

Celestinesca

ISSN 0147-3085

IN HONOR OF STEPHEN GILMAN



Valencia, 1514

vol. 8 otoño 1984

no. 2

CELESTINESCA

EDITOR

Joseph T. Snow
Univ. of Georgia

*****CORRESPONSALES*****

ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley
Smith College

Kathleen V. Kish
Univ. North Carolina-
Greensboro

Adrienne S. Mandel
California St. Univ.-
Northridge

George Shipley
Univ. of Washington

E. J. Webber
Northwestern Univ.

FRANCIA:

J.-P. Lecertua
Univ. Limoges

GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond
Westfield Coll.-London

Dorothy S. Severin
Liverpool University

Keith Whinnom
Exeter Univ.

CHILE:

Mario Ferreccio Podesta
Univ. de Chile

ESPAÑA:

Manuel Criado de Val
Madrid

ITALIA:

Emma Scoles
Univ. Roma

ALEMANIA:

Walter Mettmann
Univ. Munster

SUIZA:

Gustav Siebenmann
Univ. St.-Gallen

BÉLGICA:

Jacques Joset
Univ. Antwerp

HUNGRÍA:

Katalin Kulin
Univ. Budapest

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOLUME 8

IN HONOR OF STEPHEN GILMAN

NUMBER 2

CONTENIDO

PREFACE: Special Editor DOROTHY SHERMAN SEVERIN 1

ARTICLES:

ALAN DEYERMOND, *Divisiones socio-económicas, nexos sexuales:
la sociedad de Celestina* 3-10

MARIO FERRECCIO PODESTA, *Haba morisca, ¿haba marisca?* 11-16

JACQUES JOSET, *De Pármeno a Lazarillo* 17-24

JOSEPH T. SNOW, *The Iconography of the Early Celestinas:
I: The First French Translation (1527)* 25-39

PREGONERO (Ed.) 41-47

1. Tres librerías teatrales (Madrid)
2. Seven Scholarly Papers on *Celestina*
3. Tres *Celestinas* en cinco meses en España
4. *Celestina* en un escenario londinense
5. *Celestina* in California

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO (Ed.) 49-53

ILUSTRACIONES 2, 10, 14, 22, 24, 26, 29, 30, 39, 40, 44, 48, 53 y 54

Celestinesca is printed in Athens, Georgia (USA). Please send all correspondence concerning submissions, subscriptions, and all other matters to: The Editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA). *Celestinesca* appears bi-annually and accepts contributions from celestinófilos in Spanish, English and French.

C E L E S T I N E S C A

ISSN 0147-3085

© J. T. Snow

This journal is a member of  the Conference of Editors of Learned Journals

This issue has been produced with support from the Department of Romance Languages of the University of Georgia.

Typing: Sherri Mauldin

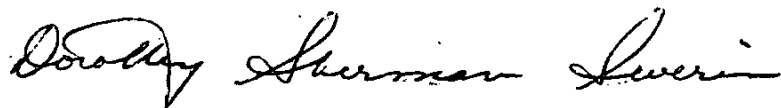
Technical Assistants: Karin Morris
Sharon Reed, Theresa Echols

CELESTINESCA

PREFACE

• • • • •

It was with some trepidation that I agreed to organize a volume of *Celestinesca* dedicated to Stephen Gilman, my mentor at Harvard, not because I have anything but the highest regard for the excellence of this invaluable newsletter and journal, but because I know of Steve's generally low opinion of festschriften and volumes of that ilk. Let me therefore hasten to assure him that this is not a 'proper' homage volume, but merely a slightly disguised issue of *Celestinesca* which gives the editor and a selection of his international board of advisors the opportunity to thank Steve for his unique contribution to *Celestina* studies. Because I know that it would embarrass him I will not say that without his *Art of 'La Celestina'* much modern criticism of this masterpiece (for example my own) would simply not have been possible, nor will I praise the unique contribution that *The Spain of Fernando de Rojas* has made to our knowledge of the fifteenth century. I will confine myself instead to the recollection of his introductory course to medieval Spanish literature which I attended over twenty years ago. His inspired teaching of this class confirmed me in my determination to concentrate on fifteenth-century Spanish literature. Nor am I the only disciple thus inspired, as my Harvard contemporaries George Shipley and Michael Ruggerio will attest. For Steve is a truly extraordinary teacher, one whose concern to communicate his love and understanding of literature shines out in every class. It is this dimension of his personality and contribution, one which his books can only hint at, that I wish to celebrate in this brief preface.



Dorothy Sherman Severin
The University of Liverpool



FERNANDO DE ROJAS
Grabado de la Edición de Valencia, 1518 (M)

DIVISIONES SOCIO-ECONOMICAS, NEXOS SEXUALES: LA SOCIEDAD DE *CELESTINA*

Alan Deyermond
Westfield College, University of London

La sociedad de la obra maestra de Fernando de Rojas es esencialmente la que le legó su predecesor anónimo: una sociedad dividida en tres casas; presididas por Calisto, Pleberio, y Celestina, con los satélites de ésta (la casita de Areúsa, los visitantes Crito y Centurio). Estas casas constituyen una ciudad en miniatura. Los personajes mencionados que no aparecen (por ejemplo, Traso, la hermana de Alisa, Cremes) están vinculados a las tres casas principales, y hasta se puede decir lo mismo del juez que condena a Pármeno y Sempronio ("¡O cruel juez," dice Calisto, "y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste!").¹ Esta microsociedad queda, desde luego, engastada en la macrosociedad de la ciudad entera, pero sólo la microsociedad parece tener una existencia real; los otros edificios de la ciudad se mencionan pocas veces, y los otros habitantes, poquísimas. Sólo al final de la obra hay una descripción de la ciudad como organismo social, y la vemos con los ojos de la angustiada Melibea momentos antes de su muerte:

Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este estrépito de armas. De todo esto fui yo causa. Yo cubrí de luto y jergas en este día casi la mayor parte de la ciudadana caballería, yo dejé muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonzantes, yo fui ocasión que los muertos tuviesen compañía del más acabado hombre que en gracias nació, yo quité a los vivos el dechado de gentileza... yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud, que al mundo era en nuestra edad criada.

(XX, 229)

Esta ciudad calistocéntrica existe sólo en la mente de Melibea. Sin duda habría luto por Calisto, y Melibea, por afligida que estuviera, no habría inventado sonidos inexistentes, pero la interpretación de los sonidos es otra cosa. Una ciudad en la cual Calisto es el hombre más importante, una ciudad que depende económicamente de él, una ciudad casi destruida por su

muerte, es tan subjetiva, tan poco convincente, como el Calisto ideal descrito por la joven desesperada. La ciudad real queda reducida a la que podemos observar directamente: las tres casas de Calisto, Pleberio, y Celestina, con sus pocos satélites.

La microsociedad que nos ocupa tiene cuatro rasgos distintivos: es una sociedad urbana; contiene dos clases, una aristocracia y la plebe de criados y prostitutas que depende económicamente de ella; es una sociedad introspectiva, en la cual todos se conocen y tienen una conciencia aguda unos de otros; y los lazos que hacen de las casas individuales una sociedad coherente son lazos sexuales, sea directamente (Calisto-Melibea, Sempronio-Elicia, Pármeno-Areúsa), sea indirectamente (visitas de Celestina a las casas de Pleberio y Calisto a causa del deseo sexual de éste por la hija de aquél). La sexualidad constituye en efecto la base de la actividad económica de esta ciudad en miniatura. La economía de las dos casas ricas parece ser la corriente: con el dinero (ganado por el comercio o heredado de los padres) se mantiene una vida bastante lujosa y se emplean a los criados. La casa de Celestina (con la pequeña de Areúsa) se sostiene por el comercio; según Pármeno, por la industria ligera también ("labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites," I, 60), pero observamos sólo el comercio, y las mercancías son los servicios sexuales de las ramerías empleadas por Celestina, además de los cuerpos de las doncellas seducidas por su alcahuetería. La base sexual de la economía de la casa de Celestina se extiende a la industria casera mencionada por Pármeno: uno de los productos más importantes es la virginidad postiza ("maestra... de hacer virgos," I, 60). Se trata de una industria muy productiva: Sempronio dice que "entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad" (I, 56). Aun admitiendo bastante exageración hay que reconocer la productividad extraordinaria de Celestina, debida no sólo a la necesidad económica sino también a que este trabajo le apetece ("Yo le tengo odio a este oficio," dice Elicia, "tú mueres tras ello," VII, 133).² En cuanto a las relaciones económicas entre las dos casas ricas y la de Celestina, consisten exclusivamente en el comercio sexual o en pretextos para él (vender el hilado.)³

Las dos clases sociales que habitan esta ciudad en miniatura están vinculadas económicamente: el servicio se paga con el dinero, y el dinero asegura el servicio continuo. Según supone Calisto, esto se puede esperar no sólo de los criados de casa sino hasta de un juez. José Antonio Maravall observa que en el nuevo mundo social de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, el criado ya no es (como era en el mundo feudal), "un miembro de la casa, ligado personalmente a ella, con lazo de deberes morales entre él y el amo, lazo que unía también entre sí a todos los miembros de la familia y de la más amplia sociedad doméstica."⁴ En el nuevo mundo, los deberes mutuos son sustituidos por el dinero. La validez de este análisis de la sociedad castellana de fines del siglo XV fue impugnada por P. E. Russell en su reseña del libro de Maravall,⁵ y la cuestión sigue pendiente, pero no se puede negar que en el mundo ficticio de *Celestina* la situación es la descrita por Maravall. "Hay ecos todavía de esta concepción tradicional, propia de la época anterior de la clase ociosa caballeresca," observa éste (pág. 71); y dichos ecos son más acusados en la actitud de Pármeno. El joven criado parece tener la ilusión de

basar sus relaciones con Calisto en el antiguo modelo feudal, y es el rechazo brutal de la ilusión por parte del amo lo que le hace aceptar la actitud cínica de Celestina y Sempronio. El dinero compra el servicio, sí, pero no compra la lealtad. Al contrario, los criados desdeñan a la nueva clase ociosa, la nueva aristocracia del dinero, porque se sienten superiores a sus amos en todo menos en dinero. El rencor y la envidia de la plebe hacia la clase ociosa se expresan más ampliamente en el famoso discurso de Areúsa sobre la condición de los criados (IX, 148-50), pero se notan claramente también en los apartes de Sempronio, de Lucrecia, y finalmente de Pármeno.

Hay un abismo social y económico entre los ricos (Calisto, Pleberio, Alisa, Melibea) y los criados y prostitutas. El dinero (el salario de los criados, la pródiga recompensa dada a Celestina) es un nexo que hasta cierto punto salva el abismo, pero a la vez subraya la diferencia social. Hay además una red bastante compleja de nexos emocionales, y a veces abiertamente sexuales, entre diversos miembros de las dos clases. Es conocidísimo que los amoríos de los criados--sobre todo los de Pármeno con Areúsa--parodian los de Calisto y Melibea; es más, Rojas sabe utilizarlos como medio de una mordaz crítica social, demostrando que Pármeno se comporta con Areúsa de manera más cortés que la de Calisto con Melibea.⁶ Hay otros amores, brevemente aludidos o cómicamente frustrados, entre los personajes plebeyos: la fascinación que Areúsa ejerce sobre Sosia (XVII, 210-13), y las palabras de Lucrecia, que dejan incierto si existe o no una relación amorosa entre ella y Tristán:

Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre día; pero esperan que los tengo de ir a buscar. (XIX, 223)

Tristán, ¿qué dices, mi amor? (XIX, 225)⁷

No son, sin embargo, las relaciones y los deseos sexuales dentro de la misma clase los que me interesan ahora, sino los nexos sexuales entre miembros de clases distintas. María Rosa Lida de Malkiel niega la existencia de tales nexos. Para ella, el interés de Sempronio por Melibea es inocente: su "curiosidad... es siempre respetuosa," y se trata de una "participación sentimental." Celestina la interpreta maliciosamente, "pero la malicia es propia de ella y no de él" (págs. 600-01). Peter N. Dunn está de acuerdo con ella, aludiendo a "Sempronio's innocent reference to the charming and gentle Melibea."⁸ De modo parecido, Lida de Malkiel (pág. 645, nota) amonesta a los lectores contra el anacronismo de interpretar sexualmente el abrazo con el que Lucrecia recibe a Calisto (XIX, 222). A pesar de la autoridad de investigadores tan eminentes, me parece que la matización sexual en tales escenas es inconfundible, y que la reacción de los otros personajes la confirma. No se trata, como en *Cárcel de Amor*, de un intenso interés emocional por parte del medianero frente al amor de su amigo, sino de un interés específicamente sexual para con un individuo del otro sexo y de otra clase social.

Sempronio, que al principio hablaba despectivamente de Melibea, cambia de actitud después de la primera entrevista de ésta con Celestina, hasta tal punto que dice:

Pues dime lo que pasó con aquella gentil doncella. Dime alguna palabra de su boca. Que, por Dios, así peno por sabella, como a mi amo penaría.

_ Celestina contesta:

¡Calla, loco! Altérasete la complexión. Yo lo veo en ti, que querrías más estar al sabor, que al olor de este negocio. (V, 105)

La misma impaciencia indiscreta se manifiesta pronto en su conversación con Pármeno:

PARM.-- Recíbeme con alegría y contarte he maravillas de mi buena andanza pasada.

SEMP.--Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?

PARM.-- ¿Qué de Melibea? Es de otra, que yo más quiero... (VIII, 135-36)

Sempronio vuelve a hablar indiscretamente de ella durante la comida en casa de Celestina, pero con consecuencias más graves:

SEMP.-- Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando. Porque después no habrá tiempo para entender en los amores de este perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea.

ELIC.-- ¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! Por mi alma, revesar quiero cuanto tengo en el cuerpo, de asco de oírte llamar a aquélla gentil.... Por mi vida, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (IX, 144-45)

Los rasgos más significativos de este diálogo son el contraste entre el desprecio que demuestra Sempronio para con su amo y su alabanza retóricamente cortés de Melibea; y el empleo por Elicia de las palabras "vuestra Melibea." El primer rasgo indica no sólo que--como dice acertadamente Stephen Gilman--"Sempronio... is fascinated by Melibea," sino que ve a Calisto como rival.⁹ El segundo--y recuérdese que se trata de las enfáticas palabras finales del discurso de Elicia--revela que Elicia ha comprendido muy bien las palabras de su amante. El discurso entero justifica la conclusión de María Rosa Lida de Malkiel: "Las ramerías comentan los amores del caballero y de la alta doncella a quien envidian todo: su belleza, su alcurnia, su riqueza, su amor" (pág. 664). De acuerdo; pero discrepo de la frase siguiente: "La clave de la furiosa tirada de Elicia está en el refrán con que la rubrica: '¿A quién, gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es ni tiene parte dello, sino que ay ojos que de lagaña se agradan!'" Se trata de envidia, desde luego, pero aumentada por celos específicamente

sexuales; celos provocados por los celos que Elicia detecta en el discurso de Sempronio. La clave de su furiosa tirada no está, pues, en las palabras citadas por Lida de Malkiel, sino en la alusión a "vuestra Melibea." ¿Vuestra? Probablemente quiere decir de Sempronio y Pármeno, pero no se puede excluir la posibilidad de que se refiera a Sempronio y Calisto. De todos modos, resulta claro que las últimas palabras del discurso de Elicia responden a las últimas del de Sempronio, y que los celos de éste atizan los de aquélla. No se trata meramente de una lujuria generalizada, inflamada por la unión sexual de otras personas, manifestada en las palabras de Sosia y Tristán mientras esperan fuera del jardín de Melibea:

SOS.-- Tristán, bien oyes lo que pasa. ¡En qué términos anda el negocio!

TRIST.-- Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. Y por mi vida que, aunque soy mochacho, que diese tan buena cuenta como mi amo.

SOS.-- Para tal joya quienquiera se ternía manos; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta; dos mozos entraron en la salsa de estos amores. (XIV, 191)

Esto, que difiere de la reacción de Celestina frente a los encuentros eróticos de Areúsa y Pármeno, Elicia y Sempronio (VII, 132; VIII, 148), sólo en la edad y la energía sexual de los que hablan, no se puede comparar con la creciente obsesión sexual de Sempronio para con Melibea.

Los celos de Sempronio no sólo provocan los de Elicia, sino que incitan a Areúsa a expresar un interés sexual por Calisto:

No sé qué ha visto Calisto, porque deja de amar otras, que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase; sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo. (IX, 145)

Parece haber algo caprichoso en estas palabras, y el interés que expresan es mucho menos intenso que el de Sempronio, pero es innegable que constituyen otro nexo más a través de la división socio-económica de la microciudad de *Celestina*. Mucho más significativas, sin embargo, son las palabras y las acciones de Lucrecia. Es casi imposible saber cómo interpretar el hecho de que ella reconozca la voz de Calisto a pesar de la oscuridad de la noche (XII, 171). Eaton (pág. 223) indica dos posibilidades: que conoce a Calisto a causa de unos amoríos con Tristán (cpse. XIX, 225), o que ella misma haya sido la amante de Calisto antes de su encuentro con Melibea. Otra posibilidad, que me parece más probable, es que el encuentro de Calisto y Melibea a principios del auto I no sea el primero sino el último de un cortejo sin éxito. El problema nunca se solucionará definitivamente, porque carecemos de los datos necesarios. Muy claras, en cambio, resultan las acciones de Lucrecia en el auto XIX. Mientrás que esperan a Calisto en el jardín, Melibea y su criada cantan (seis estrofas de Lucrecia, dos de las dos jóvenes juntas, y dos de Melibea). Como observa Eaton, las imágenes empleadas por Lucrecia son mucho más sensuales que las de

Melibea, a pesar de que haga un mes que ésta es la amante de Calisto.¹⁰ Es interesante también que en las dos estrofas que cantan juntas, tanto Lucrecia como Melibea se refieren a Calisto como "mi alegría" (XIX, 221), pero más interesante todavía es lo que pasa cuando Calisto entra en el jardín. Melibea tiene que interrumpir sus palabras amorosas a Calisto, y su evocación lírica del *locus amoenus*, para reprender a su criada:

Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer?
Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros
con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mio, no
me ocupes mi placer. (XIX, 222)

Resulta claro que el abrazo de Lucrecia va más allá de un imprudente, o hasta insolente, gesto de bienvenida al amante de su ama. Gilman, quien interpreta acertadamente la actitud de Sempronio, me parece subestimar la importancia de esta escena: "Lucrecia, who never emerges from servitude and vicarious pleasure, is in the same way incomplete after the death of Melibea--after the loss of an experience that gave focus to her slightly sordid dreaming. It is on these terms that she attempts to embrace Calisto (like a motion picture devotee at a 'personal appearance')..." (pág. 63). Eaton describe mejor lo que pasa: "Lucrecia aggressively and passionately entwines herself around Calisto.... The Lucrecia who hugs Calisto is the same girl who listened enraptured to Celestina's description of the life and good times of a prostitute..." (pág. 224). Creo, sin embargo, que aun así Eaton subestima la importancia de lo que pasa: "In Act XIX, Lucrecia becomes a sort of alter-ego of Melibea and her embrace of Calisto reflects this rôle. She expresses directly, both by words and action, the sexual desires which Melibea still feels it necessary to express obliquely" (pág. 224). Me parece que Lucrecia no se comporta aquí como *alter ego* de Melibea, sino como una mujer cuyos deseos sexuales, inflamados por las escenas de amor que ha presenciado durante un mes, se concentran en el amante de otra mujer y ya no se pueden refrenar.¹¹ Melibea no se siente desconcertada por la expresión directa de los deseos propios que habría preferido expresar oblicuamente, sino amenazada por otra mujer que surge como rival sexual. June Hall Martin observa, con toda razón, que: "It is, perhaps, an indication of just how far Melibea herself has fallen when she deigns to quarrel with her own servant over a lover."¹²

¿Cómo interpretar estos nexos sexuales entre miembros de clases distintas? Seguramente indican que la lujuria es contagiosa, y que el deseo obsesionado de Calisto por el cuerpo de Melibea influye en los criados de ambos; varios críticos comparan la pasión de Calisto a un torbellino que se traga inexorablemente a todos los que entran en contacto con él. Es muy posible que esta influencia funesta deba su poder a los hechizos de Celestina, los cuales introducen en su microsociedad el poder activo del diablo.¹³ Los nexos sexuales se pueden interpretar también--y sin disminuir la validez de la interpretación que acabo de mencionar--desde el punto de vista de Maravall. Los criados y las prostitutas reciben dinero de la nueva aristocracia adinerada, la clase ociosa (y repito que el análisis de Maravall me parece convincente en cuanto al mundo ficticio de Rojas, sea válido o no para la sociedad castellana de fines del siglo XV).

Reciben dinero, pero sin gratitud. Envidian y desprecian a los ricos. Se sienten más dignos y más capaces de disfrutar de la riqueza. Quieren disfrutar de los bienes, de las posesiones de los ricos--incluso de sus posesiones sexuales.¹⁴



NOTAS

¹ Edición de Dorothy Sherman Severin, con prólogo de Stephen Gilman (Madrid: Alianza, 1969), auto XIV, pág. 194. Todas mis citas provienen de esta edición, siguiendo el texto de la *Tragicomedia*.

² Es posible que otra industria casera de Celestina, la de labrandería, sea un eufemismo sexual: véase Javier Herrero, "Celestina's Craft: The Devil in the Skein," *BHS*, 61 (1984), 343-51.

³ Nicholas G. Round dice que "the brothel also functions as part of a sex-money continuum, in which lust and monetary greed are instantly interchangeable": "Conduct and Values in *La Celestina*," en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981), págs. 38-52 (pág. 51). Véase además Julio Rodríguez-Puértolas, "La Celestina o la negación de la negación," en su libro *Literatura, historia, alienación* (Barcelona: Labor, 1976), págs. 147-71.

⁴ *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Gredos, 1964), pág. 71.

⁵ *BHS*, 43 (1966), 125-28.

⁶ Véase mi artículo, "Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres," en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975), págs. 39-52, esp. las págs. 46-47.

⁷ Véanse María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), pág. 643; Katherine Eaton, "The Character of Lucrecia in *La Celestina*," *AION-SR*, 15 (1973), 213-25, esp. la pág. 221.

⁸ *Fernando de Rojas*, *TWAS*, 368 (Boston: Twayne, 1975), pág. 69.

⁹ Las palabras de Gilman están tomadas de *The Art of "La Celestina"* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1956), pág. 61; véase también la pág. 79.

¹⁰ Eaton, pág. 224; véase también, para las imágenes de esta escena, George A. Shipley, "'Non erat hic locus': The Disconcerted Reader in Melibea's Garden," *RPh*, 27 (1973-74), 286-303.

11 Jean-Paul Lecertua reconoce el pleno sentido de las palabras y las acciones de Lucrecia: véase "Le Jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*, *Trames, Etudes Ibériques* (Limoges), 2 (1978), 105-38.

12 *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis, 1972), pág. 126.

13 Peter E. Russell, "La magia, tema integral de *La Celestina*," en sus *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"*, Letras e Ideas, Maior, 14 (Barcelona: Ariel, 1978), págs. 241-76 (una versión abreviada se publicó en 1963).

14 Agradezco a la Srta. Leslie P. Turano sus útiles comentarios, y al Dr. Angel García su cuidadosa revisión del texto español.

♦♦

Deberio. Alisa. Lucrecia. Melibea.



Alisa amiga: el tiempo segun me parece se nos va: como dizen entre las manos: corre los dias como agua d'rio. no ay cosa tan ligera pa bnyz como la vida. la muerte nos sigue: e rodea: d'la qual somos vezinos: e hacia su vadera nos acostamos: segun natura esto vemos muy claro si mi

Valencia: J. Joffrè, 1514 (Act 16)



HABA MORISCA, ¿HABA MARISCA?

Mario Ferreccio Podestá
 Universidad de Chile

El asunto que planteo aquí lo desarrollé hace una buena suma de años, disponiéndolo para su publicación; había allegado entonces un ingente número de referencias, entre ellas alguna particularmente significativa por su coincidencia material con la raíz textológica del problema: era, pues, una tesis filológica correctamente montada. Una desventurada circunstancia me quitó todo eso de las manos--junto con tanto otro papel,--dejándome entre los dedos sólo unos magros escombros, que han sido un permanente recordatorio de lo que estaba aún por ventilarse en sede erudita. Armar todo ello de nuevo me es físicamente imposible: de los lugares en donde se recogieron soterrados materiales, unos ya no existen, otros se hallan sideralmente lejos de mi alcance. Con todo, al manifestar hoy mi adhesión a quien ha sabido como nadie de *La Celestina*, me he decidido a exhibir estos sueltos retazos para invitar a los estudiosos a apuntalar como se debe una propuesta textológica que me sigue pareciendo inamoviblemente certera.

Haba morisca es una lectura uniformemente universal de *La Celestina*, de modo que difícilmente pudiera sospechársela cuestionable. Figura allí, por boca de Pármeno, en uno de los elencos de la botica de Celestina, entre los simples "para remediar de amores", en una serie que registra en este orden: *hueso de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabeza de codorniz, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, guiija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de tejón, granos de helecho, piedra del nido del águila*.¹ Es también parejamente uniforme la disposición reacia de los editores y comentaristas para hincarle el diente a tal expresión: ¿qué es exactamente el *haba morisca*? Una muestra ampliamente elocuente de ello la dio María Rosa Lida en su reseña (la última suya) del libro de Laza Palacios sobre el "laboratorio" de Celestina.² Allí, al comentar en nota "varias afirmaciones discutibles de Cejador en parte admitidas por Laza Palacios", pasa ella revista a distintos miembros de la serie, llegando hasta *guiija marina*, a continuación de lo cual Laza trae en esa misma página nuestra *haba morisca*, que la reseñadora pasa sin más por alto: ¿es que le pareció entonces libre de censura lo que Cejador o lo que Laza Palacios dijeron al respecto?; no es de creer a la vista de lo que ellos ponen.

Estos dos estudiosos mentados son, a lo que sabemos, los únicos que han intentado aportar algo a la cuestión. Cejador parece querer identificar tal especie con el frejol (nuestro *poroto*), por razón de llamarse éste también *habichuela*; pero no se vislumbra al pronto a qué propósito hace aquello,³ porque lo que anota en seguida son virtudes heterogéneas (médicas y mágicas) de las habas comunes, y no de los frejoles o *porotos*.⁴ Laza, por su parte, se afina en lo de que el haba morisca es sencillamente el haba, y añade algún otro uso, como ser el "sortilegio de las habas."⁵

Más de algo de todo aquello pudiera, quizá, acogerse, aunque no entra muy netamente en lo de "remediar de amores", que es lo que el paso celestinesco quiere ofrecer.

Sin ir a más, queremos decir que hay, sí, un haba que incide rectamente en lo nuestro. Los repertorios de viejas boticas y los tratados modernos de medicina natural registran una *haba de la mar*, conocida también con variantes de tal calificativo oceánico y con algún otro nombre. El inventario de las existencias de drogas y simples de la botica santiaguina de los jesuitas, terminado en diciembre de 1767, consigna el *haba de la mar*, que el editor moderno identifica como "las semillas de la papilionácea *Canavalia rhusiosperma*, Ule, que se usaron como abortivo."⁶ El dato de tal identificación está tomado, a su vez, de la *Enciclopedia completa de Farmacia*, que la recoge como *haba de mar* y, aparte una descripción cuidadosa de la especie, establece su uso terapéutico en presente: "se emplea como abortivo."⁷ Ahora bien, cuanto referencia antigua, la expresión se halla, por caso, en el *Vocabulario* de Lorenzo Franciosini (que es lo que tenemos a mano)⁸ como "*hava marina*, cimbalion, erba". No estamos ciertos hoy si el *cimbalion*, aparte de ser una *erba*, se identifica con la *Canavalia rhusiosperma*; pero importa notar, en cualquier caso, que es propio de los diccionarios bilingües el partir de registros léxicos anteriores; así, Gili Gaya mienta como fuentes de Franciosini el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570) de Cristóbal de las Casas, y el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (1616), de César Oudin.⁹ Pero ambos son, a su vez, también diccionarios bilingües, de forma que es muy posible que ellos mismos se funden en otros lexicones monolingües hispánicos anteriores: la exploración de esta veta nos permitirá discernir si podemos ir más atrás en la pesquisa del origen lexicográfico de *haba marina*, o si se trata de una innovación de Franciosini.

Ahora bien, tales acotaciones serán simplemente curiosas o, por el contrario, muy aclaratorias si nos es dado sentar alguna manera en que ellas se relacionan con nuestra *haba morisca*; y es el caso que precisamente este determinativo *morisco* es el escollo con que se ha venido tropezando para dar algo aceptable, y de allí ha provenido el silencio de unos y el devaneo de otros.

Notemos que *guija marina* y *haba morisca* son dos principios que no figuran entre las "cosas para bien querer" que recogen las *Coplas de las comadres*, de Rodrigo de Reinosa, coplas que se han propuesto como fuente al menos del aucto primero para este pasaje;¹⁰ indicaría posiblemente ello que ambas expresiones ingresaron a la lista recíprocamente motivadas por

participar de algún rasgo común: por ejemplo, una referencia al *mar*; como el primer miembro de la pareja es *guija* "*marina*", el segundo bien pudo haber sido *haba* "*marisca*".

Marisco, "cosa de mar, *marinus*," que dice Nebrija en su *Vocabulario* de 1495,¹¹ es voz tradicional hispánica: se la documenta ya por 1326 en don Juan Manuel, quien da *ánades...mariscas*; pero se ha estimado que no proviene del fondo patrimonial latino: esto es, no guarda relación con un *mariscus* del latín, su homónimo perfecto, que deriva realmente de *mas*, *maris*, 'macho, masculino'. Pero sobre el origen del *marisco* español Corominas es particularmente impreciso: sólo en nota desliza la sugerencia de que se trata de una formación novedosa hispánica con el sufijo *-isco* a partir de *mar*;¹² de modo que tampoco estaría conectado con otro *mariscus*, el que atestigua Du Cange y define como 'palus, marais,'¹³ esto es, 'pantano, ciénaga, laguna'. Positivamente increíble: tres *marisco*, difundidos en un estrecho cerco lingüístico y sin relación entre sí. Pues bien, "las *ánades* que son de passo que llaman *mariscas*", de don Juan Manuel, clasificadas por él entre "las aves que son caçadas e non caçan,"¹⁴ no debe de ser un ave marinera: no las hay marinas en sede de volatería ni entre las que cazan ni entre las cazadas, ni estacionarias ni migratorias, menos si se llaman *ánades*: más bien han de ser aves de pantanos y lagunas, como enseña a los cazadores la experiencia mínima del comportamiento de las aves migratorias interesantes. El *marisco* de don Juan Manuel, pues, referirá a aguas de tierra adentro y no costeñas.

El *mariscus* de Du Cange es la latinización de una base fránica (lúcidamente sugerida por él mismo) que ha dado origen a una nutrida secuela en el galorrománico; desde luego, al *marais*, 'pantano', francés que el propio Du Cange da como correspondencia; el resto de esta frondosa ramificación está recogida en el FEW de von Wartburg bajo el encabezamiento *marisk*,¹⁵ que asciende a un *mari-* ('mar, laguna') indoeuropeo, identificado por Pokorny.¹⁶ Entre la descendencia francesa convendrá retener un *maresc*, *maresc*, *maresküt* y tantos otros (hasta un lombardo *marisk*), que nos sirven de transparente enlace para estimar el *marisco* hispánico un cognado del francés *marais* y remontar ambos a un *marisk* como la fuente común de ellos, sumándolo a los étimos fránicos que Corominas registra en sus índices finales. Y precisamente las descripciones del *haba de mar* que habíamos recogido la mostraban asociada más a lagunas, pantanos y aguazales que propiamente al mar. El único inconveniente que se nos pondría delante es la circunstancia de que las formas galas anotadas son característicamente sustantivos, mientras que el *marisco* español figura originariamente como adjetivo; pero viene nuevamente en nuestro auxilio el repertorio francés para entregarnos adjetivos como *maresche*, *maresque*.

¿Cómo entender entonces el "cosa de mar, *marinus*" de Nebrija. Es de inmediata apreciación que el *marisco* español tiene una impronta morfológica que lo aproxima nítidamente a *mar*, además de un sema ('masa de agua') que facilita el deslizamiento; de manera que de su valor inicial 'de pantano, de laguna' pasó crecientemente a entenderse como 'de mar'; tal trasaso se ve interferido en francés, entre otras cosas, por el tajante dimorfismo vocálico que muestran *marais* y afines frente a *mer*. Al deslizarse hacia la esfera de *mar*, *marisco* entró a competir con un haz de

términos sólidamente arraigados para la función de epíteto: *marino*, *mari-nero*, *marítimo*, con lo que su vitalidad quedó drásticamente afectada, a que contribuyó el hecho de venir aplicado a cosas que no eran propiamente oceánicas: allí sólo pudo prevalecer congelado para el limitado campo de referencia de ciertas especies marinas invertebradas comestibles: los mariscos. Tal circunstancia lo marcó desde muy temprano como voz rara, de uso muy circunscrito y desconocido de las gentes.¹⁷

Tanto es así, que en dos ocurrencias antiguas que había detectado, los copistas habían desconocido la voz, vertiéndola en el común *morisco* atinadamente enmendado por los editores modernos. Y es natural: *marisco* y *morisco* son cuasihomófonos y cuasihomógrafos, y se hallan entre sí en la relación de raro a común, de modo que entran fácilmente en una modalidad (trivialización) del yerro que la vieja crítica textual califica como *lectio facillior*.¹⁸

Haba morisca, pues, fue muy posiblemente primero *haba marisca*, nombre de una planta de pantanos y lagunas usada en medicina tradicional como abortivo, cuyo nombre se cambió a *haba marina*, *haba de la mar* y afines por la asociación de *marisco* con *mar*. Aquel yerro *marisco* - *morisco* fue uno más de los tantos que Fernando de Rojas cometió en su lectura de todo el paso de comedia ajena que él englobó como aucto primero de su obra.

Aquí podríamos quedar, si no fuera la desconsoladora eventualidad de que nuestro Franciosini de 1796 nos da, un poco más abajo de su *hava marina*, un incomfortable *hava morisca*. Pues bien, hemos querido ver allí un fantasma de diccionario. Franciosini endilga a *hava morisca* una formulación léxica que no puede ser más anodina; pone: "una spezie di fave rosse", que tiene todos los visos de un análisis de los términos antes que de una identificación del *designatum*: *rosso* debe de estar motivado simplemente por *morisco* y no comporta una caracterización de la especie.¹⁹ La arrolladora presencia de *La Celestina* durante su propio primer siglo de vida debe de haberla hecho contribuir como pocas obras a nutrir de entradas los lexicones, sin garantía de real vigencia de tales expresiones, e incluso generadas por error de transmisión. *Haba morisca*, que perdura hasta hoy en todas las versiones de la obra de Fernando de Rojas, es en los lexicones que la recogen un fantasma de diccionario.



Seville 1518-1520 (Act 13)

CELESTINESCA

NOTAS

¹ Cito por la edición de Julio Cejador, moderando su texto donde corresponde (Madrid: Espasa-Calpe); el tomo I (1951), las págs. 80-83, con sus notas.

² Modesto Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina* (Málaga: Antonio Gutiérrez, 1958); las págs. en cuestión son las 138-140. La reseña de María Rosa Lida está en *Romance Philology*, XVI (1963), 372-374.

³ Parecería ser--aunque el paso no es inmediatamente inteligible--que tal identificación es un recurso para explicar lo de *morisco*, pues uno de los sinónimos de *frejol* es *alubia*, la cual "es voz morisca o arábiga": cuando no se tiene nada en la mano...

⁴ Tales son: "engendran muchas ventosidades", constituyen una "manera de quitar las verrugas".

⁵ Esta se practicaba "con 18 habas iguales marcadas, nueve de las cuales representaban mujeres y las otras nueve hombres", etc.

⁶ Enrique Laval M., *Botica de los jesuitas de Santiago* (Santiago: Asociación Chilena de Asistencia Social, 1953. Biblioteca de Historia de la Medicina en Chile, II), pág. 124.

⁷ Madrid: Calleja, 1917; t. VIII, pág. 178.

⁸ El *Vocabulario español e italiano* de Lorenzo Franciosini salió en Roma, en 1620; manejamos la edición de Venezia, nella Stamperia Baglioni, 1796; interesa la pág. 295.

⁹ Cf. Samuel Gili Gaya, *Tesoro lexicográfico* (1492-1726) (Madrid: CSIC, iniciado en 1947 y dejado, ¡ay!, inconcluso), pág. XX; también Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana* (1893) (Madrid: Atlas, 1978²), t. III, págs. 743-744.

¹⁰ Véase Stephen Gilman y Michael J. Ruggiero, "Rodrigo de Reinoso and *La Celestina*," *Romanische Forschungen*, LXXIII (1961), 255-284. No estamos tan seguros de que, habiendo indudable conexión entre ambas piezas, el orden sea *Coplas* → *La Celestina* (tampoco lo estaban Gilman y Ruggiero entonces, según alegan pruebas de tal secuencia hasta el final de su exposición, lo que es signo de que ninguna les parecía concluyente): parecería que el supuesto influjo de las *Coplas* se proyecta también hacia los actos III y VII de la *Comedia*, lo cual propone la fortuita coincidencia de que el autor del acto I y Fernando de Rojas utilizaron la misma fuente de inspiración.

¹¹ En la edición de Gerald J. MacDonald del *Vocabulario de romance en latín* (Madrid: Castalia, 1973), la pág. 130.

¹² Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III (Madrid: Gredos, 1980), *sub mar*.

¹³ Carolus Dufresne, Dominus Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, editio nova locupletior et auctior (Paris: Carolus Osmont), t. IV (1733), cols. 549-550, donde aduce un nutrido haz de variantes, que indica la firme vitalidad del término: *marescium*, *marescum*, *mareseum*, *maresium*, *marescagium*, *marescheius*, *marisculum*, *marescosus*, *marisiacus*, *maristus*.

¹⁴ En el *Libro del cavallero et del escudero*; en la edición de José María Castro y Calvo y Martín de Riquer (Barcelona: CSIC, 1953), la pág. 55.

¹⁵ Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 16 (Basel, R. G. Zbinden & Co., 1959), págs. 519-522.

¹⁶ Alois Walde, *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, herausgegeben und bearbeitet von Julius Pokorny, t. II (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1973), págs. 324-325.

¹⁷ En el *Cautiverio feliz* de Pineda (mediados del siglo XVII)--texto que saldrá como número 3 de la Biblioteca Antigua Chilena--se halla *mariscos de la mar*: un determinativo que hace ver que lo marisco no era necesariamente marino.

¹⁸ Esta misma suerte de trasvase ocurre igualmente en el juego de otra pareja análoga: *marisma* y *morisma*. Corominas (*sub mar* y *moro*) da casos de la recíproca confusión, e incluso sienta una génesis morfológica asociada. No tenemos que decir que el origen del propio *marisma*, 'aguazal', queremos verlo prontamente conectado, junto con *marisco*, a la fuente común *mari-*, 'pantano': el étimo manido *maritimus* ha venido siendo mirado con sostenida desconfianza por los filólogos, junto con estimar que su vinculación con las riberas marinas es un caso típico de etimología popular.

¹⁹ Con pareja corticalidad se comportan los primeros traductores de *La Celestina*, quienes, no teniendo a qué aferrarse, se limitan a un mero calco o a una correspondencia de los términos. Así el italiano de Hordognez (1505-1506), *faua moresca*; el latín de Barth (1624), *fabam Africanum*; el francés de Lavardin (1578) y de Osmont (1634), con poca diferencia entre sí, *febues moresques*. Sólo Mabbe (1631) aventura algo distinto para su inglés: *younge beanes*, que no es más que 'habas nuevas'.

*



DE PÁRMENO A LAZARILLO...

Jacques Joset
Universidad de Amberes. - U.I.A.

En una larga nota al calce de su fundamental obra sobre *Celestina*, María Rosa Lida de Malkiel discrepó de una afirmación de Marcel Bataillon quien en su no menos esencial introducción de *La vie de Lazarillo de Tormes* había escrito lo siguiente:

La fausse ingénuité cynique avec laquelle Lazare assume l'héritage d'infamie de ses parents est bien conforme, en un sens, à l'amoralisme du Lazarillo proverbial. Sans doute l'auteur anonyme n'aurait-il pas imaginé ce trait s'il ne s'était souvenu de Pármeno, que la vieille Célestine rend docile à son enseignement immoral en "lui rappelant qui fut sa mère", on peut voir ici la dette principale de *Lazarillo* envers la géniale Tragicomédie".¹

María Rosa Lida aducía que:

Lázaro estaría en deuda con Pármeno si éste se mostrase ufano de las artes de su madre, pero lo que sucede es todo lo contrario.... La verdad es que hay una diferencia fundamental, en este sentido, entre el *Lazarillo* y la *Tragicomedia*, que ha escapado al Profesor Bataillon por concebir a esta última como una fábula didáctica: Lazaro está pensado por su autor con simplificación cómica, lo mismo cuando habla de su madre o de su mujer; Pármeno, como los demás personajes "bajos" de *La Celestina*, no está simplificado desde fuera como los pícaros o villanos que el letrado moralista, asociado por siglos a las valoraciones de la nobleza, caricaturiza sin prestar atención a su realidad. Y es muy instructivo que el genial autor del *Lazarillo*, que podía acoger donaires aislados de *La Celestina*, no supo o no quiso acoger su revolucionaria actitud ante los humildes.²

A la verdad creo que en este caso la erudita argentina utilizó un argumento inservible para rebatir la interpretación de "La Celestina según Fernando de Rojas", de la que, como se sabe, disentía por completo.

En efecto, dentro de la perspectiva sicologista, que era la suya, se admitirá que el recuerdo de Claudina evocado por Celestina es pieza adecuada, aunque no definitiva, de la estrategia de la vieja para convencer a Pármeno. Por otra parte se advertirá que el maestro francés, al hablar de la "deuda" de Lazarillo para con Pármeno, discutía en torno a la filiación de las dos obras,³ y no sobre la comprensión--buena o mala--de *Celestina* por parte del autor del *Lazarillo*.

En cuanto a la oposición entre ambos personajes, si la hay, resultaría más bien de la evolución del concepto de servidumbre y del contrato social amo/criado. Convendría, pues, abandonar o ir más allá de la visión sicologista de M. R. Lida de Malkiel, como ya lo advirtió José Antonio Maravall,⁴ para establecer filiaciones literarias o tratar de ver los caracteres dramáticos *también* como productos sociales.

A tal efecto no me parece inútil--aunque esto suene a *enfoncez des portes ouvertes*--recordar una vez más, después de M. Bataillon, J. A. Maravall⁵ y otros, que los preliminares de *Celestina* enfocan las relaciones entre amos y criados como "nudo central de la obra".

El lector más distraído no podrá pasar por alto las repetidas advertencias al respecto:⁶

"El auctor a vn su amigo" declara que en la obra "original" había visto "otros avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes". (pág. 36)

Este mismo "autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió" confía en que "Estos amantes les pornán temor/A fiar de alcahueta ni falso siruiente." (pág. 39)

El título señala que la comedia (o tragicomedia) fue "asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros siruientes." (pág. 44)

Por fin el argumento general de la obra presenta a "dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta [Celestina] tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite." (pág. 45)

De hecho en el primer *aucto* asistimos, en palabras de Julio Rodríguez Puértolas, quien vincula las figuras de Pármeno y Lázaro, al proceso de corrupción de Pármeno, joven que todavía se hallaba lleno de idealismo y de fe en el ser humano. *El mundo es tal* que no permite la existencia de fidelidad ni honestidad. Hay que sobrevivir, esto es, es preciso *tener que ser*. La disociación de esencia y existencia se ha consumado, y Pármeno resulta de este modo un antecesor trágico de otro famoso corrompido de la literatura española, Lázaro de Tormes, más habilidoso para mantener su cabeza sobre los hombros.⁷

CELESTINESCA

El análisis de dicho proceso de seducción--palabra que quizá venga más al caso--no puede prescindir de las condiciones vitales de Pármeno. Éste parece compartir con Lazarillo la calificación de "servidor de muchos amos". Se jacta a la vez de su mocedad y experiencia⁸ con razón ya que en la prehistoria de la (tragi)comedia sirvió a Celestina, su primer ama, a quien su madre lo había entregado. Le deja por motivos desconocidos, aunque sospechamos que por disgusto de los oficios de la vieja quien le echa en cara sus andanzas y peregrinaciones, lo cual viene confirmado y precisado por el propio Pármeno en el *Acto XII*:

En mi vida me acuerdo haber tan gran temor ni verme en tal afrenta, aunque he andado por casas ajenas harto tiempo y en lugares de harto trabajo. Que nueve años serví a los frailes de Guadalupe, que mil veces nos apuñeábamos yo y otros. (pág. 176)

Así los diversos y--según parece--múltiples amos de Pármeno, se concretizan en los frailes de Guadalupe lo que no deja de aproximarle a Lazarillo cuyos amos serán, en mayoría, eclesiásticos. Observamos, por añadidura, que Sempronio destaca entre sus amos pasados al cura de San Miguel (pág. 176).⁹ Pármeno, Sempronio, Lazarillo: tres servidores de curas y/o frailes. La conjunción--que podría ampliarse--no es nada casual. Remite a unas estructuras sociales dominadas ideológica y económicamente por la Iglesia a cuya sombra uno podía medrar con más seguridad que en otras esferas de la sociedad.

Volviendo a Pármeno, llama la atención la larga duración--nueve años¹⁰--de su estancia al servicio de los frailes. Y eso a pesar de las riñas. El rasgo ha de asociarse a la condición de servidor fiel de Pármeno, lo cual no se explica sino por referencia a un tipo de contrato social fundamentado en la relación personal entre amos y criados. El Pármeno servidor de los frailes de Guadalupe y de Calixto antes de la seducción celestinesca ejemplifica parcialmente la clase de los criados en la sociedad medieval definida por J. A. Maravall:

Originariamente, el criado no era un servidor contratado sino un miembro de la casa, ligado personalmente a ella, con lazo de deberes morales entre él y el amo.¹¹

Pero la identificación de Pármeno con esa clase de criados "antiguos" solo es parcial. Las alusiones a sus vagancias así como las palabras de Celestina--"te digo (...) que por el presente sufras y sirvas a este tu amo *que procuraste*" (pág. 68)--indican a las claras que Pármeno, como su compadre Sempronio y su descendiente Lázaro, "busca un amo a quien sirva."¹² Es decir que Pármeno, desde un principio, pertenece también, lo quiera o no, a la "nueva" clase de "servidores contratados", relacionados con los amos antes que nada por el vínculo económico. Pármeno, figura en vilo entre dos sistemas de relaciones, ético el primero, venal el segundo, tenía en realidad predisposiciones para ser seducido o, si se quiere, corrompido, antes de su reencuentro con Celestina, por su propia inscripción en el grupo de los buscadores de amo.

La estrategia seductora de Celestina para con Pármeno consistirá en hacerle tomar conciencia de su estatuto social atrayéndole definitivamente hacia la clase de los "nuevos sirvientes" mediante un ataque en regla de su lealtad, base del antiguo sistema de relaciones. De ahí que su primer argumento sea: "con necia lealtad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto" (pág. 65). A lo cual contesta Pármeno con una típica declaración de fidelidad, o sea fundamentando su comportamiento en la ética:

Amo a Calisto porque le debo fidelidad, por crianza, por beneficios, por ser de él honrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, cuanto lo contrario aparta. (pág. 64)

Sin embargo la presencia de los *beneficios*, base del nuevo contrato social, tras de la *criança*, valor fundamental del antiguo, en el discurso de Pármeno denota, confirma y denuncia, a pesar suyo, su posición ambigua desde un principio. Esta palabra *beneficios*, que se le escapa a Pármeno (aunque no a Fernando de Rojas, consciente del juego de valores que aquí se enfrentan) es el punto débil que la astuta Celestina se encargará de ampliar. Desde luego la alcahueta, tras de recordarle a Pármeno "cuyo hijo fue", socavará otra cláusula del contrato tácito de fidelidad que implicaba--como buen convenio feudal--reciprocidad. La ruptura del contrato antiguo, dice, fue obra de los amos, no de los servidores quienes, en virtud de la teoría de la imitación,¹³ tienen todo el derecho de seguir el nuevo modelo propuesto por los de arriba:

Deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos (...). Estos señores de este tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran. Los suyos y igualmente lo deben hacer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno de estos cativa y mezquinamente procuran su interés con los suyos. Pues aquéllos no deben menos hacer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley (pág. 68-9).

Celestina disparó al blanco y Pármeno no puede menos que declarar su confusión ("perplejo estoy", pág. 69) y confesar entre vacilaciones, arrepentimientos y escrúpulos: "Riqueza deseo" (pág. 69).¹⁴ Pero como es joven experimentado ("Aunque soy mozo, cosas he visto asaz . . ."), tendrá que verificar por sí mismo la obsolescencia del sistema tradicional. Por lo tanto, sigue resistiendo las tentaciones celestinescas, comprueba la validez de su amo como modelo y, deshechas sus ilusiones, pasa al bando contrario aunque solo al final del *acto II*:

Por ser leal padezco mal; otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal. Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios. Si creyera a Celestina con sus seis docenas de años acuestas, no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él. Que si

dijere "comamòs", yo también; si quiere derrocar la casa, aprobarlo; si quemar su hacienda, ir por fuego. (pág. 78)

Observamos que la unión de Pármeno con el grupo de servidores, tipo Sempronio, quienes actúan solo por interés, corresponde más bien a la conveniencia que a una convicción profunda. Queda, "por crianza", apegado a los valores antiguos y sigue convencido de la superioridad del contrato ético. Pero al reconocer "por experiencia" la ruptura de dicho contrato por parte del amo, el criado, por comodidad y derecho, firma el nuevo convenio cuya cláusula única se escribe en el texto a modo de refrán: "A río vuelto, ganancia de pescadores" (pág. 79). A los "señores de este tiempo", servidores del mismo.

La configuración problemática y compleja de Pármeno es el producto social de una época de transición atravesada por distintas corrientes de relaciones entre señores y criados. Si cabe suponer que en la realidad de la España de fin de siglo existía un grupo de criados sometidos fielmente y sin reservas al antiguo contrato feudal--quizás porque no llegaron a conocer el nuevo--, no aparece en *Celestina*. Muy probablemente no hubiera funcionado como figura dramática eficiente. Convivía con un sector de la clase servil que ya se había adherido a los cánones de la búsqueda del mejor amo posible. El nacimiento de dicho sector ha sido descrito y explicado por J. A. Maravall. Esta fracción aproblemática, como lo es Sempronio en cuanto figura social, tenía ya sus defensores y teóricos como toda clase o fracción de clase en busca de reconocimiento social. *Celestina* desempeña este papel en la *Tragicomedia* y, en tanto propagandista, trata de convencer al vacilante Pármeno, dechado de lealtad servil corroída--para bien o para mal--por los Sempronios de toda clase, es decir, al fin y al cabo, por la modernidad.

Ahora bien ¿qué ocurre medio siglo después? ¿Cuál es el estatuto del criado en la España de los alrededores de 1550 en el espejo, siempre deformante de la literatura? ¿Qué clase de contrato firma Lazarillo con sus amos? ¿*Quid* de las inquietudes de un Pármeno?

El antiguo sistema de relaciones basado en una ética común parece que Lázaro lo haya olvidado, o mejor, que para él ya no exista. Su figura se inscribe en la corriente promovida por *Celestina*, "abuela" del ciego del *tratado I* en cuanto a preceptiva social.¹⁵ e ilustrada por Sempronio. El único episodio de su vida que *a priori*¹⁶ podría llevar huellas medio borradas del contrato de servicio basado en la lealtad desinteresada, se encontraría eventualmente en el tercer *tratado* "Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaesció con él". Pero ni siguiera roza la mente de Lazarillo la idea de la lealtad al amo. En este episodio, como en otros, su interés principal es saciar el hambre, preocupación desconocida, según parece, en el mundo de los sirvientes de *Celestina*. Para Lázaro y su mundo ("[...] todos me decían: [. . .] Busca, busca un amo a quien sirvas ", pág. 129), la búsqueda de un amo se ha convertido en la normalidad social así como el contrato de servicios a cambio de pan y/o dinero. De ahí que las rupturas entre amo y criado resultan en el *Lazarillo* del incumplimiento de la cláusula de pago por parte de aquél. De ahí

también que Lázaro se extrañe del final, para él inesperado, de su contrato con el escudero: "hacía mis negocios tan al revés, que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fuese así, mas que mi amo me dejase y huyese de mí" (pág. 155).

A la verdad la figura problemática del episodio es la del escudero. Éste, verdadera reliquia medieval, si bien obsesionado por la candente y actual cuestión de la limpieza de sangre, actúa como un antiguo señor para con su servidor. No se preocupa por retribuirle los servicios ni por comprobar su lealtad que debe de ser, en su mente, una condición natural. Sin embargo como él mismo se proyecta en la función hipotética de servidor de un "caballero de media talla" o de algún "señor de título" (pág. 150-161), exige para sí lo que Lázaro espera de él. Es decir que el escudero de Toledo conoce y reivindica los requisitos de lo que venimos llamando el "nuevo" contrato. Incluso aceptaría comportarse con un amo eventual según las reglas vigentes para medrar: le halagaría, pensaría como él..., en fin actuaría como Pármeneo cuando decide "irme al hilo de la gente."¹⁷

Pues si hay que trazar algún paralelismo entre los personajes de las dos obras maestras que comentamos, aunque parezca paradójica, lo más apropiado sería equiparar Pármeneo con el escudero de Toledo y Sempronio con Lazarillo. Para éstos la servidumbre se concibe sólo como una relación de trabajo retribuido, para aquéllos el servicio implica además, y a pesar de todo, un vínculo ético. Pero mientras Pármeneo no puede ser sino servidor en una sociedad de transición, el escudero desvive sus contradicciones en un mundo que definitivamente considera el "antiguo contrato" como una antigualla.



*German translation (Augsburg 1520) of Christof Wirsung. Act 2
woodblock by Hans Weidetz.*

¹ M. Bataillon, Introd. de *La vie de Lazarillo de Tormès* (Paris: Aubier-Montaigne, 1958), págs. 48-49.

² M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: Eudeba, 1970[2]), p. 609, n. 6.

³ Como lo hace también *in fine* la propia M. R. Lida: "Pármeno, hijo de madre infame, ve el mundo a través de la experiencia de sirviente andariego, a través de su inferioridad de adolescente, a través de su agudeza corrosiva: Pármeno, sí, presenta hondo contacto con el pícaro del Siglo de Oro." (*La originalidad*, págs. 609-610).

⁴ J. A. Maravall, *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Gredos, 1972 [3]), p. 84.

⁵ M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961), págs. 136-137; Maravall, págs. 21-22, 88.

⁶ Cito *LC* por la ed. de Dorothy S. Severin, *La Celestina: Tragicomedia de Calixto y Melibea* (Madrid: Alianza Editorial, 1969, 1971, etc.).

⁷ J. Rodríguez Puértolas, *Literatura, historia, enajenación* (Barcelona: Labor Universitaria, 1976), págs. 149-150. En la n. 11, p. 149, J. Rodríguez Puértolas remite a la nota controvertida de M. R. Lida citada arriba aunque parece que no la haya entendido bien. Como se ha visto, M. R. Lida rechazaba la aproximación Pármeno-Lázaro y no la suscribía según parece creer J. Rodríguez Puértolas, el cual cita también a Stephen Gilman, "The Death of Lazarillo de Tormes", *PMLA*, LXXII (1957), págs. 149-166, cuyas comparaciones entre *Celestina* y el *Lazarillo* por interesantes que sean, no contemplan nuestra problemática. James R. Stamm, "El tesoro de Pármeno", en *La Celestina y su contorno social*, (Barcelona: Hispam, 1977), págs. 185-191, observa también, siguiendo a M. Bataillon, que "la sustancia y tensión dramáticas que llenan el primer acto [...] derivan [...] de la seducción de Pármeno. Celestina y Sempronio reconocen casi inmediatamente el problema que les propone el joven criado de Calisto; problema que radica en su ingenua actitud estoico-moral ante la vida, y particularmente en su postura de fiel servidor de su amo" (p. 185). Haría falta agregar que el comportamiento de Pármeno viene regido por normas y valores sociales en mutación.

⁸ "Aunque soy mozo, cosas he visto asaz, y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la experiencia" (p. 64).

⁹ En las primeras versiones de *LC* (1499, 1500, 1501), este cura de San Miguel es el único amo de Sempronio anterior a Calisto al que se alude. El "mesonero de la plaza" y "el hortelano" de Mollejas sólo aparecen en la edición sevillana de 1502. Así el amo eclesiástico surge de inmediato y como impulsado por las estructuras sociales, mientras los legos están agregados.

¹⁰ ¿Por qué nueve muy precisamente? La erudición celestinesca no parece haber contestado la pregunta hasta ahora. ¿Será la cifra simbólica

(3 x 3)? Pero ¿por qué? ¿A qué remitiría el símbolo trinitario? ¿Habrá que asociar de algún modo la cifra y los frailes de Guadalupe?

11 J. A. Maravall, pág. 82.

12 Adapto una frase bien conocida del *Lazarillo*. De aquí en adelante citaré *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* por la ed. de Alberto Blecua (Madrid: Castalia, 1972). La frase aludida se encuentra en la pág. 129.

13 Véase J. A. Maravall, págs. 32, 80, 87.

14 Frase también comentada en Maravall, pág. 63.

15 Así precisamos la nota de J. Rodríguez Puértolas, pág. 169, no. 11: "El papel del ciego en el *Lazarillo* es semejante al de Celestina con respecto a Pármeno."

16 *A priori* por el hecho de que la crítica unánime ha destacado y ampliamente comentado el compartimiento de la "uña de vaca" y frases como la siguiente: "Tanta lástima haya Dios de mí como yo había dél, porque sentí lo que sentía, y muchas veces había por ello pasado, y pasaba cada día" (pág. 140), que denotan piedad, lástima y hasta afecto para con el escudero. Véase también: "Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más. Y antes le había lástima que enemistad" (pág. 142).

17 Me parece más eficiente y válida la comparación del final del *auto II* de *LC* con el *tratado III* del *Lazarillo* que la establecida por J. Rodríguez Puértolas (pág. 198, n. 48) entre el mismo momento de la obra de Fernando de Rojas y el fin de la novela de 1554.



♦♦ ♦♦ ♦♦

THE ICONOGRAPHY OF THE EARLY *CELESTINAS*. I: THE FIRST FRENCH
TRANSLATION (1527)Joseph T. Snow
University of Georgia

The present study is meant to be a first step towards a more complete history of *Celestina* illustration. Certainly the whole area of iconography--in the context of study of Rojas' text and the problems that surround it--is the least well-attended aspect of all.¹ That this is true is unfortunate. It seems to me that any illustration of a text--whether specially commissioned or prepared from a selection of pre-existing material--represents, at some level, a reaction to and, often, an interpretation, a "reading" of that text. If the *Celestina comentada*, the "reading" of *Celestina* by an anonymous mid-sixteenth century jurist, is a valuable addition to our knowledge of how Rojas' masterwork was perceived in a specific place and time,² it is logical to think that an illustrated "reading" could also provide valuable clues as ways in which *Celestina* was read and understood.³

A history of *Celestina* illustration is a long way from being written, since it is virtually an unmined field of study. The materials available offer exciting, fascinating perspectives to the student and scholar. Keep in mind the enormous popularity of the work from 1499 to 1640 (over eighty editions) and add to that the numerous imitations, continuations and translations that helped maintain the spotlight on the original work. Many, though not all of the early editions are illustrated.⁴ The printers of this period did much to identify for the reader the types that populate Rojas' world (and Rojas' text did much to flesh out the stereotypes of many a printer's block, or *taco*).

These woodblocks (*tacos*, *figuritas*) were reused from edition to edition by the same printer and his *sucesores*; sometimes blocks, or sets of them, were loaned or sold to other printers. The *tacos* themselves, in order to serve as many contexts as possible, were often just the most conventional stereotypes (the young damsel, the duenna, the swain, the *viejo* or father, the servant, etc.) in standing poses which present them as characters. They are almost never seen in action, nor with too many clues (clothing, setting) as to their surrounding social reality for, thus uncompromised, they might, each of them, serve a large number of texts



FIG. 1 (Comedia, Burgos, 1499)

**El Romance de Durandarte cō
la glosa de Sozia: 7 otros diuer-
fos Romances.**



FIG. 2 (pliego suelto, Burgos: Alonso
de Melgar, c. 1520)

equally well, at least on the iconographical level.⁵ One example here will show this: it is a composite scene rather than a series of *tacos* of individual characters.

In FIG. 1, used as illustration to Act 16 of the *Comedia* of Burgos, ¿1499?, the three interlocutors are carefully labelled as Melibea, Pleberio and Alisa. In FIG. 2, however, without such identification, the same woodblock, with some deterioration of detail, is used c. 1520 to illustrate a *pliego suelto* containing ballads and glosses of ballads.⁶

Sometimes a set of blocks, known to be successful in stimulating the sale of an edition, will occasion a new set. Such a case in point would be the Cromberger Seville editions (I have used, for the comparison, Seville 1523), and many of the later ones printed in Venice (for example Venice 1531).⁷ The editions are the same size and follow the same format and iconographic scheme. The illustrations are, in every case, of the same characters for the corresponding acts, even to the identical use of 'house' and 'tree' *tacos*. Even more to the point, at the places where the Seville edition includes specially-commissioned *Celestina* scenes depicting the murder of Celestina, the capture of Sempronio and Pármeno and their execution, Calisto climbing the wall of Melibea's garden, his fall and death and, finally, Melibea's death plunge, these same "extra" scenes have been re-done for the Venice 1531 edition. The entire set of illustrative blocks is new, but clearly and tellingly it was modelled on a circulating Cromberger edition similar to Seville 1523.

While some editions were illustrated entirely from conventional *tacos*, and others from a mixture of conventional *tacos* and text-specific scenes (possibly also borrowed from another text, but certainly illustrating scenes and actions one easily associates with Rojas' *Celestina*) only a few were illustrated wholly by blocks created especially for *Celestina*. I cite the Hans Weidetz blocks prepared for the Christof Wirsung German translation as an outstanding example.⁸ Two others seen recently have been the Dutch translation (Antwerp: Heyndricxz, 1580) and the Spanish edition of Francisco del Campo, Medina del Campo 1582.⁹

Nineteenth-century and early twentieth-century *Celestinas* (the first 'modern' edition of the work is Madrid: León Amarita, 1822) are generally lacking in illustrative materials, or have very few.¹⁰ Since the 1940s, however, there has been a marked tendency toward the publication of specially illustrated (commissioned) editions for the coffee-table market while the student market has benefitted little from efforts to reproduce early illustrative materials.¹¹ Some of these twentieth-century "readings" will need to be kept in mind when the full iconographical study of the *Celestinas* is undertaken.

In order to discuss fully one way in which printers have chosen to expend time, skill and money in providing a visual accompaniment to their editions of *Celestina*, I have selected the French translation of 1527. There are several reasons for this choice: it was the first translation into French and was aimed to reach the mass market; it probably had waiting for it--due to the enormous popular success of *Celestinas* in Spain and

CELESTINESCA

Italy--an avid and new French-language reading public; and, not least, it is fully illustrated.¹² Each act is introduced by a woodcut, and this particular iconographical arrangement provides for some speculation both on the demand for and the nature of early illustrated editions of popular works.

Before giving the iconographic scheme, I will note that the illustrations generally appear near the act-opening "argumentos" and consist, throughout this translation, of pairs of character *tacos*, or *figuritas*.¹³ The identity of the *taco* appears in a scroll above the figure's head. From the outset, such a scheme has obvious, serious limitations. The poses, settings and expressions of the characters will be unvarying throughout and is representational only at the lowest level of illustration. Still, some variety is achieved from the selection of the character *tacos* for each act (this selection is not without its surprises). At any rate, the resources of the French printer are poor, as the following chart shows.

PARIS 1527 ICONOGRAPHICAL SCHEME

TITLE: The title page features a youngish Celestina, arms folded across her chest and facing slightly right. She is wearing a *toca* [as in Fig. 4] and has a rosary suspended from her belt: the scroll above her head reads "Celestine".

<u>ACTS 1 - 21</u>					
<u>ACT</u>	<u>Character 1</u>		<u>Character 2</u>		<u>Comments</u>
1.	Melibee	[1] ¹⁴	Calisto	[2]	See FIG. 3.
2.	Parmeno	[3]	Calisto	[2]	
3.	Celestine	[4]	Sempronio	[5]	See FIG. 4.
4.	Lucrecia	[1]	Celestine	[6]	See FIG. 5.
5.	Celestine	[4]	Sempronio	[5]	Repeats <i>tacos</i> of Act 3.
6.	Celestine	[7]	Calisto	[2]	See FIG. 6 Figures not facing.
7.	Parmeno	[3]	Celestine	[4]	Figures not facing.
8.	Parmeno	[3]	Areusa	[1]	Figures not facing.
9.	Parmeno	[3]	Sempronio	[5]	See FIG. 7
10.	Celestine	[4]	Melibee	[1]	Figures not facing.
11.	Celestine	[4]	Calisto	[2]	Second pairing, but cf. Act 6.

Calisto. Delibee. Parmeno. Semprio-
nio. Celestine. Elice. Crito.



FIG. 3 (Act 1)

Semprio. Celestine. Elice.



FIG. 4 (Act 2)

Calisto/ Celestine/ Parmeno/ Semprio.



FIG. 5 (Act 4)



FIG. 6 (Act 6)



FIG. 7 (Act 9)



FIG. 8 (Act 13)



FIG. 9 (Act 15)



FIG. 10 (Act 16)

CELESTINESCA

12.	Calisto	[2]	Lucrece	[6]	Figures not facing.
13.	Sosia	[3]	Calisto	[5]	See FIG. 8. Repeats <i>tacos</i> of Act 9, but shows different characters.
14.	Melibee	[1]	Calisto	[5]	Second pairing, but cf. Act 1.
15.	Areusa	[1]	Elicia	[6]	See FIG. 9. Repeats <i>tacos</i> of Act 4 and 17, but varies the characters.
16.	Pleberio	[3]	Alisa	[6]	See FIG. 10.
17.	Areusa	[1]	Elicia	[6]	Repeats <i>tacos</i> of Act 4 and 15, but varies the characters.
18.	Areusa	[1]	Centurio	[2]	Repeats <i>tacos</i> of Act 1, but varies the characters.
19.	Sosia	[3]	Tristan	[5]	See FIG. 11 (p. 39). Repeats <i>tacos</i> of Acts 9 and 13, but varies the characters.
20.	(See note 15)				
21.	Alisa	[1]	Pleberio	[5]	Repeats <i>tacos</i> of Act 14, but varies the characters.

* * * * *

Besides the title-page woodcut of *Celestina*--used another five times (as in FIG. 4)--there are twenty-one pages with illustrative woodblocks. Twenty of these are in the form of the two character *tacos*, placed side by side, discussed above, and the odd one (Act 20) is a single block whose subject has nothing whatever to do with any scene from *Celestina*.¹⁵ The printer used, for the twenty double-*taco* pages, a total of only seven distinct *tacos* to represent visually thirteen different characters (Crito, whose speaking role is limited to a few words in Act 1, is not included). Using the numbers I have previously assigned to the seven *tacos*, the forty characters of the twenty illustrated pages are divided as follows:

CELESTINESCA

<u>CHARACTER</u>	<u>Taco No.</u>	<u>Times Used</u>	<u>Total</u>
Celestina	[4]	5	7
	[6]	1	
	[7]	1	
Calisto	[2]	5	7
	[5]	2	
Pármeno	[3]	4	4
Areúsa	[1]	4	4
Melibea	[1]	3	3
Sempronio	[5]	3	3
Lucrecia	[1]	1	2
	[6]	1	
Pleberio	[3]	1	2
	[5]	1	
Alisa	[6]	1	2
	[1]	1	
Sosia	[3]	2	2
Elicia	[6]	2	2
Tristán	[2]	1	1
Centurio	[5]	1	1
<hr/>			
1 - 13	1 - 17	40	40

How, one wonders from a twentieth-century point of view on what constitutes a satisfactorily-illustrated text, was the sixteenth-century reading public accustomed to react *visually* to such a scheme as this one? Celestina is shown to the reader in three radically different guises (FIGS. 4, 5 and 6), although more frequently as "la vieja de las cuentas" (*taco* [4]). When in Acts 4 and 6 we have the two 'new' Celestinas, we wonder what the purpose is, since the more visually effective *taco* [4] is available for use.¹⁶ The substitution seems strange, arbitrary and self-defeating from an iconographical standpoint. Complicating the issue is the fact that, of the two *tacos* used once each for Celestina ([6] and [7]; FIGS. 5 and 6), one is later used for other female characters: *taco* [6] is "Lucrecia" (Act 12) as well as "Elicia" (Acts 15--FIG. 9--and 17) and "Alisa" (Act 16--FIG. 10). *Taco* [7], however, is used only in Act 6. The figure, a young woman with a simple *toca* standing in a field of flowers,

seem a strange choice to represent Celestina. Stranger still is that its single use here reduces the small universe of *tacos* from seven to six, in effect nullifying the use *taco* [7] might have had in more accurately representing any of the other female figures in *Celestina*.

But our wonderment does not end here. The Melibea *taco* [1] that we should associate with her from its first appearance in Act 1 (FIG. 3), is later reused, not only for her two subsequent pairings in Acts 10 and 14, but also for Lucrecia (Act 4; FIG. 5), for Alisa, her own mother (Act 21), and for her arch-detractor Areúsa on four (!) separate occasions (Acts 8, 15--FIG. 9--, 17 and 18), a number of uses surpassing that (three) for the original Melibea.

Calisto--who shares with Celestina the highest number of appearances in this iconographical series (with seven)--, appears first in Act 1 as *taco* [2] (FIG. 3) and continues thus represented in Acts 2, 6--FIG. 6--, 11 and 12; he also is shown twice as *taco* [5] in Acts 13--FIG. 8-- and 14. The reader, at least the visually alert one, will already have associated this "second" Calisto as his servant, Sempronio, who was *taco* [5] in Act 3 (FIG. 4). The "first" Calisto, *taco* [2], will later turn up labelled as the hired assassin, Centurio, in Act 18.

Sempronio all throughout the iconographical series remains unchanged (*taco* [5]). As noted above, however, this "Sempronio" *taco* doubles as "Calisto." But it is also deployed for "Tristán" (Act 19--FIG. 11) and "Pleberio" as well (Act 21). Like Sempronio, the original Pármeno remains unchanged whenever he is represented (*taco* [3], in Acts 2, 7, 8 and 9--FIG. 7). But as in the instance of "Sempronio," "Pármeno" also undergoes some fairly unusual transformations: twice he becomes "Sosia" (in Acts 13--FIG. 8--and 19--FIG. 11) and once he serves as "Pleberio" (in Act 16--FIG. 10).

Other unusual features of the iconography of Paris 1527 would certainly include: the pairing of Celestina and Calisto at Acts 6 and 11 where the Celestinas are unnecessarily different;¹⁷ the three pairing of the same two male figures at Acts 9, 13 and 19 (FIGS. 7, 8 and 11), first labeled as Pármeno and Sempronio, then as Sosia and Calisto and, finally, as Sosia and Tristán;¹⁸ and the appearance of two figures at Act 14, called Melibea and Calisto, who re-appear at Act 21 as the young girl's aged parents, Alisa and Pleberio!

The loss of visual identification of characters (if it was even intended) in Paris 1527 first breaks down as early as Act 4 when "Melibea" becomes "Lucrecia" (cf. FIGS. 3 and 5) and a new "Celestina" is forced upon us (cf. FIGS. 4 and 5). Even here, the printer-illustrator could have prolonged the visual illusion for the reader by using the already established Celestina, *taco* [4], and, perhaps, for Lucrecia, utilizing *taco* [7] (the one used but once, also for Celestina--FIG. 6). The use of *taco* [4] for Celestina again in Act 6 would have been a simple way to keep the visual scheme from breaking down until at least Act 8, when one of the previously used female *figuritas* would have to be used for Areúsa. There

occur throughout the iconographical sequence of Paris 1527 places at which a small effort could have enriched the visual accompaniments to the text. There was no need, for example, to use the original Sempronio *taco* for "Calisto" at Acts 13 and 14 (cf. FIGS 4 and 8) when the original Calisto *taco* was available. Nor, in the most dramatic case of all, was there any need to provide the three consecutive and different Celestinas of Acts 4, 5 and 6.

Some curiosities have mundane explanations behind them, as we shall learn. It would seem ideal, one reasons, when presenting two characters in separate blocks in such an illustrative scheme, that they face each other. That way, at least, there is a semblance of dialogue and interaction. Of our six *tacos* (not including [7], since it is involved only in one instance), the original Pármeno (*taco* [3]--FIG. 9), Celestina (*taco* [4]--FIG. 4) and Melibea (*taco* 1--FIG. 3) figures all face right and would appear, normally, as the figure on the left of the page (facing center). The Celestina figure (*taco* [6]--FIG. 5) as well as Calisto (*taco* [2]--FIG. 3) and Sempronio (*taco* [5]--FIG. 4) all face left and would appear, normally, as the figure on the right of the page (facing center). Note, though, that this means there is but one male figure (Pármeno) facing right and one female figure (*taco* [6]) facing left. Thus, when a pairing of two males and a pairing of two females occurs in Paris 1527, there is an unusual pressure on *taco* [3], the original Pármeno, and on *taco* [6], to serve as other males and females, respectively. But even in mixed groups--when such pressure is not evident--these two *tacos* are pressed into service: for such use of *tacos* [3] and [6], see Act 16 (FIG. 10).

Even with such explanations, however, the Paris 1527 printer makes still other strange choices for illustration. Pleberio and Alisa, for example, are paired twice, at Acts 16 and 21. Instead of utilizing the same pair of figures for the later of the two Acts (a procedure already used for Acts 3 and 5 in the case of Sempronio and Celestina), a new pair of figures is used. Why? Because he has chosen to switch their positions (right-to-left and vice versa), forcing--within his limited universe of *tacos*--the utilization of different *figuritas* than those used just five Acts previously.

Given what we said above was desirable, in terms of character *tacos* both set facing center, and the general conformity to such an ideal by the Paris 1527 printer-illustrator, there still are pages where there seems to be no rationale for the fact that the *tacos* do not face each other. In Act 6 (FIG. 6), Celestina and Calisto are facing in the same direction. So with the Calisto and Lucrecia (certainly an unusual pairing!) of Act 12. Other such pairs are at Acts 7, 8 and 10. None of these pairings corresponds to any textual point (departure, pursuit, turning away in anger, etc.).

In summary, we have what would appear to be a French translation (not attributed) prepared for an eagerly-awaiting public by its printer-illustrator, N. Cousteau, who has a remarkably limited series of *tacos*, or

figuritas, for the job. For 39 of the 40 character depictions, he employs only three male and three female *tacos*, and these six *tacos* are made to represent thirteen characters.¹⁹ A seventh *taco*, used once, completes his repertoire: a better balance could have been achieved, since there are many occasions when a superior level of consistency in character representation could have been reached with a little care, care that was clearly not expended. Only through the third act is some visual, or iconographic, consistency achieved at all. Subsequently, the *tacos* are often selected by virtue of their being positioned facing right or left, and other times the choice is arbitrary or whimsical. In any case, the final impression is that iconographical verisimilitude was not a priority in this illustrated *Celestina* of Paris 1527. Even granting that with seven *tacos* we have a restricted field for the representation of thirteen characters, we have seen that much more could have been accomplished.

Logic, or verisimilitude, seems not only to not have been a priority for the printer-illustrator, but it could not have been much of a priority for the reading public, since Paris 1527 was not alone among early *Celestinas* in aberrant design or use of limited woodblocks.²⁰ Thus, it would seem that increased commercial sale justified the inclusion of illustrative material even when, as here, the illustration was provided by often previously used--and borrowed--conventional *figuritas*. The reading public must have become habituated to such recurring illustrating methods and prized whatever there was for its own sake: only later would demand for scene-specific art produce on a grander scale *Celestinas* in which the illustrative materials derived directly from the Rojas text.²¹

The commercial viability of Paris 1527, that is, of the extra costs involved in its illustration, seems borne out by the following summary of information. Each page contains, normally, twenty-six lines of text: only a few have any white space. On pages where illustrations appear, there are seven lines of text. What this means is that the space occupied by the twenty-one woodcuts takes up 399 lines of text. To this sum, we add the space that could have been used and was left blank (the white space referred to above) because a new act's illustrations would not fit on what remained unused of that particular page. A single signature of Paris 1527 (e.g. Ci-Cviii) would contain--in an unillustrated state--416 lines of text. It is clear, then, that Cousteau could have printed Paris 1527 with no accompanying illustrative materials and saved a considerable amount of paper and money. Equally clear is that the additional signature involved was worth the time and expense for the extra profitability it promised. It seems to me also clear that the printer-illustrator had seen other illustrated editions and had some idea of what formulas had been used for *Celestinas*. He must have had at hand some *tacos* of a conventional nature that would serve and decided to use those, rather than seek out, borrow, or commission a better or a larger set of *figuritas*. Time might have been pressing for the publisher (this *Celéstine* was sold by the French bookshop of Galliot du Pré).

We have here, in Paris 1527, in terms of its iconographical design, far less successful a "reading" than earlier illustrated editions and

translations provided (for example, the Hans Weidetz illustrations mentioned in note 8). But it gives us the opportunity to watch the illustration process--the decisions, the practices, the successes and the unfortunate mistakes--at work, an illustration process which was fairly common in the early sixteenth century, and especially so in the case of the fabulously successful *Celestinas*. We may end by affirming that such a process as we have seen working through Paris 1527 provides a relatively poor visual complement to a text as rich in detail and nuance as *Celestina*: it is Rojas' text which, in this instance, endows the stereotypical *tacos* used as illustration with some vitality and meaning. With some exceptions, for the many *Celestinas* printed before his death in 1541, the illustrations for Rojas' vividly conceived characterizations were not specially created but, rather, chosen from blocks or sets used for the illustration of other works. Sometimes the printer took care to ensure that some measure of consistency in the representation of characters took place, other times it was either haphazard or, perhaps due to poor supply, impossible, as apparently was the case with the first French translation.²²

♦♦

NOTES

¹ In my *Celestina* bibliography (published with J. Schneider and C. Lee), "Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina* (1949-75): documento bibliográfico," in *Hispania* 59 (1976), 610-660, and in the several supplements to it printed in the numbers thus far issued of *Celestinesca*, there are no articles devoted to the topic and only passing mention made in a few studies.

² The *Celestina* continuations and imitations are also "readings" of the original masterpiece, as well as are some minor poems that appear throughout the sixteenth and seventeenth centuries. For an example of the latter, see J. T. Snow, "An Additional Attestation to the Popularity of Rojas' Character Creations From An Early Seventeenth-Century Manuscript," *Hispanic Review* 48 (1980), 470-86; for the non-fiction *Celestina comentada*, see Peter E. Russell's article in *Studies in Honour of Rita Hamilton*, ed. A. D. Deyermond (London: Támesis, 1976, pp. 175-93; rpt. in his *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, (Barcelona: Ariel, 1978, pp. 295-321, in Spanish translation).

³ This is more true, of course, for fully commissioned illustrated editions than for those which depend heavily on the use of conventional and already-owned woodblocks (such as Paris 1527). See also note 5.

⁴ For example, the series emitted from Antwerp (1565, 1595, 1599) at the Officina Plantiniana in duodecimo editions were none of them illustrated. The Toledo 1500 *Comedia* has only the title page illustration.

⁵ One such case worth mentioning is the *Celestina* of Venice 1534 whose illustrations adopt the Cromberger model (see p. 27 and also note 7). Bound with this *Celestina* (in Madrid, National Library, R-15031) is the *Segunda Comedia de la famosa Celestina*, published just two years later (1536) by the same printer, Estephano da Sabio. The identical set of blocks used for the Rojas work is reused for the continuation, with the new character tags, of course: Felides, Sigeril, Polandria, Poncia; etc.

⁶ I am grateful to Brian Dutton, with whom I am working on a volume of *Celestina* iconography, for bringing this (and other) double use of a woodblock illustration to my attention.

⁷ The importance of the Cromberger series in *Celestina* iconography will be highlighted in the forthcoming study and critical edition by Miguel Marciales (Illinois Univ. Press), where he states: "Esta edición (G1 = Seville 1508, as posited by M. M.) creó el modelo de distribución de texto, grabados, de ancho de página y factotos, tacos o figuritas, de todas las posteriores hasta más o menos 1540." The relationship between Cromberger's iconography and that employed later at Venice seems to confirm Marciales' hypothesis.

⁸ The series of illustrations was reproduced in the first few years (1977-1979) of publication of *Celestinesca*. See also the new work by Kathleen V. Kish and Ursula Ritzenhoff, *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: "Ain hipsche Tragedia" (Augsburg 1520), "Ainn recht liepliches Beuchlin" (Augsburg 1534)* (Hildesheim/Zürich/New York: G. Olms, 1984), where facsimiles of both works and the full set of illustrations are to be found. See also pp. 11-15, 93-95 of their Introduction. It is worth noting that the *Celestina*-specific illustrations are later borrowed to illustrate works having little or no relationship to their original setting (Kish-Ritzenhoff, p. 15), much as the Burgos 1499(?) blocks appeared elsewhere [FIGS. 1-2].

⁹ It is precisely a text of this type which best reflects Covarrubias' definition of a "libro historiado" (see the article "Historia"): "... que tiene algunas figuras de dibuxo o estampa, que responden con la escritura!" The emphasis is mine.

¹⁰ Mention might be made of the Gorchs editions (1841 and 1842) with plates for Acts 7, 9, 12 and 19, and of an edition of Barcelona 1883 which carries (from Valencia 1575) the block showing the scene in which Melibea plunges to her death.

¹¹ In this context, mention must be made of at least these three: Valencia: Castalia, 1946 has original illustration by José Segrelles and Luis Enríquez de Navarra; Barcelona: Argos, 1948 has illustrations by Manuel Humbert; and Madrid: Alfaguara, 1974 has nineteen original lithographs by Lorenzo Goñi. Not attached to an edition, but singularly striking are the fifteen plates prepared in a 1972 limited edition by Miguel Ourvantzoff.

12 Gerald J. Brault, who edited this text (Detroit: Wayne State Univ. Press, 1963), curiously does not mention that the text is illustrated, although the title page woodcut adorns his edition.

13 These *tacos* are of a uniform size: 3.5 wide x 9 centimeters high.

14 The numbers in square brackets here, and throughout the study, have been assigned, arbitrarily, in the order of their appearance, to the seven *tacos* used by N. Cousteau in Paris 1527. This makes it easier to see when [1], for example, is used for Melibea, or for Lucrecia, or for some other character.

15 This is a single block depicting the arrival--from the left--of an elderly pilgrim, garbed simply, wearing a hat and an across-the-chest sash festooned with small bells. In the right foreground, stands a young woman with a *toca*, dressed in a simple garment, and with hands extended as if speaking. A garden or house wall with three arches links the figures. There are no identification scrolls. I have thus far not been able to identify the work(s) where this woodcut may have figured before or after its use in Paris 1527.

16 I have made a careful study of the illustrations and their distribution among the individual gatherings that make up Paris 1527: there is no possibility that the crazy-quilt iconographic scheme that emerges here is owing to the need to substitute one *taco* for another already in use elsewhere within a particular gathering. In fact only one gathering has two sets of the double-*tacos* (*T* contains the illustration for Acts 16 and 17) where four different characters are represented.

17 Cf. also Acts 1 and 14 (different Calistos).

18 Cf. also Acts 4 and 15 or Acts 1 and 18, in which the *tacos* are repeated with a new pair of characters substituting for the pair in the earlier act.

19 The frequency figures for the six repeated *tacos* show about equal use: [1] is used 9 times; [2] 6 times; [3] 7 times; [4] 5 times; [5] 7 times; and [6] 5 times. No. [7] is, of course, used just the once, for Act 6.

20 Venice 1519 is an even more flagrant example of limited resources used in an iconographical scheme for a *Celestina*. Sixteen acts (Acts 2, 3, 18, 20 and 21 are not illustrated) have accompanying woodcuts, but these are drawn from a limited set of three blocks. The first is introduced at Act 1 and used a total of eight times; the second is introduced at Act 4 and used a total of four times; the third is introduced at Act 6 and is also used a total of four times. More moderate is the case of Venice 1541 where twelve different character blocks are used four to eight times each, along with separate blocks (houses and trees) used a total of ten times. These are arranged in the Crombergerian style: five *tacos* in a single line across the page. While allowing for far greater visual iden-

CELESTINESCA

tification than we get with Paris 1527, there are no scrolls to help identify specific characters (it is fairly easy to deduce, since these are also conventional "types"). Here, too, some acts are not illustrated (3, 5, 6, 7 and 21).

21 We do not overlook the fact that the Cromberger illustration scheme actually is a combination of conventional character types of *figuralitas*, and some scene-specific single blocks (e.g., Celestina's assassination, Calisto's fall and Melibea's suicide, and a few others).

22 I would like to thank Prof. Eric Naylor for his helpful suggestions concerning technical aspects of parts of this study.



FIG. 11
Act 19. Paris 1527.

CELESTINA.



*Jamás querría, señora, que amanesiese, según la gloria
y descanso que mi sentido recibe.*

Pag. 314.

Acto XIX.

*One of four illustrations accompanying the 1840
(printings in 1841, 1842) Celestina of T. Gorchs*

PREGONERO

"LOS BIENES, SI NO SON COMUNICADOS,
NO SON BIENES," *Celestina*, auto I

I. TRES LIBRERÍAS TEATRALES (MADRID)

Como todo hispanista familiarizado con Madrid bien lo sabe, la capital está ricamente dotada de librerías de todos los colores. En casi todas ellas se encuentran textos relevantes a la celestinesca. Tres de estas librerías, cada una de ellas distinta de las otras, se especializan en teatro: sus dueños son amigos de esta revista y, como es de esperar, ponen a la venta mucho material (monografías, ediciones, adaptaciones) sobre la gran obra de Fernando de Rojas. Las mencionamos aquí porque recientemente apareció en la revista mensual de teatro, *El público* (publicado por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura), un reportaje sobre sólo estas tres (texto mas fotos: nos. 10/11, julio-agosto, 1984, págs. 73-76).

La más largamente establecida entre ellas es "La avispa" (San Mateo, 5), cuya dueña es Julia García Verdugo, quien, con su marido Joaquín, son enciclopedias ambulantes de información teatral, además de fundadores de su propia colección "Avispa" de teatro. Amabilísimos amigos de todos los que se interesan por el teatro. Otro establecimiento, un poco *sui generis*, es uno que tiene por nombre "LA CELESTINA" (Calle de Huertas, 21) y que descubrimos nosotros sólo con el número 2 del tomo 7 de *Celestinesca* (pág. 16). El nombre de esta librería no se debe tanto a una especialización de su colección teatral, como a la afición personal del afable dueño, Vicente Gil, por *Celestina* (tiene en su colección particular unas ediciones tan bellas como raras). Es una persona aficionada al teatro y piensa establecer en la trastienda un pequeño taller teatral. La tercera librería la lleva Plácido Rodríguez: es el "Corral del Almagro" (Almagro, 13) y de las tres, es la más reciente. Además de la parte de la librería, la trastienda sirve de sala de exposiciones y se proyectan allí vídeos de representaciones teatrales de vez en cuando. Es esta librería la sede oficial de CELESTINESCA en España, que desde aquí en adelante servirá para centralizar suscripciones en la península.

CELESTINESCA

II. SEVEN SCHOLARLY PAPERS ON *CELESTINA*

Although almost certain that there have been others, I have been able to glean sufficient information about the following seven conference presentations to present them to readers of *CELESTINESCA*.

1. Julia ORTIZ GRIFFIN (St. John's University, New York). "The Transformations of Calisto and Melibea in *LC*." Eighth International Conference on Patristic, Medieval and Renaissance Studies, Vilanova University, September 23-25, 1983. The main thrust of this paper was to show that in the course of the action of *Celestina* Melibea and Calisto move in opposite directions. Melibea, a maiden preoccupied with honor, evolves into a lovesick maiden; Calisto, a youth initially lovesick, evolves into a young man preoccupied with his reputation/honor.

2. James F. BURKE (Univ. of Toronto). "Sympathy and Antipathy in *LC*." Modern Language Association of America, New York, December 27-30, 1983. The central idea, alluded to in Rojas' *Prólogo*, is the classical notion of the balance provided by opposites, that antipathy is the counterforce to sympathy. Antipathy, as a force, was considered to be necessary if the world and all its components were not to be overwhelmed by the forces of sympathy. This is exemplified in the relationship between the lovers, Calisto and Melibea, especially in Act 10, when Melibea learns that the "cure" for her malady is the very "symptom" (Calisto) which causes her so much pain.

3. Jerry R. RANK (University of Illinois, Chicago). "*Celestina* and Its 'Theatrum Vitae' of Common Wisdom." Eleventh Annual Medieval Colloquium, Sewanee, Tennessee, April 13-14, 1984. Rank argues in his study that the vast compendium of maxims, *sententiae*, proverbs and "common wisdom" contained in *Celestina* (or in other medieval works) is far from being a mandatory copy-book exercise on the part of its author; rather, it is part of a "cultural grammar" stemming from preserved oral literature which activates a communal reader response to a given situation, allowing diverse readerships to extrapolate (regardless of the time in which they become familiar with the work) a relevance to themselves and their lives. Rojas' use of a large store of such "common wisdom" resulted, felicitously, in a work which allowed its readers, despite the aberrations represented in the celestinesque society of his text, to relate back to the enduring values of all human experience.

4. Fernando CANTALAPIEDRA (Granada). "Las calificaciones extereoceptivas de los actores." Primer Simposio de la Asociación Española de Semiótica, Toledo, June 7-9, 1984. This study forms part of a much longer one in which all levels of language employed in *Celestina* are analyzed. Here the author explores three zoomorphic terms applied to celestinesque characters (*cigüeña*, *perdiz*, *halcón*) and three material-based terms (*corazas*, *agujetas*, *hilado*) to show how they affect reader understanding of character roles, thematic link-ups they perform within the text, the narrative advances implied or achieved, and so forth. It is the author's conclusion that the intertwined communications systems he is exploring

become dissociated with the arrival of Act 13 (elsewhere he has tried to establish that there is one author for Acts 1-12 and another author for the remainder of *Celestina* and the intent of the current paper was to show, on the level of actants, how this same pattern applies).

5. James L. WYATT (Florida State University, Tallahassee, Florida). "*La Celestina*, Authorship, and the Computer." Seventh World Congress of Applied Linguistics, Brussels, August 10-15, 1984. The paper presented some tentative conclusions of research still in progress on possible ramifications of the use of a computer-aided approach to the many problems of authorship that plague discussions of *Celestina*. The problems of error checking (Cejador's edition is being used for the study), normalization of spelling, and such are being worked out even as files are being created for the production of word frequency lists (by discreet parts of the text: Act I, Acts 2-16, the additions to the *Comedia*). Lexical and syntactical studies are also under way. The results of this study will be forthcoming.

6. Ivy Ann CORFIS. (University of Pennsylvania) "*Celestina comentada*: A Case of Law and Literature." Ninth International Conference on Patristic, Medieval and Renaissance Studies, Villanova University, Philadelphia, September 21-23, 1984. "A sixteenth-century commentator of *Celestina*, himself a jurist, clearly identified the legal lore of Rojas' work. The legal glosses of *Celestina comentada* effectively refute the notion that Rojas, the jurist, totally put aside his professional training and interests when he wrote the *Tragicomedia*. The commentary, upon close examination, reminds us that the study of Roman law in the fifteenth century tended to take on increasing importance within the intellectual tradition which jurists and other men-of-letters held in common. The paper points out the salient features of *Celestina comentada* which bring this aspect of fifteenth-century humanist culture to the fore and which exemplify the overlap of law and literature in Rojas' *Celestina*." (Quoted from the author's own abstract.)

7. Antonio C. M. GIL (University of Florida, Gainesville). "Violence in the Search of Love and Honor in *Celestina*." Tenth Annual Conference of the Southeastern Medieval Association, Eastern Kentucky University, Richmond, Kentucky, October 4-6, 1984. This wide-ranging paper takes up the theme of violence (physical and linguistic) in *Celestina* and explores its real and rhetorical manifestations--as disguise behind which the possessive, desiring self lies in wait--of the determined ego at work to achieve its selfish ends. With so much pretense, it is easy to lose one's moral co-ordinates (Calisto), to substitute appearance (cosmetic looks) for reality, and to fall prey to the *atavíos* of speech in which lies pass for truth. Eventually, it is the failure to recognize her own role-playing effect on others that *Celestina* brings on her own violent death, having already planted the seeds of violence that will lead to all other tragedies and deaths in the work that bears her name.

III. TRES CELESTINAS EN CINCO MESES EN ESPAÑA

1. La primera--cronológicamente--de estas tres *Celestinas* es una producción del Teatro Ibérico de Lisboa, traducida al portugués por David Mourão-Ferreira y dirigida por Xosé BLANCO-GIL (nacido en España). La

compañía, organizada sólo en noviembre de 1980 y que representó por primera vez en octubre de 1981, ha conseguido ya cierta fama internacional, siendo generosamente premiada en el Festival de Teatro Clásico Español celebrado en El Paso en abril de 1984. Pues fue invitada a estrenar esta nueva producción de *Celestina* en ALMAGRO 84, el VII Festival Internacional de Teatro Clásico (5-30 septiembre de 1984).

Su *Celestina* se vio dos veces durante el festival, en el Claustro Dominicos las tardes del 26 y 27 a las 10:30. El reparto está a la izquierda. Por la comunicación privada de Alvaro Custodio, puedo citar las palabras de Javier Villán, aparecidas en *El público* (Noviembre, 1984), 28 y 29: "El Teatro Ibérico de Lisboa dirigido por Xosé Blanco GIL, ha presentado...un bello espectáculo protagonizado por la muerte. Luces y sombras, una procesión obsesiva y tenaz de sombras con el contrapunto nupcial del blanco y sus destellos. El espectáculo que sobre el texto de Rojas ha montado Blanco Gil es un ejemplo de sensibilidad plástica en el juego parabólico de los negros y los blancos.

" LA CELESTINA "	
de Fernando Rojas.	
TEATRO IBERICO (LISBOA).	
PERSONAJES	ACTORES
Calisto	JUVENAL GARCES
Melibea	ANA SANTOS
Samprónio	FRANCISCO SOROMENHO
Celestina	MANUELA CASSOLA
Elicia	ARLETE DE SOUSA
Lucrecia	TERESA MONICA
Alisa	MARIA ROSA LOBATO
Parménio	ANTONIO FILIPE
Areusa	FERNANDA POLICARPO
Sosia	JORGE COELHO
Tristeo	PAULA GUILHERME TOMAS
Pleberio	CARLOS COSTA
Coro	ARLETE DE SOUSA
	TERESA MONICA
	FERNANDA CARDOSO
	JORGE COELHO
	PAULO GUILHERME TOMAS
	CARLOS COSTA
	FRANCISCO SOROMENHO
	ANTONIO FILIPE
FICHA	TECNICA
Traducción	DAVID MOURAO-FERREIRA
Música	DOMINGO MORAIS
Escenografía	BLANCO GIL Y ANTONIO FILIPE
Figurines	BLANCO GIL Y ANTONIO FILIPE
Sonido	FERNANDO COSTA
Luminotécnia	FERNANDO COSTA
Operador Técnico-	
Luz / Sonido	CARLOS SOUSA
Asistencia Técnica	NUNO CERQUEIRA
Vestuario	MESTRA FATIMA RUELA

Se mueve en dos planos diferentes, el simbólico y el narrativo, que no siempre se identifican con las citadas tonalidades, pero que permiten una

lectura amplia e imaginativa del texto. El signo mágico y la palabra expresan un paralelismo sugerente y enriquecedor (...). Blanco Gil (...) confiesa hallarse en unos momentos en los que se debate entre el amor y la muerte, unos momentos personalmente dolorosos que quizá hayan influido en la conceptualización de esta *Celestina*. Lo evidente es que en esta versión se ha acentuado los signos trágicos..."

2. CELESTINA EN LA NUEVA "SALA DE FERNANDO DE ROJAS" (MADRID). Carmen Cobeña salió en Madrid a las tablas el 13 de octubre de 1909 en el estreno internacional de la primera teatralización de *Celestina*. Exactamente 75 años más tarde, de nuevo en Madrid, sale a relucir otra producción de *Celestina* como primera presentación de la recién creada Sala "Fernando de Rojas" (antiguo salón de actos del Círculo de Bellas Artes, conocidísimo crisol de actividades literarias madrileñas, y hasta hace muy poco sitio de la Filmoteca Nacional). Aunque en su pasado--según Jesús Campos, el responsable de las actividades dramáticas del Círculo de Bellas Artes--vio dicho salón varios actos dramáticos, ahora vuelve a ser permanentemente escenario teatral. Con su nuevo nombre, era inevitable que se quisiera arrancar con una producción-adaptación de la gran obra de Rojas. Y se seleccionó a una que había montado ya Angel FACIO y su compañía TEATRO DEL AIRE hace pocos años. De hecho esta *Celestina* de Facio y el Teatro del Aire había pasado por escenarios en 43 ciudades distintas (pero no en Madrid) entre agosto de 1981, cuando se estrenó en Barcelona, y mayo de 1983 (incluso 4 ciudades en una gira por mayo de 1982 en Estados Unidos: Washington, Nueva York, Chicago y Boston). Se presentó, según mis cálculos, unas 124 veces ante los más diversos públicos.

Y ahora, se estrena en Madrid en circunstancias notables esta *Celestina* que, según Facio, es "poco convencional." Se inició la serie de actividades destinada a inaugurar la nueva Sala con una espectacular MESA REDONDA, celebrada la tarde del 9 de octubre e intitulada: "*Celestina*: necesidad de la subversión," en la cual participaron el mismo adaptador y director de escena Angel FACIO, junto con José María MARAVALL, Agustín GARCÍA CALVO, Fernando SAVATER y Elena GASCON. (Según unos informes privados y según un artículo de *El País*, 11 de octubre, la mesa redonda duró unas dos horas y ella misma era escenario de las más reñidas opiniones sobre la obra, su naturaleza como obra teatral y la voluntad moderna de escenificarla--con cambios, supresiones, etc.).

En el gran salón de exposiciones del segundo piso de Bellas Artes se montó una exposición sobre la *Celestina*--organizada y llevada a cabo por Jesús CAMPOS, Carlos RODRIGUEZ y Roberto ALTOZANO. Hubo allí una histórica riqueza de materiales que complementaba la misma teatralización actual y ofrecía una perspectiva única que será difícil (si no imposible) de repetir en futuras ocasiones de reposiciones de *Celestina*. Entre otras cosas había primeras ediciones, ediciones en catálogo, la figura de Celestina en la pintura, montajes nacionales e internacionales (con programas, fotos, maquetas, recuerdos, etc.), muestras de *Celestina* en el cine y en T. V., además de la audición del texto íntegro de la *Tragicomedia* como atracción especial (9 1/2 horas).

El 29 de octubre se celebró una MESA REDONDA sobre este montaje de TEATRO DEL AIRE, en la que se iba a analizar el proceso de creación del espectáculo con la asistencia de los componentes del grupo. Adicionalmente, se presentó el 4 de noviembre un concierto de "La música en la época de *Celestina*" y, el día 18 de noviembre, unas selecciones de una ópera olvidada, LA CELESTINA, del maestro Felipe Pedrell (data de 1903), cantadas por María José Sánchez (soprano, Melibea), Joaquín Paixán (tenor, Calisto), y Luis Álvarez (barítono, Pármeno y Sempronio) y acompañadas al piano por Fernando Turina. En realidad los esfuerzos hercúleos necesarios para llevar a cabo un proyecto de tanta envergadura se concentran en manos de sus organizadores, aun si reconocen las contribuciones de unos 35 individuos y bibliotecas, casas editoras y embajadas, teatros, museos, institutos y centros que prestaron muestras o facilitaron importantes préstamos a la exposición.

En cuanto a la *Celestina*, esta revista tendrá para un número futuro una reseña de la producción. Aquí y ahora, basten unas palabras sobre su concepción como obra moderna: Según Facio, el texto de Rojas era un híbrido dramático-narrativo destinado para ser leído y no representado. Él desarrolla su versión--creyendo en la inviolabilidad del lenguaje de Rojas--manipulando la estructura expositiva de la *Tragicomedia* pero respetando en todo momento la calidad literaria del texto original. Todo para que fuera comprensible para el público de hoy, afirma Facio: "Todas las frases que se dicen en escena pertenecen a Rojas, pero las hemos ordenado no como aparecen en el libro, sino según las situaciones dramatizables que veíamos." Para dar una idea del montaje, cito de la reseña de E. Haro Tegen (*El País*, 17 de octubre, p. 36) sólo estas palabras: "En el escenario... hay poleas, trócolas, andamios, redes, cuerdas, horcas, anillas, escaleras, cadenas. Los actores cuelgan, trepan, reptan, son izados, caen de lo alto... La tragicomedia está representada en una serie de escenas extraídas del libro original y aderazadas con estos símbolos de escenografía y dirección ... algunos de los cuales son fácilmente legibles: *Celestina* es una araña que se mueve por su red, presidida por una estrella de David: el judaísmo contra el orden moral cristiano. A esa red van unidos los personajes por hilos. Calixto y Melibea comen juntos la manzana bíblica entre gritos de horror: son Adán y Eva o la continuación indefinida del pecado original. ... Junto a este esoterismo, a esa metáfora de escena, puede aparecer el realismo absoluto"

Celestinesca une su voz a las muchas que ya han celebrado el bautizo de la SALA "FERNANDO DE ROJAS" como centro dramático en Madrid. Este ha procedido a iniciar su nueva vida con una *Celestina*, cuyas representaciones--con todo el atuendo que las rodeaba: mesas redondas, conciertos, exposiciones--habrán tenido el saludable efecto de hacernos volver nuestras miradas al original y ponderar su perenne vitalidad, siempre fresca, siempre actual.

3. La tercera de las tres *Celestinas* será estrenada en el TEATRO ESPAÑOL como parte de la temporada 1984-1985. Cito de *El país* del 23 de septiembre de 1984 la poca información que a estas alturas se sabe: "Entre los demás proyectos que completan la temporada 1984-1985 del Español destaca el estreno de una nueva versión de *La Celestina*, que dirigirá el propio director del centro Miguel Narros, y que comprenderá la versión íntegra, por primera vez en España, de esta obra de Fernando de Rojas. Se representará del 15 de febrero al 21 de abril, y durará cinco horas, por lo que se tiene prevista la inclusión de una cena en el intermedio de la obra" (p. 37).

* * * *

IV. CELESTINA en un escenario londinense:

La compañía del DRAMA CENTRE LONDON (176, Prince of Wales Road, London NW 5) presentó una *Celestina*, dirigida por Christopher FETTES, el 27-28-29 y 30 de noviembre, a las 7 de la tarde. Pensamos poder informar nuestros lectores sobre esta producción en el próximo número.

* * * *

V. CELESTINA in California:

Professor Hugh M. Richmond, of the Univ. of California at Berkeley's Department of English, writes that as a result of teaching *Celestina*, and of using videotaped performances of dramas for scholarly and instructional purposes, he produced his own television version of Rojas' masterpiece to take advantage of its similarities to *Romeo and Juliet*. Prof. Richmond teaches a course there on Backgrounds of English Literature in the Continental Renaissance in which part of the context for *Romeo and Juliet* is *Celestina*. The students are non-specialists in Spanish and this created the motive for his desire to provide some lively sense of the main outlines of the Calisto and Melibea story in videotape form. His version, prepared in the autumn of 1981, is about 55 minutes running time and stresses scenes analogous to some in the Shakespeare play. The production uses 16th-century costumes and appropriate locations. The players were students recruited from a wide variety of disciplines, mostly within the humanities. The resulting version of *Celestina* proved sufficiently effective to be shown with repeated success on the weekly "Open Windows" television program (a cable program from the UC-Berkeley campus) with its approximately one million household audience in California.

In the current year, Prof. Richmond is cross-editing *Celestina* with a recently-completed full-length television version of *Romeo and Juliet*. To this version a commentary will be added which will emphasize, through comparisons, the tone, style, setting, and characterizations of the two works.

Any persons interested in viewing or securing a copy of the videotapes of either work should contact: Dr. Paul Shepard, Educational Television Office, University of California, Berkeley, CA 94720

La Celestina

REPARTO (por orden de intervención)

GRAN INQUISIDOR	Juan Carlos Lavid
CALISTO	Angel Pardo
MELIBEA	Charo Amador
PARMENO	Ernesto Ruiz
SEMPRONIO	Paco Torres
ELICIA	Aurora Herrero
AREUSA	Blanca Plaza
LUCRECIA	Cristina Vázquez
TRISTAN	David Alvarez
CELESTINA	Dora Santacreu

EQUIPO TECNICO

DISEÑO VESTUARIO	Begoña del Valle
Utilería	Elena Ramos
Carpintería	Luis Elorriaga
Realización vestuario	Victoria
Coordinación técnica	Miguel Durán
Prensa e imagen	Marisol Cobos
Fotografía	Luis Caballero
Diseño cartel	Miguel Zapata
Asistencia de dirección	Pablo Esteban

Dramaturgia, Espacio escénico, Dirección: Angel Facio
Una producción de TEATRO DEL AIRE

Reparto de la *Celestina* de Angel Facio (ver pp. 45-46)

REPERTORIO BIBLIOGRAPHICO

J. T. Snow
University of Georgia

El prometido tomo bibliográfico sobre todo aspecto de los estudios de *Celestina* que hace un año voy prometiendo parece que se acabará de preparar en el verano de 1985. Pretende cubrir de modo más amplio posible el período de 1925 hasta los comienzos de 1985. Incluirá, por supuesto, las entradas (algunas corregidas) de la primera bibliografía, la que se publicó en *Hispania* 59 (1976) 610-660, mas las de los suplementos publicados en casi todos los números de *Celestinesca*. Creemos que, con un nuevo formato y una serie de índices útiles, podría servir de norte a futuros investigadores a la vez de almacén único de detalles (sobre teatralizaciones, traducciones y ediciones, en particular) muy infrecuentemente reunidos en un solo lugar. Lo que sigue son los frutos de la cosecha más reciente.

1. BEARDSLEY Jr., Theodore S. "Celestina, Act I, scene 1: 'Ubi sunt'?" *Hispanic Review* 52 (1984), 335-341.

Cree (con Martín de Riquer, 1957) que el autor primitivo tenía en mente una iglesia como escenario de la primera escena de LC; cree que Rojas lo sabía pero cambió el escenario para que cuadrara mejor con sus propios propósitos de desarrollo de la acción (justificando el cambio a través de un parlamento de Pármeno en el Acto 2 y del argumento pos-puesto al Acto 1). Arguye a favor de la posible representación de LC, con--como centro del escenario--una iglesia para organizar las escenas ocurridas en la calle, y las casas de los protagonistas a la derecha o a la izquierda como indicadas en las acotaciones.

2. CANET VALLES, José Luis. "La *Comedia Thebayda* y *La Seraphina*," en *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos Valenciano*, coord. M. V. Diego Moncholí (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), 283-300.

La *Thebayda* (muy ligada a la novela cortesana), la *Seraphina* (destinada a las tablas) y *Celestina*, todas ellas bebieron en la misma fuente terenciana. Pero hay grandes diferencias en las dos primeras (comparándolas con *Celestina*) en el desarrollo y uso de, por ejemplo, el tiempo y el espacio escénicos, los apartes, y la función de los personajes; estas diferencias las hacen acercar más a la primera imitación celestinesca, la *Penitencia de amor* (de Pedro Manuel de Urrea), que a la misma *Celestina*.

3. CORFIS, Ivy A. "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita Poetica*." *Neophilologus* 68 (1984), 206-213.

Parece probable que la *Margarita* de von Eyb sirviera de fuente a *Celestina*. Por cierto existió en la biblioteca de Rojas; además, el jurista contemporáneo y autor de *Celestina comentada* lo cita a menudo en sus comentarios a *Celestina*. En este estudio hay una generosa selección de pasajes de las dos obras que tienden a confirmar puntos de probable y posible contacto.

4. GALLO, Ivana, y Emma SCOLAS. "Edizioni antiche della *Celestina* sconosciute o non localizzate dalla tradizione bibliografica." *Cultura Neolatina* 43 (1983), 1-17.

Trae descripciones minuciosas (y localizaciones) de siete ediciones de *Celestina* anteriores a 1635 no conocidas por C. L. Penney (1954): son Sevilla 1535; Estella 1557, 1560; Valladolid 1561-62; Medina 1563, 1566; y otra sin título, fecha y lugar, que N. Griffin (1980) supone de Valladolid también. Describen las autoras otras diez ediciones de las que Penney tuvo noticia pero no pudo localizar: son Sevilla 1528, 1536 y 1582; Burgos 1531 y 1536; Venecia 1536; Amberes 1558; Cuenca 1561; Alcalá 1569; y Salamanca 1577. Adicionalmente describen nueve ediciones de traducciones (y localidades) de *Celestina*: seis italianas (Venecia 1515, 1525, 1531 (dos) y 1543; Milán 1519), dos francesas (Lyon 1529 y Ruán 1644), y una alemana (Augsburgo 1534).

5. GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. "Un pliego de 1513," en su *Literaturas marginadas* (Lectura crítica de la literatura española, 22; Madrid: Playor, 1983), 53-67.

Se trata del anónimo "Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea..." de 780 octasílabos rimados en -á. La transformación de *Celestina* toma la forma de un romance-cuento, hábilmente reducido y adaptado, hasta citando a veces literalmente el texto de Rojas (hay ocho pasajes cotejados que ilustran el procedimiento). Hay más narración que diálogo, pero la mezcla de la voluntad de narrar con las fórmulas y vocabulario de la tradición oral romancística, tal como se demuestra aquí, está bien lograda.

6. GERLI, E. Michael. "Calisto's Hawk and the Images of a Medieval Tradition." *Romania* 104 (1983), 83-101.

La imagen simbólica de la caza (con halcones), aplicada a las relaciones amorosas, está repartida en las letras medievales europeas, como se demuestra ampliamente aquí. Gerli documenta cómo viene muy a la cuenta para dar forma a las relaciones entre Calisto y Melibea y a demostrar--a la vez--cómo era el mundo literario que Rojas subvierte. Hace Gerli que Rojas comparta el mismo punto de vista con el autor primitivo, lo cual (faltando referencia *textual* explícita en la primera escena) no tiene por qué darse como asentado (Cpse. Beardsley 1984, no. 1 arriba).

CELESTINESCA

7. GUERRAND, Henri (traductor). Fernando de Rojas. *La Célestine* (adaptación). París: Union Latine d'Editions, 1976. 182 pp., 18 ilustraciones (*). [Información de *Index Translationum* 31 (1978 [1982]), 473.]

8. HERRERO, Javier. "Celestina: The Aging Prostitute as Witch," en *Aging in Literature* L. y L. M. Porter, eds. (Troy, Michigan: International Book Publishers, 1984), 31-47.

Análisis y caracterización de la figura de Celestina como--esencialmente--diabólica (aunque no limitada a este rasgo). Sus acciones y su dominio de la lengua para conseguir sus fines adquieren nuevas dimensiones a la luz de este aspecto de su ser. Aquí vemos una explicación de cómo Celestina, por su posición de influencia en la ciudad cuyos males preside, no sólo pervierte el bien en mal, sino que también, e irónicamente, acaba cayendo en las telarañas de su propia hechura.

9. _____. "Celestina's Craft: The Devil in the Skein." *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), 343-351.

Nos presenta con una detallada explicación de texto relativa al cruce de varias series de imágenes con potencia erótica (Celestina como labradora, cirujano, remendadora de vírgenes: serpiente, hilado, agujas, puntos, etc.), cuyo análisis quiere elucidar la compleja organización y textura de la obra de Rojas. Esta exploración se centra en la seducción del alma de Melibea por Celestina como preparatoria de la seducción de su cuerpo por Calisto.

10. JONES, Joseph R. "Isidore and the Theatre," *Comparative Drama* 16 (1982), 26-48.

En las páginas 43-44 y nota 26 (47-48), J. observa que la interpretación isidoriana del teatro clásico extiende al siglo XVI español, como lo asevera la evidencia de dos de las estrofas finales de Proaza, adicionadas a la *Comedia* (Sevilla 1501), donde se explica cómo una sola persona debe leer el texto, modificando la voz para captar las actitudes de los distintos personajes.

11. KISH, Kathleen V. "Christof Wirsung's Two German Translations of *La Celestina* (1520, 1534)." *American Philosophical Society Year Book 1982* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1983), 383-384.

Un informe sobre el plan de estudio que culminó en la publicación facsimilar (con un estudio) de estas dos traducciones (ver la entrada que sigue).

12. _____. y Ursula RITZENHÖFF. *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung. 'Ain Hipsche Tragedia' (Augsburg 1520), 'Ainn recht liepliches Buechlin' (Augsburg 1534)*. Hildesheim/Zürich/New York: G. Olms Verlag, 1984. xi, 123 pp. 1 lámina en colores, 2 facsímiles (sin paginar). Ilustrado profusamente.

CELESTINESCA

La sección introductoria estudia 1) la vida y obra de Wirsung (1500-1571), dos veces traductor de *Celestina*; 2) la actividad de Hans Weidetz, quien preparó los grabados para las traducciones de Wirsung; y 3) en el más nutrido apartado, estudia y compara las dos obras, explicando la evolución y el significado de los cambios efectuados durante los 14 años que las separan. Se reproducen fotográficamente las facsímiles.

13. LOPEZ MOLINA, Luis. "La Comedia *Thebaida* y *La Celestina*," en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca 1971)*, II (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1982), 169-183.

Unas listas de semejanzas y discrepancias entre las dos obras referentes a su estructura, su moralidad, sus caracterizaciones, su dramatismo, etc. Es en parte una respuesta al aserto de K. Whinnom (co-editor de la *CT*, 1969) de que no hay demasiada influencia de *Celestina* en *Thebaida*.

14. MCPHEETERS, D. W. "Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en *La Celestina*," en *Actas . . . Hispanistas* (ver no. 13, arriba), 251-262.

Rojas, en el texto de LC, demuestra ser familiar con las nuevas tendencias epicúreas y estoicistas (textos de Bruni, Petrarca, Valla, el Tostado, Nebrija, etc.) pero ninguna puede solventar, al parecer, los grandes dilemas vitales confrontados por los personajes creados por él.

15. MORON ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1984. Crítica y estudios literarios. Rústica. 134 pp.

Una segunda, corregida, edición del estudio original (1974).

16. OURVANTZOFF, Miguel. *La Celestina de Fernando de Rojas* (Ilustraciones). Madrid: Autor, 1972. 15 hojas en un portfolio.

Es una edición limitada a cinco; contiene una serie de quince ilustraciones inspiradas en el texto de Rojas, cada una firmada por el artista. Representan, en su conjunto, una "lectura" sensual del mundo celestinesco.

17. ROJAS, Fernando de. *LC*. Edición de Joaquín Benito de Lucas. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. 382 p. Rústica. (Clásicos Plaza y Janés--Biblioteca crítica de autores españoles, 6).

La edición-base es la de Criado/Trotter. El estudio preliminar (13-50) es útil al estudiante para quien se prepara la edición. Trae adicionalmente un glosario (329-337), un índice de nombres propios (338-52), una explicación de texto basada en un trozo del Acto 12 (355-363), cuatro excerptos breves de otras obras celestinescas (364-375) y unas sugerencias para temas escritos. Se ha modernizado el español del texto. Las notas se prestan a explicar el léxico difícil y ciertos asuntos populares-proverbiales. Bibliografía mínima (15 entradas). No trae el *Auto de Traso*. La cubierta trae una ilustración estilizada de *Celestina* (de Jordi Sánchez) pero el texto viene sin ilustración alguna.

18. _____. *LC*. Barcelona: Antalbe, 1984. 224 pp. Rústica (*).

19. _____. *LC*. Madrid: Alba, 1984. 176 pp. Rústica (*).

20. RUSSELL, P. E. "La *Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas," en *Actas ... Hispanistas* (ver no. 13. arriba), 533-542.

Aunque escrito primero, el largo proceso de la publicación de las *Actas* hizo posible que apareciera antes una más nutrida ampliación de este estudio (Ver su *Temas de "LC" y otros estudios*, 1978: 323-340), en que se sugiere que hay varios reflejos en el texto de *LC* de la mentalidad jurista de Rojas: en la construcción de la trama, en el vocabulario, y en lo que ocurre y cómo.

21. SEVERIN, Dorothy S. "Is *LC* the First Modern Novel?" *Revista de Estudios Hispánicos* (1982), 205-209.

La respuesta es afirmativa. Comparte con *Don Quijote* (la supuesta primera novela moderna) la misma meta: de destrozarse parodiando el antecedente que toma de base (para *LC* es la novela sentimental; para *DQ* la novela de caballerías). Los protagonistas de ambas obras, al tratar de vivir vidas entre la historia inventada y la verdadera, crean su propio dilema vital; éste es el vínculo común entre estas dos obras y el que da prioridad a *LC* como primera novela moderna.



Ilustración al Auto X por J. Segrelles a *La Celestina* (Valencia: Castalia, 1946)

Calistus.

Melibia.

Lucretia.



Parmeno.

Sempronius.

Grabado de portada a la traducción alemana de Christof Wirsung (Augsburgo, 1534). De Hans Weidetz. Ver núm. 12 del Repertorio Bibliográfico (arriba).



Editorial Policies

CELESTINESCA accepts brief items for publication. It is a newsletter with an international readership and its primary purpose is to keep subscribers--individual and institutional--abreast of the scholarship and general-interest matters relating to the phenomenon of "la celestinesca."

There is no minimum length. However, papers longer than 15 pages (footnotes included) will be discouraged, but not for this reason alone rejected. Brief articles and notes should treat well-defined points concerning either the text or interpretation of LC, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, etc. Items may treat matters of literary, linguistic, stylistic or other concerns. Bibliographies dealing with works related to LC will be considered for publication.

Submissions should be the original. A second copy (carbon or a xerox) should also be sent. Text, quotations, and footnotes will be double-spaced. MLA Style Sheet or the MHRA Style Sheet are 2 acceptable guides to form, but internal consistency is a must. Material in the footnotes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from the LCDB (HISPANIA 59 [1969], 610-60, and the supplements appearing in CELESTINESCA).

All submissions will be read by the editor and another reader. Notification will normally follow within two months.

Book Review Policy: CELESTINESCA carries regular bibliographical materials which are briefly annotated. The editor will assign for review especially noteworthy books and other unusual items. However, outside suggestions for reviews will be treated on an individual basis. Readers who wish to review a certain book should write to the editor first. Unsolicited manuscripts will not be returned unless accompanied by return postage.

All queries, manuscripts, and other submissions should be directed to the Editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA).

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOLUME 8

IN HONOR OF STEPHEN GILMAN

NUMBER 2

CONTENIDO

PREFACE: Special Editor DOROTHY SHERMAN SEVERIN 1

ARTICLES:

ALAN DEYERMOND, *Divisiones socio-económicas, nexos sexuales:
la sociedad de Celestina* 3-10

MARIO FERRECCIO PODESTA, *Haba morisca, ¿haba marisca?* 11-16

JACQUES JOSET, *De Fármeno a Lazarillo* 17-24

JOSEPH T. SNOW, *The Iconography of the Early Celestinas:
I: The First French Translation (1527)* 25-39

PREGONERO (Ed.) 41-47

1. Tres librerías teatrales (Madrid)
2. Seven Scholarly Papers on *Celestina*
3. Tres *Celestinas* en cinco meses en España
4. *Celestina* en un escenario londinense
5. *Celestina* in California

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO (Ed.) 49-53

ILUSTRACIONES 2, 10, 14, 22, 24, 26, 29, 30, 39, 40, 44, 48, 53 y 54

Celestinesca is printed in Athens, Georgia (USA). Please send all correspondence concerning submissions, subscriptions, and all other matters to: The Editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA). *Celestinesca* appears bi-annually and accepts contributions from celestinófilos in Spanish, English and French.