

Lelestinesca

Boletín informativo internacional



ISSN 0147-3085

Vol. 9

Otoño 1985

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

VOLUME 9

1985

NUMBER 2

CONTENTS

EDITOR'S NOTE	1-2
ARTICLES							
ERNA BERNDT-KELLEY,	Peripencias de un título: en torno al						
	nombre de la obra de Fernando de Rojas				3-46
CHARLES FRAKER,	Declamation and the CELESTINA			...			47-64
HALINA CZAROCKA,	Sobre el problema del espacio en la						
	CELESTINA	65-74
NOTES							
MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL,	The Earliest Trace of Euripides						
	in Spanish Literature		75-79
JAMES R. STAMM,	Inconcinnity Pursued: The Secret of Sosia						
	and Related Matters		81-84
EDITIONS							
JOSEPH R. JONES, ed.	COMEDIA POLISCENA. Introductory and						
	Bibliographical Notes, Text, and Translation (I)	...					85-94
INTERVIEWS							
JOSE A. MADRIGAL,	Entrevista a José Blanco Gil, director						
	de LA CELESTINA en portugués			95-101
BIBLIOGRAPHIES							
JOSEPH T. SNOW,	CELESTINA de Fernando de Rojas: documento						
	bibliográfico	103-108
ILLUSTRATIONS	...	3-44,	60,	64,	69,	79,	80, 101, 102

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 STAFF: Karin Morris
Sharon Reed, Theresa Echols

NOTA DEL EDITOR

Subscribers will note that this issue is late: 2 months late. However, given the size of the issue (112 pages), almost double a normal issue, and the complications of the most ambitious illustration scheme thus far attempted in this boletín, perhaps the delay will prove a minor one. The contents of this eighteenth number of Celestinesca are rather varied and many items are "firsts" for the journal.

Erna Berndt, who is also a corresponsal of Celestinesca, presents us with an illustrated history of the titles used in Spanish and in translations of the Rojas classic through the beginning of the nineteenth century: it will prove to be an important bibliographical contribution to LC studies. Another new direction for Celestinesca is the undertaking of printing the text and translation (into English) of one of the comedias humanísticas to which tradition LC belongs. Joseph R. Jones prints in this issue an introduction and bibliography, with telling notes, to the COMEDIA POLISCENA: the Latin text and English translation will appear in May of 1986.

Charles Fraker contributes a thoughtful study of the presence of rhetoric in Celestina, while James Stamm pursues, in a follow-up note to a previous study (also in Celestinesca), some of the structural and plot weaknesses of the Tragicomedia. Yakov Malkiel has come up with some notes dealing with the early traces of Euripedes in Spanish literature, notes which were penned by María Rosa Lida de Malkiel long ago and which we are now privileged to share. Halina Czarnocka provides, in her excursus on "space" in LC, some commentary on a little-considered matter related to the presentation and reception of LC.

In other matters, we are printing our first commissioned interview of a stage director of a Celestina production. José Blanco Gil brought his Portuguese version to the Festival de Teatro del Siglo de Oro (El Chamizal) in El Paso, Texas and was there interviewed by José A. Madrigal. Finally, this issue concludes with what will be the first of a new series of bibliographical annotations of LC scholarship, prepared by the editor. Previously the bibliographical section was an updating of the compilation that appeared in Hispania in 1976. Now, however, that compilation--which covered the quarter-century from 1949-1974--has been expanded, translated, reorganized and indexed to cover the period from 1930 to 1985: it was published in October 1985 by the Hispanic Seminary of Medieval Studies at

CELESTINESCA

Madison, Wisconsin. A flyer is being mailed with this issue and the last page of the issue reproduces a copy of the announcement.

Due to all these commitments to space, I have decided to postpone until May of 1986 (Vol. 10, no. 1) the PREGONERO section which normally appears in each number of Celestinesca.

Perhaps one of the major publishing events of the recent months for those who have been hearing about it for so long was the release to the public of the Marciales edition and study of Celestina by the University of Illinois Press. This project initiates the Illinois Medieval Studies series. The widow of Miguel Marciales, who died in 1980, wished to see her husband's ten years of labor and analysis available to the scholarly public at large and found the willing collaborators at Illinois. I am sure you will agree with me when you have seen these two epoch-making volumes that a signal service has been provided by all concerned with the production of these handsome tomes. More specific information is to be found in this issue, on page 46.

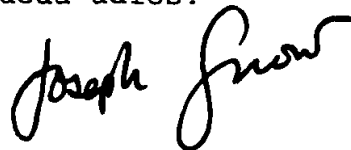
More good news for some overseas subscribers. Celestinesca is always looking for ways to keep costs down for its readership, and now we can announce that for subscribers in the Iberian peninsula and in the UK there are local representatives who will serve as agents and take funds in local currency, thus saving individuals bank charges which are often out of proportion to the small amount of a subscription:

FOR SPAIN: Write to Sr. D. Plácido Rodríguez
Librería "Corral de Almagro"
Almagro 13
28010 MADRID

FOR the U.K.: Write to Dr. Geoffrey West
40 West Stockwell St.
Colchester CO1 1TT (Essex)
ENGLAND

And as a final note, to whet the appetite, I will mention that expected soon from the world presses are volumes on Seneca and Celestina, a semiotic reading of Celestina, a defense of Rojas as author of Act I of the Celestina, and much more. As always, the editor would appreciate receiving communications of any kind about la celestinesca, sean lo que fueren.

¡Queda adios!



CELESTINESCA

PERIPECIAS DE UN TITULO: EN TORNO AL NOMBRE DE LA OBRA DE FERNANDO DE ROJAS

Erna Berndt Kelley
Smith College

Quisiera dedicar este trabajo a la memoria de Clara Louisa Penney en el trigésimo aniversario de la publicación de su libro A Book Called 'Celestina'

Al reflexionar sobre varias obras literarias clásicas españolas el investigador se suele hallar desde un principio ante ambigüedades y cambios relacionados con los títulos de las obras mismas. Basta recordar los problemas en torno a los títulos del Cantar de Mio Cid, del Libro de Buen Amor y de Don Quijote de la Mancha. En algunos casos los manuscritos conservados carecen de títulos; en otros, los autores mismos llamaron a sus propias obras por varios nombres. A partir de la introducción de la imprenta, los impresores, interesados ayer como hoy en la venta de libros, habrán contribuido a que se incluyeran en los títulos y en las portadas elementos destinados a captar la imaginación del mayor número posible de lectores. Estos últimos y los críticos, animados por la urgencia de abreviar títulos--normalmente extensos en su forma original--los redujeron o alteraron en forma tal que, a veces, nos dejan vislumbrar cambios de percepción de los que una obra ha sido objeto en diferentes lugares y distintas épocas.

Si bien el caso de la obra de Fernando de Rojas es conocido en cuanto a los cambios por los que pasó el título a través de los años,¹ creemos que es hora de detenernos para considerar la evidencia que nos queda y ver cómo, dónde y cuándo aparecen las alteraciones que han contribuido a que llamemos hoy La Celestina al libro que comenzó por llamarse Comedia de Calisto y Melibea.

1. El testimonio de las ediciones de la Comedia de Calisto y Melibea.

Dos de las tres ediciones en las que nos ha llegado la obra en dieciséis actos conservan la portada con el título. En la portada de la edición de 1500, impresa en Toledo por Pedro Hagembach, aparece un grabado en el que se representa a los dos amantes en el jardín y, a la izquierda, a la vieja Celestina llamando a la puerta. Debajo hallamos el siguiente título:

Comedia de Calisto & Melibea: la // qual contiene demas de su agrada- // blé & dulce estilo muchas sentenci--//

as filosofales: & auisos muy neces--// sarios para
mancebos: mostrando // les los engaños que estan
encerra // dos en siruientes y alcahuetas.



**Comedia de Calisto y Melibea: la
qual contiene demas de su agrada-
ble y dulce estilo muchas senten-
cias filosofales: y auisos muy neces-
sarios para mancebos: mostrando
les los engaños que estan encerra-
dos en siruientes y alcahuetas.**

cumple que sepa hablar entre dientes
a veces con goso: e speranga: y passion
a veces ayrrado con gran turbacion:
finge leyendo mill artes: y modos:
pregunta: y responde por boca de todos:
llorando y riendo en tiempo y fazon.

De clara y secreta que el autor encubrio en
los metros que puso al principio del libro.

Qui quiere ni pluma: ni manda razon
que quede la fama de aqueste grand hombre,
ni su digna gloria: ni su claro nombre
cubierto de oluido por nuestra ocasion
pouende juntarnos de cada renglon
de sus onse coplas la letra primera
las quales descubren por sabia manera
su nombre: su tierra: su clara nacion.

De criate el tiempo en que la obra
se imprimio.

El carro de bebo despues de auer dado
mill y quinientas vueltas en rueda:
ambos entonce los dios de Zebo
a Bebo en su ca la tienen posarado:
quando este muy dulce: y baxo tratado
despues de remiso y bien corregido
con gran vigilancia: punrado y leydo
fue en Toledo impreso y acabado.

1. Portada y octavas finales de la Comedia, Toledo 1500 (Bib. Bodmeriana)

Si bien los tres ejemplares de la Comedia que se han conservado contienen los argumentos de los dieciséis actos, solamente en la edición de Sevilla de 1501, impresa por Stanislao Polono, se anuncia la inclusión de los mismos en la portada, donde leemos:

Comedia de: calisto & melibe(a). // Co(n) sus
argume(n)tos nueuame(n)te añadidos // La q(ua)l
co(n)tiene...²

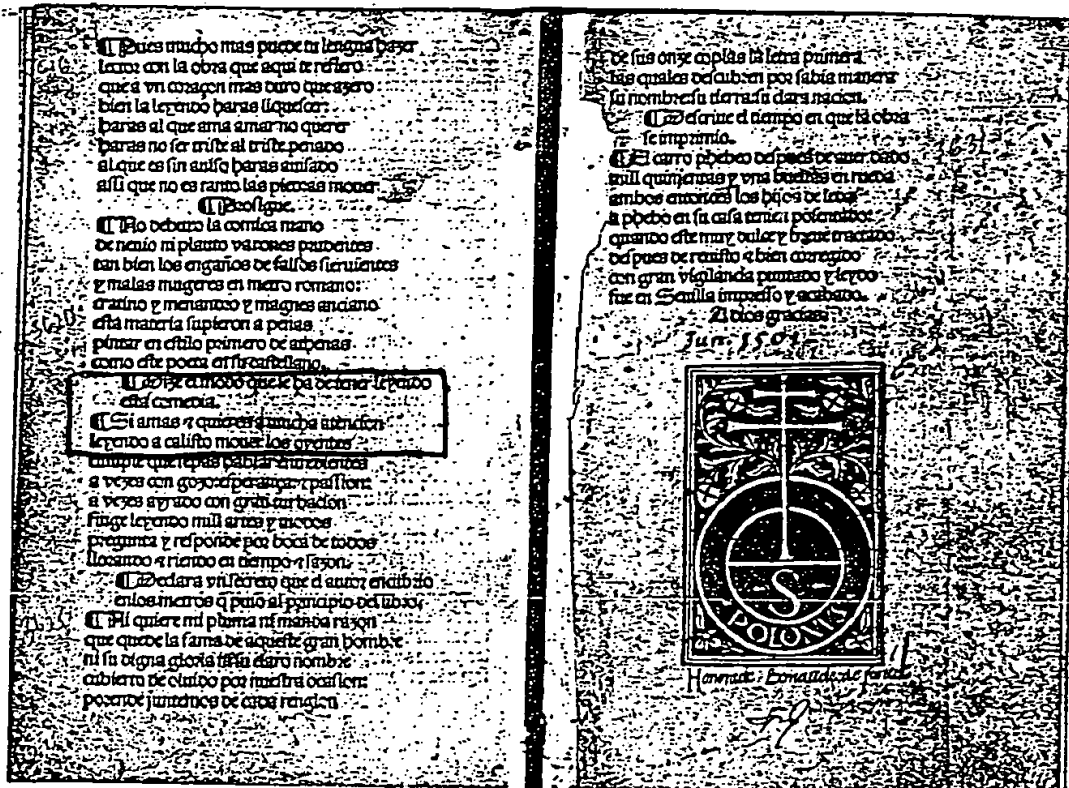


2. Portada de la Comedia
Sevilla 1501
(Bibliothèque Nationale
Y.6310--Res. Yg. 63)

**Comedia de:
calisto y melibē,**

Có sus argumētos nueuamēte añadios
La q̄l cōnencō mas de su agradable y dulce estilo muchas senten-
cias filosofales: y auisos muy necesarios pa mancebos: mostrādo les los
engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas.

Tanto la edición de Toledo como la de Sevilla contienen la carta "El autor a vn su amigo" en la que "el autor" se refiere a "la p(re)sente obra," a "(e)stos papeles" y a "su p(ri)ncipal hystoria: o ficio(n) toda ju(n)ta" calificándola de "obra discreta." Juntando la letra primera de cada verso de las once coplas que, según Alonso de Proaza, el autor puso "al principio del libro" y en las que encubrió "vn secreto," leemos que "Elbachjll Erfernan Doderoya Sacabola Comediad Ecalysto Ymelybea Yfvenasc Jdoenlap Uebladem Ontalvan." (La bastardilla es mía.) En los versos mismos se vuelve a mencionar varias veces "la obra," se habla del "dulce cuento," de "obra tan alta" y se la considera "obra de estilo tan alto & sobido."³ En ambas ediciones se repite el título en el texto que comienza "Siguese la comedia de calisto & Melibea...," se anuncia el "Argumento del primer auto desta comedia"⁴ y, en el subtítulo de las octavas fina-



3. Octavas finales y colofón de la Comedia, Sevilla 1501 (bibliothèque Nationale, Y.6310--Res. Yg. 63)

les de Alonso de Proaza, se nos "Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia." (La bastardilla es mía.) Es en la octava que sigue donde aparece ya otro nombre con el que se ha de llamar ocasionalmente la obra de Fernando de Rojas. Leemos:

Si amas & quieres a mucha atencion
leyendo a calisto mouer los oyentes...

CELESTINESCA

Al final del libro, en las octavas de Proaza--como en las ediciones de la Comedia de Toledo, 1500 y de Sevilla, 1501--se menciona "la obra" y se habla del "libro." Se cambia la palabra "comedia" en el subtítulo de las octavas finales donde ahora se nos "Dize el modo que se ha de te--// ner ley(e)n do esta Tragicomedia," cambio que se mantendrá en las siguientes ediciones de la obra impresas en España. También se siguen incluyendo los versos en los que se le instruye al lector cómo ha de leerse a Calisto.

Entre los años 1510-1514 los sucesores de Hagembach⁸ imprimieron en Toledo una edición para cuya portada utilizaron el mismo bloque--salvo barras diferentes--del grabado usado en la ilustración de la portada de la Comedia de 1500. He aquí la portada:



Tragicomedia de Calisto y melibea

En la q[ue] se contiene de mas de su agrada-
ble & dulce estilo muchas sentencias fi-
losofales & auisos muy necessarios para
mácebos, mostrádo les los engaños q[ue] el
tá encerrados en seruietes & alcabuetas
& nueua mente añadido el tractado de
Centurio.

5. Portada de la edición de Toledo, 1510-1514, impresa por los sucesores de Hagembach (British Library C.20. b.9)

Observemos dos cambios en el subtítulo: 1) mientras que en los ejemplares de la Comedia con portada se lee: "la qual contiene demas de su agradable & dulce estilo muchas sentencias filosofales..." en este ejemplar de la Tragicomedia hallamos: "En la q(ua)l se contiene de mas de su agrada--// ble & dulce estilo muchas sentencias fi // losofales..." y 2) al final del subtítulo se añade: "& nueua mente añadido el tractado de Centurio," pues a lo que Fernando de Rojas denominaba la "nueva adición," a los actos añadidos que constituyen el alargado "processo de su deleyte destos amantes," se llama aquí y se llamará en las portadas de varias de las subsiguientes ediciones, "tractado" o "tratado de Centurio."

Los mismos cambios que observamos en el título y subtítulo de la edición toledana de los sucesores de Hagembach los hallamos también en el único ejemplar conservado de la edición de Sevilla de hacia 1511, impresa por Jacobo Cromberger y en otra, supuestamente también suya, que apareció también en Sevilla entre 1513 y 1515, excepto que, en el subtítulo de esta última leemos: "Enla q(ua)l se contiene(n) d(e)mas d(e) su agradable & dulce estilo muchas sente(n)cias filoso // fales..." corrección que se mantendrá en el subtítulo de la gran mayoría de las ediciones posteriores de la Tragicomedia impresas en España.⁹



Tragicomedia de
Calisto y Melibea.

Enla q̄ se contiene de mas de su agradable & dulce estilo muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para macebos: mostrandoles los engañios q̄ estan encerrados en seruietes & alcabuetas. & nueuamente añadido el tratado de Centurio.

6a. Portada de la edición impresa en Sevilla por Jacobo Cromberger h. 1511 (Brit. Library C.20.c.17)



Tragicomedia de Calisto y Melibea. Enla q̄l se contiene d̄ mas d̄ su agradable & dulce estilo muchas sentencias filoso. fales: & auisos muy necesarios para macebos: mostrádo les los engañios q̄ estan encerrados en seruietes & alcabuetas. & nueuamente añadido el tratado de Centurio.

6b. Portada de la edición impresa en Sevilla por Jacobo Cromberger 1513-1515 (Dept. Rare Books and Special Collection, U. Michigan)

En 1514 Juan Joffre imprime en Valencia su famosa edición con la siguiente conocida portada:



Tragicomedia

de Calisto y Melibea nueuamēte reuista y emendada cō addicion delos argumentos de cada vn auto en principio. la qual cōtiene de mas de su agradable & dulce estilo muchas sentēcias filosofales: & auisos muy necessarios pa mācchos: mostrādo les los engaños q̄ estan encerrados en siruētes & alcabuetas.

¶ Pensados amantes jamas conseguieron
 o empresa tan alta tan pronta victoria
 como ellos de quien reuienta la hysona
 en sus grandes pechos tan bien succedieron
 mas como si me ya nunca tomieren
 los gozos de aqueste mundo traydos
 suplico que lores discreto lector
 el tragico fin que todos ouieron.

¶ Oseruē el tiempo y lugar en que la obra
 primeramente se imprimio acabada.

¶ El carro p̄becho despues de ser dado
 mill & quinientos buchos en rueda
 ambo en onçes los libros de Leda
 se p̄becho en su casa tanto poseñado:
 quando este muy dulce y bien tratado
 de p̄to de reuisto & bien corregido
 con gran vigilancia puntado y leydo
 fue en Salamanca impreso acabado.

¶ Tragicomedia de Calisto & melibea. Agora nueuamente reuista & corregida con los argumentos de cada auto en principio acabasse con diligencia studio impresa en la i signa ciudad de valēcia por Juan Joffre a. rri. de febre ro de. MD. v. d. p. ruij años.

7. Portada y última página de la edición de Valencia impresa por Juan Joffre en 1514 (Biblioteca Nacional, Madrid, R/4870)

En esta ocasión a los actos añadidos no se les da el nombre "tratado de Centurio," en cambio, inmediatamente después del título "Tragicomedia de Calisto y Melibea" se nos informa que esta edición fue "nueuame(n)te reuista y emendada co(n) addicion delos argume(n)tos de cada vn auto en principio." En lo demás sigue en el subtítulo el contenido de las ediciones de la Comedia de Toledo, 1500 y de la de Sevilla, 1501: "la qual co(n)tiene de mas de su agradable & dulce estilo muchas sente(n)cias filosofales..." En estas peculiaridades le siguen también las ediciones de Valencia, 1518¹⁰ del mismo Juan Joffre y de Valencia, 1529 impresa por Juan Viñao.¹¹

Entre 1518 y 1520--según Norton--se imprime en el taller de Jacobo Cromberger en Sevilla una edición de la Tragicomedia con un título muy abreviado: "Libro de Calixto y // Melibea y de la pu-// ta vieja Celestina."



8. Portada de la edición de Sevilla '1502', impresa por Jacobo Cromberger entre 1518 y 1520 (Biblioteca Nacional, Madrid, R/26575)

Si bien esta edición parece haber servido de base a numerosas ediciones posteriores de la Tragicomedia, en España no fue imitada en cuanto a su título original. Como veremos, mientras que el nombre de Celestina aparece a partir de 1519 y de 1527 regularmente como título en las portadas de las traducciones italianas y francesas respectivamente, el nombre de la medianera no se volverá a imprimir hasta mucho más tarde como título en las portadas de las ediciones impresas en España, donde el título sigue siendo Tragicomedia de Calisto y Melibea.

De la imprenta de Jacobo Cromberger alemán y Juan Cromberger se nos han conservado dos ediciones más de la Tragicomedia: 1) la de Sevilla, 1525¹² en la que vemos que los impresores han vuelto al título y subtítulo empleados en las dos ediciones anteriores ya citadas, impresas por Jacobo Cromberger en Sevilla, que anunciaban en la portada la inclusión del "tractado de Centurio;" y 2) la de Sevilla, 1528¹³ en la que se suprime dicha información de la portada pero que, en cambio, se da al final del libro donde leemos:

"Acabasse la Tragicomedia (conel tratado de Centurion) con diligen // cia corregido y emendado. Impresso por Jacobo Cromberger alemam // y Juancromberger. Año del señor de M.d.xxviiij. en fin de Março."

La adición del "tratado de Centurio" se anuncia también en el subtítulo de la edición impresa por Carlos Amorós en Barcelona, 1531 y en las portadas de las ediciones que contienen el "Auto de Traso"¹⁴ que se discutirán a

CELESTINESCA

continuación. En todas las demás ediciones publicadas en España hasta 1633, de las que se han conservado ejemplares, dicha información se relega al final del libro¹⁵ o se omite por completo.

2.1 Ediciones con el "Auto de Traso"

En 1526 sale de la prensa de Remon de Petras en Toledo una edición de la Tragicomedia con el "Auto de Traso," innovación que se anuncia en la portada.

9. Portada y colofón de la edición de Toledo 1526, impresa por Remon de Petras (British Library C.63.f.25)



Tragicomedía de Calisto y Melibea. En la qual se contienen (de mas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias filosofales: e auisos muy necesarios para mácebos: mostrandoles los engaños q̄ estan encerrados en seruientes y alcabuetas.

Y en su amén: añadido el tratado de Zenurio y el auto de Traso: e sus copias: e en su amén: e de su amén.



Efectivamente, incluye como acto diecinueve el "Auto de Traso" ampliando la Tragicomedia a veintidós actos. Entre 1530 y 1540 se publica en Medina del Campo otra edición con el acto añadido cuyo impresor eliminó el subtítulo acostumbrado reduciendo la información de la portada a "Tragicomedia de Calisto y Meli- // bea. Conel tra // tado d(e) Cen // turio y // el auto de Traso."



los q̄ erio: tu mata los q̄ te sigul: enemigo de toda
 raso: alio q̄ meo: te sirue o a nia: e de e ba
 Ra tenello mclho i tu edgo: o a d e a. E n e m i g o
 de amigos: amigo e enemigo: peo: de rta: sin o
 de ni e de rto: eigo: te pñ: d a p o b e: e m o: p e n t e
 vi a r e o d a m a n e: d q̄ d i e r e a t i c i o n e s e r e p e n t e
 tu m i n i s t r o: q̄ j u m a s s i e r e n i v e l d e n a b i l i o: o a
 l a r d q̄ i e f a e d e t u s e r u i o. A u l u r g e r e d e a r u e
 te r a s o q̄ j u m a s b o y e s t u l e o d l e g a. E a l e n q̄ g a
 d a t u l a m a s a l m a n e: e r a s o d e b u m a n o: e r i a r a
 r a: i t a q̄ l e o s a t a s q̄ o e g u e n e n e: q̄ a p u e d a a p e
 n a s m e o u r t e n o f o t o d e r p i a n o m a s d e g i t e l e s e
 j u d i c a r e: e d d i p a g o d e b u e n e s s e r u i o e: d i m e: z i
 r a s d e a l. D a r a s d e n o t i p o o m o a c a b o a m a d o r
 e n o r e l i e s i n t u l u r e l a c a u s a q̄ h i s o p o r n i p a
 r i o: q̄ e l e n a: q̄ h i s o y p u e n t r a: q̄ e m i r o: t e d o c t
 m i d o l a l i b e p u e r a p o d a r t a d n a l e d r o q̄ p a g o
 l e s o f t e h a l l a s a m i d e l a m e n o a s t e d r a s i n p e
 n a: p o r l a a m i t a d d e s p a g o l o q̄ m e r e l o p o r e r e e r
 s e d e g r u t e l e s a r a l e a d a r t e l e. M u o s m a r b o s q̄
 c a l l o p o: e n e r m u e b o q̄ p a r e m i m a l o t m i d o m e
 q̄ t o p o q̄ a s i m e e r i o p o s i n o m e o l i o r i d a n o e n
 g i d a r a t e l a m e l l e a m o n e l d a: n o a m a r a n o a m a
 d o e c l a r a m i g r a y e f e d l o l a d a p o d r i m e r i a e n i e s
 p a i e r a b u e a r m i b i d s p e d a q̄ a d a p e n i o d i t e q̄
 e h o m a: e t u n i m e r e: p o q̄ n o o u i t e l a t i m a d e u e l
 d a r a m a d e m a d r e: p o q̄ t e m o h a n e t a e r u e l d u
 r i c i o p e d r e p o n j m e o e r t e p e n a d o r: p o q̄ m e d e
 r a t e t r i s t e y f o t o: J n b a t l e c h i n a r u m v a l l e.

Q̄ Sue in pñso e Medina d e l Campo a costa d i l i p s i o r.

10. Portada y última página de la edición impresa en Medina del Campo entre 1530-1540 (Biblioteca Nacional, Madrid, R/3801)

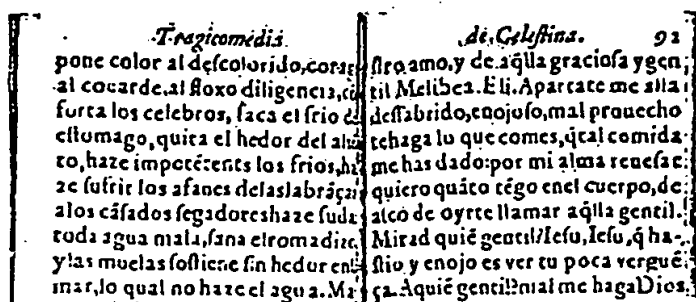
CELESTINESCA

En cambio Juan de Ayala en Toledo, en su edición de 1538-- también de veintidós actos--vuelve a incluir el subtítulo que aparece en la gran mayoría de las portadas de las ediciones de la Tragicomedia añadiendo: "Co(n)el tra // tado de Centurio y el auto de Traso."¹⁶

La inclusión del "Auto de Traso" como acto diecinueve del texto de la Tragicomedia parecía haber sido una característica limitada a las tres ediciones que se acaban de mencionar.¹⁷ Sin embargo, los recientes hallazgos de Clive Griffin y de Ivana Gallo y Emma Scoles¹⁸ han demostrado que hubo por lo menos tres más en una serie de ediciones impresas en España entre 1526 y 1560 que ampliaron el texto de la Tragicomedia a veintidós actos y que anunciaron el "Auto de Traso" en sus respectivas portadas.¹⁹

2.2 La aparición de "Celestina" como nombre de la obra.

En el año 1561 Claudi Bornat adopta una costumbre que ya se había puesto en práctica antes en Amberes, a saber, la de encabezar las páginas del libro por "Tragicomedia" (en verso) y "de Celestina" (en recto).²⁰ Ese encabezamiento lo hallamos también en las páginas de la edición de Carlos de Lauayen y Iuan de Larumbe de Zaragoza, 1607:



11. Páginas 91 y 92 de la edición de Zaragoza 1607 impresa por Carlos de Lauayen y Iuan de Larumbe (Oesterreichische Nationalbibliothek 38 L 96)

No obstante, el título en la portada de estas ediciones sigue siendo Tragicomedia de Calisto y Melibea.

En 1569 se imprime en Alcalá en casa de Juan de Villanueva una edición en cuya portada, encima del título T R A G I C O // M E D I A D E C A L I S - // t o y M e l i b e a, seguido del acostumbrado subtítulo, leemos en tipo de imprenta muy pequeño y entre corchetes: [CELESTINA].²¹



12. Portada de la edición impresa en Alcalá 1569 (Bib. Nacional, Madrid, R/31686)

Es la primera y única vez--después del caso del ya mencionado título original de la edición de Sevilla, 1518-20--que aparece el nombre de la medianera en el título de la portada de una edición de la Tragicomedia publicada en España en el siglo XVI. En todas las demás ediciones impresas en España hasta 1631, de las que se han conservado ejemplares con portada, aparece el título como Tragicomedia de Calisto y Melibea.

2.3 El nombre de la Tragicomedia en las licencias, tasas y aprobaciones.

Si los impresores no se animaban a llamar la obra de Fernando de Rojas por el nombre de la medianera en las portadas, los obispos, provisos generales, escribanos y secretarios que firmaban las licencias, a veces, sí la llamaban Celestina.

Si bien a partir de la promulgación del decreto del 7 de septiembre de 1558 se les obligaba a todos los impresores a que incluyeran, en el material preliminar a las obras que imprimían, las licencias obtenidas del Consejo de Castilla, son numerosas las ediciones conservadas que carecen del

CELESTINESCA

texto de las licencias aun cuando, como ocurre en varios casos, se anuncie en las portadas de los libros que los permisos fueron obtenidos.²² Con todo, las licencias, tasas y aprobaciones que muchas de las ediciones contienen, reflejan los diversos nombres por los que se conocía la obra de Fernando de Rojas. En el ejemplar de la edición de Cuenca, 1561, por ejemplo, leemos:

"Por la pressente doy licencia y facultad a vos Juan de Canoua ympressor de libros, esta(n)te en esta ciudad de Cuenca, pare [sic] que podays imprimir & imprimays la celestina primera."²³

Consultando la edición de Medina del Campo, 1566, nos enteramos de que Francisco del Canto había pedido la licencia para publicar la obra de Rojas:

"... nos fue hecha relacion, diziendo que vos queriades imprimir el libro, intitulado Celestina primera..."²⁴

Una leve variación del título la hallamos en la licencia de la edición de Salamanca, 1569 de Mathias Mares, otorgada en Madrid el 23 de diciembre de 1568:

"... vos teniades en vuestro poder vn libro intitulado Celestina la primera. El qual con licencia nuestra se auia impresso otras vezes..."²⁵

Mientras tanto, en la licencia de la edición de Alcalá, 1569 de Juan de Villanueua, en cuya portada, como ya hemos observado, se imprimió tímidamente "[CELESTINA]" encima del título corriente, hallamos:

"... auiendo se visto por los señores del consejo Real de su magestad vn libro que se presento por parte de Iua(n) de Villanueua impressor de libros, vezino de la villa de Alcala intitulado primera Celestina se mando que se le diesse licencia..."²⁶

Los que firmaban estas licencias la llamaban "primera" para distinguir la Tragicomedia de Fernando de Rojas de las imitaciones que habían aparecido durante la primera mitad del siglo XVI, como la Segunda Celestina, 1534, de Feliciano de Silva; la Tercera parte de la tragicomedia de Celestina, 1536, de Gaspar Gómez de Toledo; y la Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina, 1542, de Sancho de Muñino.

En las licencias y tasas de numerosas ediciones del resto del siglo XVI se sigue insistiendo en que la obra se titulaba Tragicomedia de Calisto y Melibea.²⁷ Pero si bien se la nombró así en la licencia de la edición de Salamanca, 1590 [i.e. 1591] de Iuan y Andres Renaut, impresa a costa de Claudio Curlet, licencia obtenida en Madrid en diciembre de

CELESTINESCA

1574, en la "tassa," fechada en Madrid el 24 de enero de 1591, leemos:

"Yo Miguel de Ondarça çauala escriuano de camara del Rey nuestro señor de los que residen en el su consejo, doy fe que hauiendose visto por los señores del vn libro intitulado Calisto, y Melibea, que hizo imprimir Claudio Curlet, con licencia de su Magestad, tassaron a cinco blancas el pliego."²⁸

No es hasta 1581 que en una licencia--en la otorgada a Francisco del Canto para la edición que imprimió en 1582 en Medina del Campo--se llama al libro simplemente Celestina:

"... vos q(ue)riades imprimir vn libro intitulado Celestina... vos damos licencia..."²⁹

Así se nombrará la obra de Fernando de Rojas en las licencias de varias ediciones subsiguientes.³⁰ También se da el caso en que en la licencia aparece el libro "intitulado Tragicomedia de Calisto y Melibea," mientras que en la tasa de la misma edición se nos informa que "tassaron vn libro intitulado Celestina."³¹ Esta ambivalencia se expresa en la licencia que encontramos en la edición de Zaragoza, 1607, de Carlos Lauayen y Iuan Larumbe:

"Sabed, que auierendose suplicado por vuestra parte os mandemos dar licencia para boluer a imprimir vn libro ya impresso intitulado Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente intitulado, El libro de Celestina..."³²



LICENCIA.
 Don Phelippe
 por la gracia de Dios,
 Rey de Castilla, de Ara-
 gon, de Leon, de las dor-
 Sicilias, de Hierusalem,
 Sc.
 DON Thomas de Borja
 por la gracia de Dios, y de
 la Santa Sede Apostolica, Ar-
 zobispo de Saragoça, Lugarten-
 niente y Capitan general por
 su Magestad en el presente Rey-
 no de Aragon. A los amados
 de su Magestad Carlos de La-
 uayen y Iuan de Larumbe Im-
 pressores vezinos de la presente
 ciudad, salud y Real dileccion:
 Sabed, que auierendose suplicado
 por

Licencia.
 por vuestra parte, os mande-
 mos dar licencia para boluer a
 imprimir vn libro, ya impresso,
 intitulado, Tragicomedia de
 Calisto y Melibea, vulgarmen-
 te intitulado, El libro de Ce-
 lestina; y auierendole mandado
 ver, y reconocer, auemos teni-
 do por bien de concederlos, se-
 gun que conl: presente os con-
 cedemos, licencia, permilla y
 facultad para que podays libre-
 mente imprimir el dicho libro,
 en la misma forma, y manera,
 que ya esta impresso. Y manda-
 mos a qualquiera oficiales
 Reales, que no os pongan en
 ello impedimento alguno, supe-
 na de la ira e indignacion de su
 Magestad, y de mil florines de
 oro de Aragon de los bienes del
 contras:ziete exhibideros, y a sus
 Reales cofres aplicaderos des-
 A; sean

13. Portada y licencia de la edición de Zaragoza 1607 impresa por Carlos de Lauayen y Iuan de Larumbe (Oesterreichische Nationalbibliothek 38-L-96)


CELESTINESCA

aclaración que no impidió que a partir del folio a-10-v en adelante las páginas de esta edición quedaran encabezadas, como ya hemos señalado, por "Tragicomedia" (en verso) y por "de Celestina" (en recto).³³ Finalmente los impresores de la edición de Madrid, 1632 (in fine: 1631), habrán creído oportuno el que se resumiera y reflejara lo esencial de la problemática en torno al título de la obra de Fernando de Rojas en la portada, ya que en ella el título aparece: "TRAGICOMEDIA // D E C A L I S T O , // Y MELIBEA, VVLGAR-- // mente llamada Celestina..."³⁴

TRAGICOMEDIA
DE CALISTO,
Y MELIBEA, VVLGAR-
mente llamada Celestina: en la
qual se contienen (de mas de su
agradable y dulce estilo) mu-
chos sentencias Filosofales, y au-
tas muy necessarios para manee-
rlos, mostrandoles los enojos
que están encerrados en
suertes, y alca-
huetas.

POR EL BACHILLER
Fernando de Rojas.

AORA NVEVAMENTE
corregida y emendada, y impres-
ta conforme al Espurgato-
rio sacuo de 1631.

Año  1632.

CON LICENCIA.

En Madrid, Por la viuda de Alon-
so Martin.
1632. de Domingo Gonzalez.

14. Portada de la edición impresa en Madrid 1632 [in fine: 1631] por la viuda de Alonso Martín (Hispanic Society of America)

pero observemos, los que firmaron la suma de licencia, la suma de tasa y la aprobación de esta edición, tal vez por no querer formar parte del "vulgo," seguían llamando a la obra Tragicomedia de Calisto y Melibea.

3. El título de las ediciones impresas en Italia.

3.1 De las traducciones.

En 1506 salió de la imprenta de "Eucharium Silber alias Franck" en Roma la edición de la traducción de "alphonso nordognez nato nispano," el texto más antiguo de la Tragicomedia que se ha conservado. Se basa, desde luego, en una edición perdida del texto español. Aparece con el

CELESTINESCA

título siguiente: "TRAGICOMEDIA DI CALI // STO E MELIBEA NOVAMEN // TE TRADVCTA DE // SPAGNOLO IN // ITALIANO // IDIOMA."³⁵

15. Portada y colofón de la primera traducción italiana de la Tragicomedia impresa en Roma 1506 (Houghton Library, Harvard University, *SC5/R6382C/Ei 506o)

TRAGICOMEDIA DI CALI
STO E MELIBEA NOVAMEN
TE TRADVCTA DE
SPAGNOLO IN
ITALIANO
IDIOMA.

mondo de cui m'ho fatto tu tutti conditione che Geo-
re perre l'urto di Helmarco che fece Agostino. F-
gravello a a tutto il mondo e marita. Sapho e
Laudonit. Adinzosa quelli che pagamogli d
N'è anchora Dandit. Salmone no uoleli la
li frica perre per rispetto de tua amata. S'ho pag
quello che m'avea che crede a chi lo liberati che
la felice di molti altri che in cacione ch'ha alio che
cica nel mio mal del mondo malinconia per che in
le sue comper che non bastano de data meo in la-
tri generata in esse Melbea: et non e' d'ondo lei mo-
casson bastare amantissimo amando non fatto mo-
Lamentation mia Genofila. O figlia felice. O figlia
O mia dolce compagnia. O figlia felice. O figlia
che non uoleli che se cuitasse tua morte? per che
Eurelli perre de tua uita. O figlia felice. O figlia
se uoleli se crede de tuora sua uita. O figlia
che uoleli se lassato in questa dolosa pena per che
me uoleli in questa dolosa pena per che
me uoleli in questa dolosa pena per che

FINIS

Impressum Romae In Campo Florae per magistrum
Eustachium Salber alius Franck Anno M. d. c. v. s. c.
Die uigilantissimo Lantarii

Casi el mismo título lo siguen manteniendo Zanotto da Castione en la portada de su edición fechada el 23 de junio de 1514,³⁶ Vincenzo Minuziano

TRAGICO Comedia di Calisto Melibea de la qual
Hispana In Idioma Italiano Traducta da Alphon-
so Harloguaz: et Nouamente Recita: et con-
tata per Vincenzo Minuziano, con qual
ta sua p'ore deli yta, si le uer-
tosi a perre con lei
in ultima fura
delio el caso
suoi.



Aho
mondo mi lamento: per che in se me creò: per che non h'ave
dome data uita: non h'arei generata in essa Melbea: et
non essendo lei uita non h'arebbe amato: non amando non se-
ria mio lamento in mia sconsolata et ultima uerbieta.
O mia dolce compagnia. O figlia felice. O figlia
che non uolesti che io cuitasse tua morte? per che non basto
pieta de tua uecchia: et amata matre per che te mostra-
sti si crudel cōtra tuo uecchio patre? per che uider tu lassato
to in questa dolosa pena? per che me lassasti tristo disfo-
solato? et in hac lacrimarum Valle?

FINIS

Mediolani In Officina Libraria Minuziana Mense Ianua-
rio. M. D. XV.

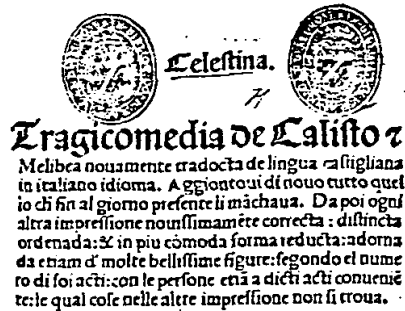
Impensis Venerabilis Presbyteri Nicolai de Gorgonzola.

A B C D E F G H I K L M N O P Q R
Omnes sunt quaternion: preter R qui est duernion.

16. Portada y colofón de la traducción italiana de la Tragicomedia impresa en Milán 1515 (Houghton Library, Harvard University *SC5/6382c/ Ei 506oc)

en la suya de Milán de enero, 1515,³⁷ P. Pincius (si es que efectivamente fue el impresor) en la de Venecia con fecha 12 de abril de 1515,³⁸ y Angelo Scinzenzeler en la suya de marzo 16, 1519.³⁹

En 1519 Cesaro Arriubene publica en Venecia la primera edición de la Tragicomedia--ya sea del texto en español o en italiano--que lleve en la portada el título de Celestina seguido de Tragicomedia de Calisto & Melibea.⁴⁰ En la portada de esta traducción italiana se hace alarde del hecho que se halle "adorna // da etiam d(e) molte bellissime figure." En efecto, además



CXXVIII
C Finisse la tragicomedia intitolata calisto & melibea: tradotta de lingua spagnola in italiane idioma: nouamente correcta & da ogni error castigata. Agiontoui tutto quello li manchaua: & adornada de molte bellissime figure: alli acti & materie conueniente. In pressa cò gran diligentia in uenecia per Cesaro arriuba beno ueneciano nelli anni del nostro signore mille cinquecento e disiaouue a di dixte decembro.
 Registro.

Tutti sono quaterni.
 A B C D E F G H I K L M N O P Q



17. Portada y colofón, traducción italiana impresa por Cesaro Arriubene el 10 de diciembre 1519 en Venecia (British Library 11726.aa.20)

de iniciar la costumbre de llamar "Celestina" en la portada a la obra de Fernando de Rojas, esta edición llama la atención por el grabado de la portada, pues hasta entonces se habían representado más bien las figuras de los amantes rodeados de algunos otros personajes de la obra, incluso Celestina. Aquí, en cambio, tenemos solamente a Celestina y Melibea, a la vieja medianera practicando sus artes, enredando a la joven enamorada. Encima de las dos figuras aparece la inscripción "VETVLA CAVDA SCORPIONIS", aludiendo al conocido diálogo entre Pármeno y Celestina en el primer acto. No cabe duda que con esta portada se quería llamar

CELESTINESCA

atención al personaje de Celestina con sus actividades. Desde entonces en adelante las ediciones

CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE CALISTO ET MELIBEA NOVAMENTE

Tragedia de lingua Castellana in Italiano idioma. A piosissima di nuovo testo quello che fu el giorno prefato li mancò. Dopo ogni altra impressione non si trova in questa, distinta, e lucida. Et in più commodi forma redatta, e in un equal cofe nelle altre impressione non si trova.

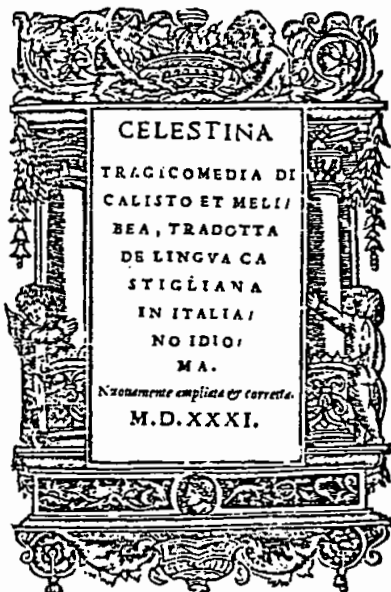


18. Portada, traducción italiana impresa en Venecia 1525 por Francesco Caron. (Charles Patterson van Pelt Library, U. de Pennsylvania 868 R63C .IO)

19. Portada, traducción italiana impresa en Venecia 1531 por Marchio Sessa? (Thomas Fisher Rare Book Library, U. of Toronto B-10 381)



de todas las traducciones italianas aparecerán con el título Celestina, bien visible, como puede verse consultando los ejemplares de las traducciones antiguas conservadas.⁴¹



20. Portada de la traducción italiana impresa en Venecia 1531 por A. Bindoni & M. Pasini

21. Portada de la traducción italiana impresa en Venecia 1543 por Bernardino de Bondoni (Special Collections, Van Pelt Library U. de Pennsylvania--



SC5 R8382 E1505o)

3.2 De las ediciones del texto español.

Mientras que a partir de 1519 con la edición de Venecia, impresa por Cesaro Arrivabene, las portadas de las traducciones italianas aparecen encabezadas por el título de Celestina, los impresores de todas las ediciones del texto en español impresas en Italia en el siglo dieciséis, se abstienen de incluir ese título en las respectivas portadas, es decir, siguen llamando la obra Tragicomedia de Calisto y Melibea, continuando así la costumbre de los impresores españoles. He aquí las portadas de dos de las nueve ediciones del texto español, impresas en Italia, de las que se han conservado ejemplares:



Tragicomedia de Calisto y Melibea en la qual se contiene de mas de la agradable y dulce estilo: muchas sentencias floridas: y auisos muy necesarios para hacerse: mostrádoles los engaños q' esta encerrados en seruietes y alcabuetas: y juntamente añadido el tratado de **Ceruo**.

22. Portada de la edición del texto español impresa en Venecia 1534 por Estephano da Sabio (Hispanic Society of America)

23. Portada de la edición del texto español impresa en Venecia 1553 en casa de Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos (Colección privada de J. T. Snow)

TRAGICOMEDIA
DE CALISTO Y MELIBEA,
EN LA QUAL SE CONTIENEN
DEMÁS DE SU AGRA-
DABLE Y DULCE
Estilo, muchas sentencias filosofales y auisos muy
necesarios para hacerse, mostrádoles los
engaños que estan encerrados en ser-
uietes y alcabuetas.
Dirigida al Ill^{mo} y muy Mag. S. el S. Juan Miras, y con
summa diligencia corregida por A. de Villan
e impresa en su ofiç de aqui nuaue
yñ. En su nombre añadido
el tratado de Ceruo,
CON VNA EXPOSITION DALGVNOS
Vocablos en lengua Castellana.



IMPRESSA EN VENECIA EN CASA DE GA-
BRIEL GIOLITO DE FERRARI Y SVS
HERMANOS EN EL ANNO DEL S.
M D LIII.

No es hasta 1622 que se publica en Milán una edición del texto español con el título C E L E S T I N A:

CELESTINESCA



24. Portada de la primera edición de la traducción francesa de París 1527 (Bibliothèque Nationale, París, Res. Yg. 307)

El personaje de la alcahueta había captado la imaginación del público lector italiano en tal modo que los impresores en Italia, mientras respetaban el título que Fernando de Rojas había dado a su obra y lo empleaban en sus ediciones del texto en lengua original, para sus traducciones se tomaron la libertad de entitularlas Celestina. En las portadas de estas traducciones el título original quedaba relegado a un segundo término para formar parte del extenso subtítulo.

4. El título en las traducciones francesas.

En 1527 se publicó en París la primera traducción francesa de la Tragicomedia. Como demostró Gerard J. Brault,⁴² aunque en la portada se da la impresión de que fue traducida del italiano al francés, el anónimo traductor utilizó, además de la traducción italiana, una edición del texto español como base de su traducción, pero observemos que, en cuanto al título, los que prepararon la portada para la traducción francesa siguieron el ejemplo de la traducción italiana y no el de la edición del texto español llamándola Celestine. También en el privilegio de esta primera

CELESTINESCA

CELESTINA
Tragicomedia
DE
CALISTO Y MELIBEA.

*En la qual se contienen de mas de lo agradable
y dulce estilo, muchas sentencias filosofales,
y auisos muy necessarios para mancebos.*

*Atendales los ENGAÑOS que estan encerrados
en SIRIENNES y ALCAHUELAS.*

All' Illustrissimo Señor Conde Antonio
Visconte Conde de Lonato Poggio.



EN MILAN.

A costa de Iuan Baptista Bidelo Librero
M. DC. XXII.

25. Portada de la edición del texto español impresa en Milán 1622 a costa de Iuan Baptista Bidelo Librero (Hispanic Society of America)

traducción francesa se le permite a Gaillot du Prè, al librero de la Universidad de París, hacer imprimir y vender el presente "livre de Celestine..."⁴³ El nombre de los amantes se elimina por completo del título y la ilustración de la portada con una Celestina que pisa recio, con los brazos cruzados y las cuentas colgadas de las manos, no deja lugar a duda que para los que prepararon esta edición, la medianera era el personaje principal de la obra. En Francia el nombre de la alcahueta aparece en el título de todas las traducciones que se publicaron hasta 1644.

Con la publicación de la segunda traducción francesa, la de Jacques de Lavardin, impresa en París, en 1578, se inicia entre los impresores franceses la costumbre de llamar la obra La Celestine, título que seguirá apareciendo en todas las portadas de las traducciones francesas.⁴⁴ Además, por lo menos dos ediciones de esta segunda traducción--de la que hubo varias--, la de París de 1578 y otra sin fecha pero posiblemente del mismo año--de cuya portada incluimos

LA
CELESTINE

FIDELLEMENT RE-
PURGEE, ET MISE EN
meilleure forme par JACQUES
DE LAVARDIN, Escuyer, Sei-
gneur du Pleffis Bourrot en Teu-
raigne.

TRAGICOMEDIE ILLUSTRE
Espagnole, composée en reprehensio des fals
amoureux, lesquels vaincra de leurs de-
sordons & apprennent leurs amies,
En font un Dieu: aussi pour descouvrir
les traheries des maguetelles, & l'infide-
lite des meschans & traistres seruiteurs.

Vetula praua cauda Scorpionis.

Plus la Comedie de l'edition de Bellay.

A PARIS,

Par Nicolas Bonfons, rue neuue
nostre Dame, à l'enfeigne
Saint Nicolas.

26. Portada de la traducción france-
sa impresa en París posiblemente en
1578 por Charles Bonfons (Special Col-
lections, Van Pelt Library, University
of Pennsylvania SC5 R6382 Eh5601 1578)

un facsímil-, presentan debajo del título y extenso subtítulo el epíteto latino "Vetula praua cauda Scorpionis", ya aparecido en varias portadas de ediciones italianas y con el que se expresaba la opinión que se tenía del personaje cuyo nombre eclipsó el de los amantes en el título de todas las traducciones francesas.

Cuando en 1633 se prepara en Rouen una edición bilingüe español-francesa, basando esta vez la traducción en un texto español, mientras se opta por el título de TRAGICOMEDIA // DE CALISTO // Y MELIBEA, VVLGAR- // MENTE LLAMADA CELESTINA para la versión española, para la traducción francesa se invierte el orden colocando LA CELESTINE en primer lugar:

27. Portada de la edición bilingüe im-
presa en Ruan 1633
por Charles Osmont
(Hispanic Society of
America)

TRAGICOMEDIA
DE CALISTO
Y MELIBEA, VVLGAR-

MENTE LLAMADA CELESTINA:
en la qual se conuenen (de mas de su agradable
y dulce estilo) muchas sentencias Filosoficas,
y auisos muy necesarios para moços, mo-
ñtrandoles los enganos que ellos enuentran en
seruicia, & de aduertas.

POR EL BACHILLER
Fernando de Rojas.

CORRECIDA Y EMENDADA
por el autor y traducida de Castellano
en Frances.



EN RVAN.

1633.

23

LA CELESTINE
O V
HISTOIRE
TRAGICOMIQUE
DE CALISTE ET
DE MELIBEE.

Composée en Espagnol, par le Bachelier
Fernand Rojas.

Et traduite de nouueau en François.



A ROUEN,
Chez CHARLES OSMONT, en la
grande rue des Carmes.

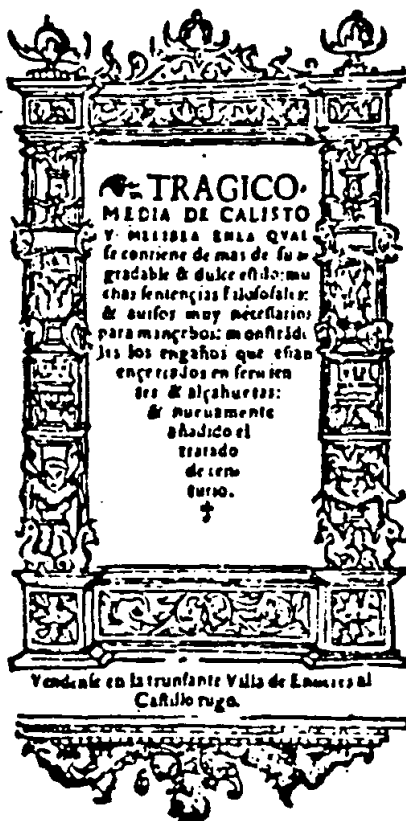
M. DC. XXXIII.
AVEC PRIVILEGE.

CELESTINESCA

Estos títulos se repetirán en las ediciones bilingües de Rouen-Pamplona, 1633; Rouen 1633-34 y de Rouen 1644.⁴⁵

5. El título en las ediciones de la Tragicomedia impresas en los Países Bajos.

A partir de 1539 un buen número de ediciones del texto español de la Tragicomedia salió de los talleres de las prensas en los Países Bajos. La primera de estas ediciones fue la de Guillaume Montano con fecha 28 de junio de 1539.



28. Portada de la Tragicomedia impresa en Amberes 1539 por Guillaume du Mont (Hispanic Society of America)

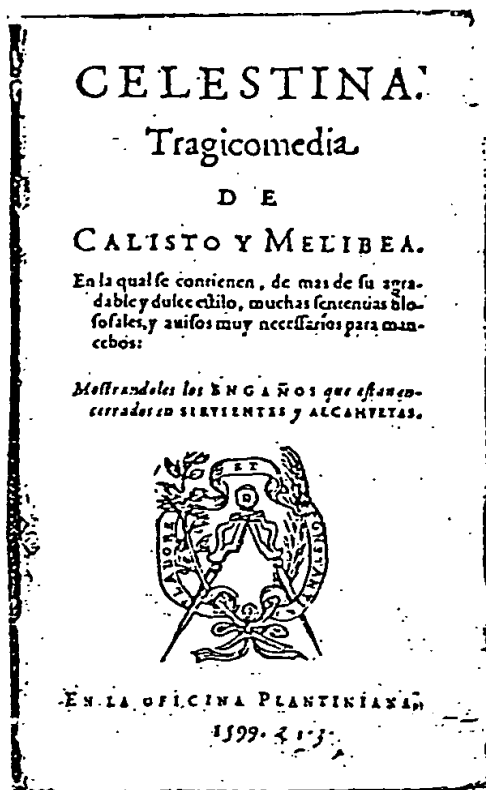
Como señaló Theodore Beardsley,⁴⁶ esta edición siguió muy de cerca la tradición de las ediciones venecianas del texto español, especialmente la de 1534, imitándola fielmente también en cuanto al título.

CELESTINESCA

En igual modo, Martín Nucio en las dos ediciones suyas de las que se han conservado ejemplares, publicadas en 1544 y 1545 respectivamente, imprime la obra con el título Tragicomedia de Calisto y Melibea.

Con la edición de la viuda de Martín Nucio, impresa en Amberes en 1558, parece haberse iniciado la costumbre de encabezar las páginas del libro con "TRAGICOMEDIA" (en verso) y "DE CELESTINA" (en recto), si bien observamos que en la portada el título sigue siendo Tragicomedia de Calisto y Melibea.⁴⁷ Esto lo repetirá Philipppo Nucio en 1568,⁴⁸ después de asumir las reponsabilidades del taller heredado de su padre. No es hasta 1585 que se publica en la famosa prensa de la Oficina Plantiniana el texto de la Tragicomedia en una edición con el título Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea.⁴⁹ En 1595 se publica otra edición en el mismo taller con una portada que presenta en grandes caracteres mayúsculos el título "C E L E S T I N A" seguido de "Tragicomedia // DE // CALISTO Y MELIBEA" en letras de tamaño más pequeño.⁵⁰ Además observamos que en el subtítulo se destacan en caracteres mayúsculos las palabras "ENGAÑOS", "SIRVIENTES" y "ALCAHUETAS", palabras con las que al parecer se quería llamar la atención al propósito didáctico de la obra. Todo ello se repetirá en las portadas de las dos ediciones que salieron de la misma prensa en 1599.⁵¹

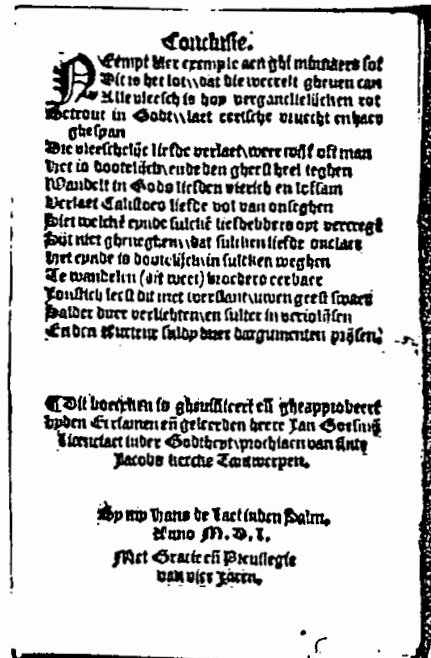
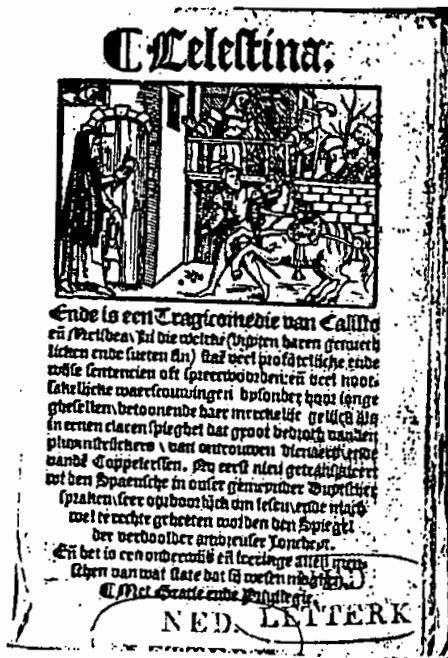
29. Portada de una de las ediciones del texto español impresas en 1599 en la Oficina Plantiniana (Colección privada de J. T. Snow)



CELESTINESCA

Desafortunadamente, de otra edición, también de la Oficina Plantiniana, la de 1601, no se ha podido localizar hasta ahora ningún ejemplar.⁵²

Si en cambio volvemos nuestra atención a las traducciones flamencas, vemos que, si bien son menos numerosas que las italianas, también presentan mucho antes que las ediciones del texto español impresas en los Países Bajos, el título de Celestina en sus respectivas portadas.



30. Portada y colofón de la traducción flamenco impresa por Hans de Laet, Amberes 1550

No obstante se elimina de la portada de la edición de Heyndrick Heyndricx de Amberes, 1574, para las demás traducciones se vuelve a usar el título de Celestina, seguido de "Een tragicomedie van Calisto ende Melibea..."

6. El título de la obra de Fernando de Rojas en Inglaterra y Alemania.

6.1 El título de la Tragicomedia en Inglaterra.

La primera adaptación de la Tragicomedia en lengua inglesa, de hacia 1530, lleva el siguiente incipit:

A new cōmodye in englysh in maner /
Of an enterlude ryght elygant & full of craft
of rethoryk / wherein is shewd & dyscrybyd as
well the bewte & good propertes of women /

CELESTINESCA

as theyr vycys & euyll cōdiciōs / with a morall
cōclusion & exhortacyon to vertew.⁵³

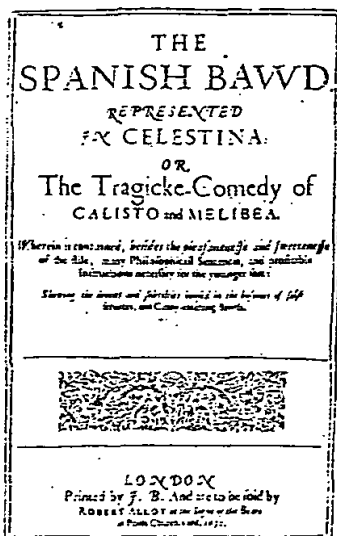
El nombre de Celestina no aparece en el mismo ni tampoco el de los amantes. Sin embargo, casi todas las referencias a la obra, tales como "Comoedia Celestina" (1566), "A booke entituled Lacelestina Comedia in Spanische" (1591) y "The tragick Comedye of Celestina" parecen indicar que el nombre de la medianera formaba parte del titulo por el que se conocía la Tragicomedia en Inglaterra en el siglo dieciséis.⁵⁴

A new cōmodye in englysh in maner
Of an enterlude ryght elegant & full of craft
of rethorick / where in is shewed & byscrybd as
well the beaute & good properties of woman /
as theyr vycys & euyll cōdiciōs / with a morall
cōclusion & exhortacyon to vertew



31. Incipit de la primera adaptación inglesa (los primeros cuatro actos) por un autor anónimo (Bibliotheca Bodleiana--Oxford)

En el manuscrito de Alnwick de la traducción de James Mabbe, editado y estudiado por la investigadora Martínez Lacalle, que como ella sugiere, ha de fecharse entre los años 1603 y 1611,⁵⁵ el hispanista inglés parece haber seguido muy de cerca una de las ediciones del texto español impresas en la Oficina Plantiniana, también en cuanto al título de "CELESTINE // or the TRAGICKCOMEDIE // of CALISTO and MELIBEA,..."⁵⁶ En la epístola dedicatoria que contiene este manuscrito, se refiere varias veces al libro como Celestine⁵⁷ y eventualmente, aclarando para los lectores



32. Portada de la traducción inglesa de James Mabbe impresa por J[ohn] B[eale] en Londres 1631 (Hispanic Society of America)

CELESTINESCA

ingleses quién era Celestina, publica su traducción con el título "THE // SPANISH BAWD, // REPRESENTED // IN CELESTINA: // OR, // The Tragicke-Comedy of // CALISTO and MELIBEA."

6.2 El título de las traducciones alemanas.

El 20 de diciembre de 1520 se terminó de imprimir en el taller de Sigismund Grimm y Markus Wirsung en Augsburgo la primera traducción alemana de la Tragicomedia preparada por Christof Wirsung.⁵⁸ Como podemos observar en la portada, para el título el traductor alemán en lugar de "Tragicomedia" optó por "Hipsche Tragedia", incluyó el nombre de los amantes a quienes describe como un caballero y una noble doncella respectivamente, y le promete

33. Portada de la primera traducción alemana publicada en Augsburgo 1520, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel --Ll 206 [Reproducido de la ed. facsimil "Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung," Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1984]



al lector una obra de dificultoso principio, dulce medio y del más amargo fin por la muerte de ambos. No aparece el nombre de la medianera. Si Wirsung se valió de la edición de Arrivabene, Venecia 1519, como base para su traducción, decidió no imitarla en cuanto a la novedad de llamarla Celestina.⁵⁹ En la "carta dedicatoria" menciona "ain biechlin ausz Hispanischer in lumbardish welsch gewendt", es decir, un librito traducido del español al italiano lombardo, afirma que el título lo identifica como una "Tragedia" y explica que bien podría llamarse "Comedia", sin mencionar en ninguna ocasión el nombre de Celestina.⁶⁰ Tampoco siguió el ejemplo de la edición de Arrivabene, ni tampoco el de la traducción francesa de 1527,--ediciones que, como hemos señalado, llevan en la portada el título de Celestina y Celestine respectivamente--cuando en 1534

publica AInn recht Liepliches büchlin..., su nueva traducción

34. Portada de la segunda traducción alemana publicada en Augsburg 1534, Universitätsbibliothek, Erlangen--RL 166^{da} [Reproducido de la edición facsímil "Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung" --Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1984]

AInn recht Liepliches
büchlin vnnnd gleich ain traurige
Comedi (so von den Latiniſchen Tragicommedia ge-
 nant wird) darauß der leſer vañt nuzlichen berichte/von ſchaw-
 den vñ geyſtlicher lieb/vntrew der diener/auffſag
 der gemaynen weyber / liſt vñ geynigkait der tups
 ler / vnd gleich als in eynem ſpiegel man
 chertay ſitzen vnnnd eygenſchafft
 der menſchen ſehen vnd
 lernen mag.



Liber ad lectorem.
 Qui variæ fortunæ diſcere luſus
 Expetit, & vitæ ludicra longæ ſuz:
 Ac Venæris vires alieno ſcîre perido,
 Me legat, expertus cuncta docere volo.
 M. D. XXXIII

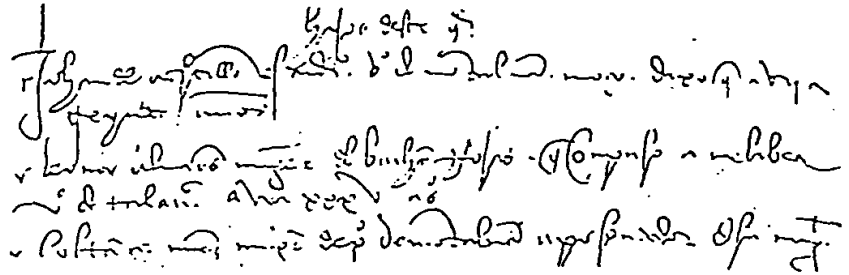
alemana, en la que el propósito didáctico es evidente comenzando por el extenso título.⁶¹ En el diálogo entre Urbanus y Amusus que reemplaza la "carta introductoria" de la primera versión de Wirsung, se vuelve a hablar del librito (büchlin)⁶² de este español ("disem Hispanier")⁶³ cuya ficción ("gedicht")⁶⁴ se parangona con las obras de Séneca, de Plauto y de Terencio. También se habla de esta "Tragicomedia"⁶⁵ y al evaluar a los personajes se menciona a la vieja alcahueta (alten kupplerin),⁶⁶ a esta mujer infame ("verleymtesten weybe")⁶⁷ y se condena la instigación de la vieja "Scelestina",⁶⁸ su falsedad, su codicia, sus mentiras y perversidad ("vntrew geytigkait lugin vnd boſzheyt").⁶⁹ Pero el nombre de la medianera no forma parte del título de las traducciones alemanas.

7. "Vulgarmente llamada Celestina"

Hemos resumido lo que hicieron los impresores en España, en Italia, en Francia y en otros países europeos respecto al título de la obra de Fernando de Rojas. Pero, ¿cómo la llamaban en España los lectores que la discutían, la criticaban o simplemente la mencionaban? Al principio, al parecer, se la llamaba por varios nombres.

CELESTINESCA

En el proceso contra Alvaro de Montaluan, en el año 1525, el suegro de Fernando de Rojas--como señaló hace años Serrano y Sanz--⁷⁰ identificó a su hija Leonor Alvares como "muger d(e)l bach(ille)r Rojas que compuso a Melibea."



The image shows a facsimil of a handwritten document fragment. The text is written in a cursive script and includes several lines of text, some of which are underlined. The text appears to be a list or inventory of names and titles, possibly related to the Toledo Inquisition process mentioned in the text. The names mentioned include 'Leonor Alvares', 'Bachiller Rojas', and 'Melibea'. The text is somewhat difficult to read due to the cursive and some fading.

35. Facsímil (parcial) del folio 4 del proceso de la Inquisición de Toledo contra Alvaro de Montalbán [1525] donde se menciona a "Leonor alvares muger d[e]l Bach[ill]er Rojas, q[ue] compuso a melibea ..."

Es interesante que haya sido el padre de la mujer de Rojas quien al mencionar a su hija le diera ese nombre a la obra de su yerno. Es caso único.

Al comentar la edición de la Comedia de Toledo, 1500, ya vimos cómo Alonso de Proaza en los versos de las octavas finales llamaba a la obra calisto. No se trata de un caso aislado. En la edición del Libro del emperador Marco aurelio co(n) relox de principes impreso por maestre Nicolas Tierri en Valladolid en 1529, Antonio de Guevara enumera a calisto entre los libros vanos con los que muchos pierden el tiempo,⁷¹ si bien más adelante, en 1539, lo llamará celestina.⁷²

En el "Ynventario de los bienes y hazienda de Juan cromberger difunto" fechado el 10 de septiembre de 1540, en la lista de libros, se mencionan "262 Calistos" y "63 Celestinas".⁷³ ¿De qué textos y ediciones se trataba? Juan Cromberger había heredado el taller de imprenta y la librería de su padre Jacobo Cromberger, el famoso impresor sevillano quien a su vez había continuado la empresa de Stanislao Polono, el impresor de la Comedia de Sevilla, 1501. Durante los años en que la famosa imprenta sevillana estuvo al mando de Jacobo Cromberger solo, es decir entre 1504 y 1525, salieron de ese taller cuanto menos tres ediciones de la Tragicomedia, entre las que se contaba la que lleva por título Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina. Padre e hijo juntos imprimieron por lo menos dos ediciones más en 1525 y 1528 respectivamente, y en 1535 Juan imprimió otra más de la que afortunadamente se nos ha conservado un ejemplar recientemente descubierto.⁷⁴ Si bien podríamos inclinarnos a pensar que los "262 calistos" serían ejemplares de la edición de Sevilla, 1518-1520 con su título original, la verdad es que ejemplares de cualquiera de estas ediciones, de una o de todas ellas podrían haberse

contado entre esos "262 Calistos" y esas "63 Celestinas" que se habían acumulado en la casa de los impresores a lo largo de los años. Además ¿no habría quizás entre todos ellos algún que otro ejemplar de ediciones impresas por otros impresores?

En 1541, después de morir Fernando de Rojas, su mujer Leonor Aluarez declaró en el inventario de bienes que les había legado diciendo que entre los libros hubo "Yten el libro de Calisto".⁷⁵

En 1559 Juan Timoneda, al tratar del estilo cómico en el que se pintan vicios y virtudes, da como ejemplo la obra de Fernando de Rojas: "bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea"⁷⁶ y todavía en 1615 Suárez de Figueroa observa que "en la Tragedia de Calixto, Celestina inflama con tales cosas a Melibea."⁷⁷

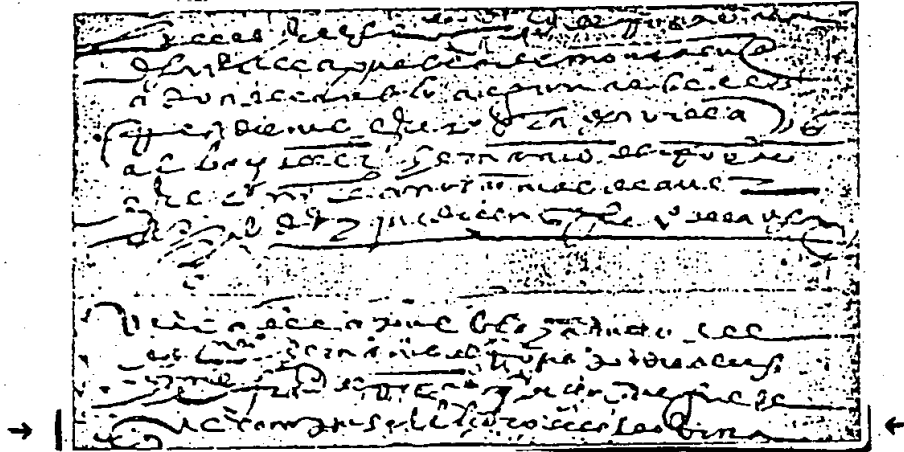
Con todo, como ya observó Keith Whinnom,⁷⁸ muy pronto la obra empezó a llamarse Celestina. Basta consultar los trabajos de F. Rodríguez Marín,⁷⁹ de Irving Leonard,⁸⁰ de María Rosa Lida de Malkiel⁸¹ y, más recientemente, los de Pierre Heugas⁸² y de Maxime Chevalier⁸³ que citan comentarios de muchos críticos y lectores para comprobarlo. Ya en 1531 Francisco de Osuna escribe de "quienes leen a Celestina o a otros semejantes,"⁸⁴ y volverá a llamar la obra así en 1536.⁸⁵ Entre 1535 y 1536 Juan de Valdés, estando en Nápoles, al escribir su Diálogo de la lengua, la llama Celestina en tres ocasiones.⁸⁶ Para Alejo de Venegas será Scelestina en 1540⁸⁷ y en 1541 Blasco de Garay se queja "de los que suelen leer sino a Celestina o cosas semejantes."⁸⁸ Así la llamaban hacia mediados del siglo XVI Fray Luis de Alarcón⁸⁹ y Jerónimo Zurita.⁹⁰ En la Farsa salmantina de Bartolomé Palau, publicada en 1552, un escolar se queja de su pobreza y de su miserable biblioteca:

"...¿Libros?,
pues vos lo veed:
vna Celestina vieja
y vn Phelipo de ayer."⁹¹

En 1570 Martín de Azpilcueta escribe de "un libro que llaman Celestina"⁹² y Simón Borgoñón, en la dedicatoria de su edición--que lleva por título Tragicomedia de Calisto y Melibea--cuenta haber conocido a vn "docto religioso q(ue)" le había dicho que "no absolvería de buena gana aquie(n) en Celestina leer acostu(m)brasse."⁹³ Unos quince años más tarde, Andrés Rey de Artieda citará a Celestina como ejemplo⁹⁴ mientras que Fray Juan de Pineda, en 1589, tratará de la "lección de Celestina."⁹⁵ Hasta en el Nuevo Mundo, en un sínodo en Tucumán, allá por 1597, Celestina se halla entre los "libros torpes" que deben ser recogidos y quemados.⁹⁶ Y si antes se llamaba libro de Calisto en algunos documentos legales, en la segunda mitad del siglo

CELESTINESCA

XVI, en una sentencia contra Rafaela Pérez, acusada de hechicera en 1566, leemos: "... dixo que diziendole cierta persona que en el libro de Celestina..."⁹⁷ En 1584, en la "Probanza de hidalguia" del licenciado Hernando de Rojas, nieto del autor de nuestra Tragicomedia, Antonio de Salazar y Blas Rodríguez, dos testigos, informando del abuelo, afirman que de él se decía que "hauia hecho el libro llamado Celestina"⁹⁸ y Hernando de Benabides, otro testigo más, también informa del abuelo "que dicen que fue el que compuso el libro decelestina."⁹⁹



36. Facsímil del trozo final de la p. 16 y principio de la p. 17 de la probanza de hidalguía de sangre del licenciado Hernando de Roxas [1584]

En el Arbol genealógico de la familia de los Franco, cuyo contenido publicó Gilman,¹⁰⁰ el bachiller Rojas queda identificado como el "que compuso a Celestina la vieja," título con el que también se menciona la obra repetidas veces en el "expediente de limpieza" de don J. F. Palavesín y Rojas de 1616.¹⁰¹ Con el título de Celestina la vieja, como con el de Primera Celestina o Celestina primera, se distinguía la obra original de Rojas de sus imitaciones.

En los inventarios de bienes también muy pronto se llama al libro Celestina. En Barcelona, en 1537-38, Francesc Terré tiene "una Celestina"¹⁰² y en otro inventario del año siguiente, también en Barcelona, se mencionan "dos Salestinas."¹⁰³ En el de Cristóbal de la Quadra de Valladolid, en 1559, hallamos "vna celestina."¹⁰⁴ En 1576 un mercader de la ciudad de México, en un documento que publicó Irving Leonard, promete pagar por "6 Selestinas, papelones a 3 reales" y por "12 Selestinas, Anveres, tablas a 3 reales",¹⁰⁵ y hay que recordar que para esas fechas las ediciones publicadas en Amberes aun no llevaban el título de Celestina en las portadas. En 1583, en una escritura redactada en Lima, se mencionan "12 celestinas de las mas

CELESTINESCA

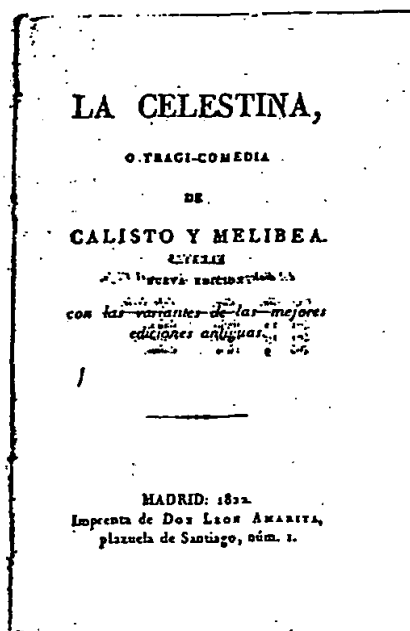
chicas con flores de oro la meitad [sic] y la otra mitad en pergamino."¹⁰⁶ En el inventario de un profesor de Prima de Filosofía de la Universidad de Valladolid, en 1584, se menciona una "Celestina, 16^o"¹⁰⁷ y también en el inventario de la biblioteca del Inca Garcilaso, firmado en Córdoba en 1616, figura una Celestina.¹⁰⁸

A principios del siglo XVII Francisco López de Ubeda escribe del "tono del libro de Celestina"¹⁰⁹ y Lope y Cervantes llaman a la obra Celestina.¹¹⁰

Todo ello se debe indudablemente al hecho de que el público español también percibiera al personaje de la alcahueta creado por Fernando de Rojas como el más importante de la obra, pues si bien hay comentarios sobre los amantes y sobre algún que otro personaje, exceden en cantidad los que se refieren a Celestina. Como señaló Chevalier, Celestina como personaje fascinaba a los españoles provocando en ellos diversas reacciones.¹¹¹ Llegó a ser personaje popular que aparece en obras burlescas, que entra en el mundo del Romancero, que forma parte del refranero, del folklore estudiantil salmantino y que, como señaló Rodríguez Marín, aparece hasta en un desfile, según relata Sebastián Horozco allá por 1555: "... iba celestina con su cuchillada y su canastilla de olores" entre máscaras de moros, judíos, cardenales, monjas y viudas.¹¹² Era el personaje que más había impresionado a los lectores y, por ello, los amantes tuvieron que cederle su lugar en el título.

Como señaló Whinnom, durante el siglo XVI, cuando se llamaba al libro Celestina, aparecía sin el artículo.¹¹³ En una sola ocasión hemos hallado el nombre del libro precedido por el artículo usado en el siglo XVI, y en esa ocasión, bien puede no formar parte del título: en el testamento de Juan López Enríquez de Calatayud de 1570, donde se menciona "Otro libro chequito que es la Celestina."¹¹⁴ Aun en el siglo XVII, la mayoría de los que mencionan la obra, la llaman Celestina. Unos pocos, como Salas Barbadillo,¹¹⁵ Gracián¹¹⁶ y, en una ocasión, Quevedo¹¹⁷ le anteponen el artículo, pero bien pueden haber anticipado la regla del español moderno: "cuando una obra tiene por título un personaje, se dice el Otelo," es decir, el artículo no forma parte del título, como señaló Whinnom.¹¹⁸ Pero si esto es así, nos preguntamos ¿por qué don León Amarita, al publicar la primera edición moderna después de un intervalo de casi dos siglos que pasaron sin que se publicara una sola edición española, prepara su edición con la siguiente portada en 1822?:¹¹⁹

37. Portada de la primera edición moderna impresa por León Amarita en Madrid 1822 (Colección privada de Joseph Snow)



¿Habr  contribuido a ello la costumbre de que se usara a veces el artículo ante nombres de gente humilde en la lengua familiar y coloquial?  O el que se emplee el artículo con nombres propios de mujeres célebres como, por ejemplo, en el caso de la Raquel?  O el hecho de que entre todas las Celestinas que se escribieron, la de Fernando de Rojas era la que se destacaba más?  O se deberá la costumbre de incluir el artículo en el título a una influencia francesa? Posiblemente se debe a una conjunción de varias razones.

Fernando de Rojas, después de ampliar la Comedia, la llam  Tragicomedia de Calisto y Melibea. Para los traductores italianos y para el vulgo español el nombre muy pronto llegó a ser Celestina. Los traductores franceses, a partir de 1578, la titularon La Celestine, y si bien Celestina puede parecernos preferible, ha sido La Celestina el título por el que optaron a partir de 1822 los impresores del texto español de la Tragicomedia en el mundo hispánico,¹²⁰ título que se ha arraigado y por el que se conoce hoy la famosa obra de Fernando de Rojas.



CELESTINESCA

NOTAS

¹See Keith Whinnom, "'La Celestina', 'The Celestina', and L2 Interference in L1," Celestinesca, 4:2 (1980) 19-21.

²Según Fernando de Rojas nos informa en el "prologo" a la obra en veintiún actos, estos argumentos añadidos le parecían superfluos: "... q(ue) avn los imp(re)ssores ha(n) dado sus pu(n)turas: poniendo rubricas: o sumarios al pri(n)cipio de cada acto narra(n)do e(n) breue lo q(ue) dentro contenia, vna cosa bie(n) escusada, segu(n) lo q(ue) los antiguos escritores vsaron..." (Toledo, 1510-1514). Fernando de Rojas parece referirse aquí a lo expresado por Terencio en el prólogo del Andria.

³La edición de Burgos que se supone impresa en 1499, cuyo único ejemplar se conserva en The Hispanic Society of America, como es sabido, carece de portada, de todo el material preliminar y del que sigue al acto XVI en las otras dos ediciones de la Comedia.

⁴También se anuncia en la primera página de la edición de Burgos, ¿1499?

⁵Creemos que aquí no se refiere a la interpretación del personaje de Calisto, sino al nombre que solía darse a la obra, pues como se verá más adelante, en varias ocasiones se menciona en documentos legales al autor que "compuso a Calisto"; se enumera a la obra como "Calisto" o se habla del "Libro de Calisto." Aún hoy en día, en el General Catalogue of The British Museum, la Tragicomedia se halla catalogada bajo el nombre "Calisto."

⁶Impresa por "Eucharium Silber alias Franck." Consta de veintiún actos. Se titula: TRAGICOMEDIA DI CALI // STO E MELIBEA NOVAMEN // TE TRADVCTA DE // SPAGNOLO IN // ITALIANO // IDIOMA. Para la descripción y localización de ejemplares de esta edición ver Emma Scoles, "La prima traduzione italiana della 'Celestina': repertorio bibliografico." Studi di Letteratura Spagnola, Roma, 1964, p. 213.

⁷Printing in Spain, 1501-1520, Cambridge, 1966, en particular "Appendix B"--The Early Editions of 'Celestina'," pp. 141-156.

⁸Nicolás Gazini de Piemonte y Juan de Villaquirán. Ver Norton, op. cit., pp. 154-155.

⁹Según hemos podido constatar, aparte de la de Toledo, 1510-1514 y de la de Sevilla de hacia 1511 ya mencionadas, de las impresas en España que se han conservado, solamente

CELESTINESCA

las ediciones de Barcelona, 1531, de Medina del Campo, 1566, de Madrid, 1569 y de Toledo, 1573 mantienen en el subtítulo "en la qual se contiene." En todas las demás con subtítulo en la portada leemos "en la qual se contienen."

¹⁰El ejemplar único conservado de esta edición se halla en The British Library, Londres (Signatura C. 64. d. 4).

¹¹El único ejemplar que se conserva de esta edición se encuentra en The British Library, Londres (Signatura C. 63. f. 15).

¹²El ejemplar único conservado de esta edición se encuentra en The British Library, Londres (Signatura G. 10233).

¹³De esta edición se han conservado dos ejemplares: 1) el de The Hispanic Society of America en cuya tapa interior leemos "2.8.56 Gift of A. M. Huntington," nota que explica por qué no la haya incluido Clara L. Penney en su libro The Book Called Celestina, New York, 1954; 2) el que fue localizado recientemente por Ivana Gallo y Emma Scoles en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 30275). Ver "Edizioni antiche della 'Celestina' sconosciute o non localizzate dalla tradizione bibliografica," Cultura Neolatina, XLIII (1983), p. 8.

¹⁴Una excepción la constituye la edición de Salamanca, 1543 impresa en casa de Juan de Junta de cuya portada ofrece una reproducción facsimilar reducida Clara L. Penney, op. cit., p. 105. Según observa Griffin en su artículo "Four Rare Editions of 'La Celestina'," The Modern Language Review, July 1980, Vol. 75, p. 563, y como ya señaló Givanel Más en la descripción del ejemplar, esta edición presenta la peculiaridad de tener el "Auto de Traso" al final del libro, después de las octavas finales de Proaza y no como acto diecinueve, como es el caso en las otras ediciones que lo incorporan en el texto.

¹⁵Este es el caso de las ediciones de Burgos, 1531; Sevilla, 1535; Burgos, 1536; Çaragoça, 1545, impresa por G. Coci; Sevilla, 1550 donde la información aparece antes de las octavas finales; Çaragoça, 1555; Cuenca, 1561; y Valladolid, 1561-62.

¹⁶Los dos ejemplares conservados de esta edición se hallan en 1) The Hispanic Society of America, New York; y 2) la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 4423).

¹⁷Penney, op. cit., p. 18.

¹⁸Artículos citados en notas 13 y 14.

CELESTINESCA

¹⁹Se trata de: 1) la impresa en Valladolid, posiblemente entre 1526 y 1540, acaso por Nicolas Thierry, como sugiere Griffin, cuyo único ejemplar conservado se encuentra en la Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrado (Signatura 6.20.4.24). Tras título y subtítulo leemos: "... en siruie(n)tes y Alcahuetas, co(n)el trata--// do de Centurio:y el auto de Traso"; 2) la de Estella, 1557 impresa por Adrian de Anvers, recientemente localizada por Gallo y Scoles que se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek, Monaco (Signatura B.L.hisp. p. 53); 3) la otra de Estella, 1560 también de Adrian de Anvers, que se halla en la Biblioteka Jagiellonska, Cracovia (Signatura Cim. 1281). En las portadas de las dos de Estella se anuncia: "Ua aqui añadido el Tratado // de Centurio, y el aucto de Traso." Ver Griffin, op. cit., pp. 563-570. Ver el trabajo de Gallo y Scoles, op. cit., p. 5.

²⁰Impresa en Barcelona. El ejemplar se halla en The Hispanic Society of America. Ver Penney, op. cit., p. 58.

²¹Penney incluyó en p. 107 de su libro la reproducción facsimilar reducida de la portada de esta edición tomada del Manual de F. Vindel. El ejemplar único conservado de esta edición se halla en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 31686) donde fue localizado recientemente por Gallo y Scoles. Op. cit., p. 11.

²²Tal es el caso, por ejemplo, de la de Estella, 1560, impresa por Adrian de Anvers, a pesar de que en el colofón se lea: "con expresso permisso // del Real consejo de Naua-// rra;" de la de Valladolid, 1561-62, de Francisco Fernandez de Cordoua, no obstante se anuncie en la portada: "con licencia delos // señores del consejo de su Magestad Imprensa;" de la de Alcalá, 1563, cuyos impresores, Francisco Cormellas y Pedro de Robles, anuncian en la portada: "...con licencia impresa;" lo mismo lo observamos en la de Medina del Campo, 1563, por Francisco del Campo; en la portada de la de Sevilla, 1575, de Alonso Picardo, a pesar de que leamos: "con licencia de los señores // del Consejo Real," vemos que carece del texto del permiso; en la portada de la de Valencia, 1575, de Juan Navarro se nos informa "Uista, y examinada, en Valencia," pero no contiene el texto, como también ocurre con la de Sevilla, 1582, de Alonso de la Barrera, no obstante se anuncie en la portada: "Con licencia del Consejo Real."

²³El ejemplar único que se conserva de esta edición fue localizado hace poco por Clive Griffin y se halla en la Jagiellon Library, Cracovia (Signatura Starodruki Cim 5689), op. cit., p. 571.

²⁴El ejemplar único de esta edición se conserva en la Biblioteca del Palacio de Madrid (Signatura I.C.266). También se le llama "Celestina primera" en la licencia

CELESTINESCA

fecha en Madrid, a 20 de marzo de 1569 obtenida por Mathias Gast para su edición publicada en Salamanca, 1570.

²⁵El ejemplar único conservado de esta edición se halla en The Hispanic Society of America. Ver Penney, op. cit., pp. 60-62.

²⁶También se le llama "primera Celestina" en la licencia obtenida en Madrid el 18 de septiembre de 1569 por Francisco de Guzmán para su edición impresa en Toledo, 1573, como también en la tasa fechada en Madrid el 20 de julio del mismo año. Igualmente en la edición de Pierres Cosin, impresa en Madrid en 1569, cuyo único ejemplar conservado se halla en la Fales Library, parte de la Elmer Holmes Bobst Library de New York University (PQ 6426 A1 1569) en el fol. A-v se nos dice que "fue tassado el libro intitulado celestina primera..." En el fol. A2r se menciona al "libro que se intitula primera Celestina..." y en la "Provision Real" en el fol. A2v se vuelve a mencionar a Celestina primera.

²⁷Como puede verse en la licencia otorgada en Madrid el 2 de diciembre de 1574 a Juan de Lequerica para la edición de Alcalá, 1575; en la licencia concedida a Alvaro Vrsino de Portonariis del 20 de febrero de 1573 para su edición que apareció en Salamanca, 1575; en la licencia dada en Madrid, en diciembre de 1574 que contiene la edición de Salamanca, 1590 (in fine:) 1591, impresa por Iuan y Andres Renaut para Claudio Curlet; en la suma de licencia del 26 de mayo de 1631, en la aprobación del 7 de noviembre de 1631 y en la suma de tasa del 10 de noviembre del mismo año concedidas a la Viuda de Alo(n)so Martin cuya edición se imprimió a costa de Domingo Gonçalez en Madrid, 1632.

²⁸Hemos consultado el ejemplar que se halla en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura U 4005). Otro ejemplar de esta edición se halla en The Hispanic Society of America.

²⁹La licencia fue expedida en Madrid, el 11 de agosto de 1581. Hemos consultado el ejemplar de esta edición que se encuentra en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura 7491). Otro ejemplar se halla en The Joseph Regenstein Library en la Universidad de Chicago.

³⁰Como puede verse en la licencia expedida en Madrid el 16 de febrero de 1586 para la edición de Juan Gracián publicada en Alcalá el mismo año; en la licencia otorgada en Madrid el 10 de abril de 1590 a Hernán Ramírez para su edición que apareció en Alcalá de Henares en 1591; en la licencia expedida en Madrid el 27 de enero de 1573 que se incluye en la edición de Felipe Roberto publicada en Tarragona en 1595; y en la licencia del 1 de febrero de 1616, en la aprobación del 22 de noviembre de 1618 y en la

CELESTINESCA

tasa del 28 de noviembre del mismo año incluidas en la edición impresa por Iuan de la Cuesta a costa de Miguel Martínez en Madrid en 1619.

³¹Como se puede observar en la edición impresa por Andres Sa(n)ches a costa de Miguel Martínez impresa en Madrid en 1601. Ejemplares de esta edición se hallan en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 3750); en The Hispanic Society of America; en la Hebrew Union College Library, Cincinnati (Signatura RBR E/R); y en la Joseph Regenstein Library de la Universidad de Chicago.

³²Ejemplares de esta edición se hallan en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 11954); en la Oesterreichische Nationalbibliothek, Viena (Signatura 38 L 96); y en The Hispanic Society of America.

³³Así también se encuentran encabezadas las páginas de la edición de Barcelona, 1561, impresa por Claudi Bornat, y las de un ejemplar sin fecha que se halla en la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 3340). Desafortunadamente se trata de un ejemplar mutilado que carece de todo el material preliminar como también del que se encuentra por lo general al final de las ediciones.

³⁴Ver Penney, op. cit., pp. 79-80. Además de los ejemplares de esta edición citados en el libro de Penney, existen otros en The British Library (Signatura 1072. c. 19); en la colección de J. Sedó Peris-Mencheta, Barcelona; y en The Memorial Library, University of Wisconsin, Madison. El mismo título vuelve a aparecer en la portada de la edición de Carlos Labayen impresa en Pamplona en 1633.

³⁵Ver nota 6.

³⁶Ver Scoles, op. cit., p. 215. Además de los ejemplares de esta edición incluidos en el repertorio de Scoles, hemos localizado el de The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Signatura *SC5 R6382C Ei506ob).

³⁷Ver Scoles, op. cit., pp. 215-216. Otro ejemplar se halla en The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA, cuya portada y colofón reproducimos.

³⁸Ver Scoles, op. cit., pp. 216-217. También Gallo y Scoles, Op. cit., p. 12. Hemos encontrado otro ejemplar en The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (Signatura *SC5 R6382C Ei 506od).

³⁹Ver Scoles, op. cit., pp. 217-218. Gallo y Scoles hallaron varios ejemplares más. Ver op. cit., p. 13. Además hemos hallado otro ejemplar en The Folger Shakespeare Library, Washington, D.C. (Signatura PQ 6427 I8 1519 Cage).

CELESTINESCA

⁴⁰Además de los ejemplares mencionados por Scoles, op. cit., pp. 218-219, y del de la Biblioteca Nacional, Madrid (Signatura R 1434), otros tres ejemplares se hallan en las siguientes bibliotecas en los Estados Unidos: 1) en Haverford College Library, Haverford, Pennsylvania (Signatura PQ 6427 I8 1519); 2) en The Library of the University of Iowa, Iowa City (Signatura xPQ 6427 I8 1519); en Wellesley College Library, Wellesley, Massachusetts (Signatura Plimpton 187).

⁴¹Ver Scoles, op. cit., pp. 219-228. Gallo y Scoles hallaron numerosos ejemplares más en bibliotecas europeas, op. cit. pp. 12-16. Además hemos localizado ejemplares de varias ediciones de traducciones italianas en algunas bibliotecas en los Estados Unidos. Próximamente publicaremos el elenco de todas las ediciones y traducciones italianas y francesas que se pueden consultar en este país, en Puerto Rico y en el Canadá.

⁴²Celestine. A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic La Celestina, Detroit, 1963, pp. 6-7. Para los títulos y ejemplares conservados de las ediciones de traducciones francesas ver Appendix I, pp. 213-218.

⁴³Op. cit., p. 17.

⁴⁴Ver Fernando de Rojas, La Celestine in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin, a critical edition with introduction and notes by Denis L. Drysdall, Tamesis Books Limited, London, 1974.

⁴⁵Ver Brault, op. cit., pp. 217-218.

⁴⁶"The Lowlands Printings of Celestina (1539-1601)," Celestinesca, 5:1 (1981) p. 8.

⁴⁷Afortunadamente de esta edición de la que parecía que no se había conservado ningún ejemplar, Gallo y Scoles localizaron cuatro ejemplares en bibliotecas europeas. Op. cit., p. 10.

⁴⁸Aparte de los ejemplares de la Biblioteca Nacional, Madrid (Signaturas R 7836 y U 7810) hay un ejemplar en la Biblioteca da Ajuda, Lisboa (Signatura 77A-I-38) y otro más en The Memorial Library, University of Wisconsin (Signatura Rare Book Collection 715363). El ejemplar que perteneció a J. Peeters-Fontainas fue adquirido por Moorthamers, Bruselas.

⁴⁹Ver Eugenio Krapf, "Ediciones de la 'Celestina'..." en La Celestina... conforme a la edición de Valencia de 1514, reproducción de la de Salamanca de 1500, con una introducción del doctor d. M. Menéndez y Pelayo, Vigo, 1900,

CELESTINESCA

Tomo II, 55) p. XLV. Desafortunadamente de esta edición no se ha localizado ningún ejemplar hasta la fecha.

⁵⁰Además de los ejemplares mencionados por Penney, op. cit., pp. 68-70, hemos localizado varios ejemplares en bibliotecas estadounidenses que incluiremos en el elenco por publicar. El ejemplar que perteneció a J. Peeters-Fontainas se halla ahora en la Biblioteca de la Universidad de Leiden.

⁵¹Ver Penney, op. cit., p. 73 donde menciona variantes de estas ediciones. De cuatro ejemplares que pertenecieron a J. Peeters-Fontainas, dos pasaron a la Biblioteca de la Universidad de Leiden, una fue adquirida por The Hispanic Society of America, New York y la otra fue comprada por Angel Perela, Tudela del Duero, Valladolid, España. En nuestro elenco por publicar incluiremos la lista de los ejemplares de esta edición que pueden consultarse en algunas bibliotecas en los Estados Unidos.

⁵²Ver Krapf, op. cit., 65) p. XLIX.

⁵³Citado en la introducción a la edición preparada por Guadalupe Martínez Lacalle, CELESTINE or the TRAGICK - COMEDIE of CALISTO and MELIBEA, Translated by James Mabbe, Tamesis, London, 1972, p. 3.

⁵⁴Salvo "the tragical Comedie of Calistus," 1580. Ver Martínez Lacalle, op. cit., pp. 5-6.

⁵⁵Ver Martínez Lacalle, op. cit., p. 34.

⁵⁶Ver Martínez Lacalle, op. cit., p. 33 y p. 103.

⁵⁷Ver Martínez Lacalle, op. cit., pp. 107-108.

⁵⁸Gracias a la edición preparada por Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff, Die Celestina-Ubersetzungen von Christof Wirsung, Georg Olms Verlag, Hildesheim--Zurich--New York, 1984, las dos traducciones de Christof Wirsung son ahora de fácil acceso.

⁵⁹Kish y Ritzenhoff, op. cit., Chapter III: "The Two Sixteenth-Century German Celestina Translations," p. 20 y nota 10 en pp. 97-98.

⁶⁰Ain Hipsche Tragedia, editado por Kish y Ritzenhoff, op. cit., Fol. A ij (r).

⁶¹Podría traducirse: "Un librito bien ameno y a la vez una triste comedia (por tanto llamada Tragicocomedia por los [escritores] latinos) de la cual el lector colige un informe útil sobre el daño y peligro del amor carnal, la alevosía de los criados, las mañas de las mujeres lascivas, la astucia y codicia de los alcahuetes, y en la que, cual en un espejo,

CELESTINESCA

también puede ver y aprender diversas costumbres y cualidades de los seres humanos.

⁶²Op. cit., Folios Aij r., Aij v., Aij r., Avi v., Avij r. y Avij r.

⁶³Op. cit., Folio Aij v.

⁶⁴Op. cit., Folios Aij r. y Avij.

⁶⁵Op. cit., Folios Aij v. y Aij r.

⁶⁶Op. cit., Folio Aij v.

⁶⁷Op. cit., Folio Av v.

⁶⁸Op. cit., Folio Avi v.

⁶⁹Op. cit., Folio Avij v.

⁷⁰"Noticias biográficas de Fernando de Rojas autor de La Celestina y del impresor Juan de Lucena," Revista de archivos, bibliotecas y museos, año VI (Abril y Mayo, 1902), pp. 247 y 263. Quizás sea oportuno mencionar aquí el título que lleva el poema compuesto para la perdida traducción hebrea de J. Sarfati de la obra de Rojas. Según Shalom Carmy, traducido del hebreo al inglés tendríamos: "Poem Composed by the Poet on translating (or copying) the Composition of Melibea and Calisto." (Obsérvese la inversión del orden acostumbrado de los nombres de los amantes). Si bien ignoramos la fecha exacta de la traducción, tiene que haber sido anterior a 1527, año en que Sarfati falleció. Sylvia Simpson Genske, 'La Celestina' in Translation Before 1530, PhD dissertation, New York University, 1978, p. 41.

⁷¹Citado por Irving Leonard, Los libros del conquistador, segunda edición en español, México, 1979, p. 82. Hemos consultado el manuscrito R-10873 en la Biblioteca Nacional, Madrid.

⁷²Aviso de Privados y Doctrina de Cortesanos impreso en Valladolid por Juan Villaquirán, 1539, hoja 7a sin foliar. Citado por Menéndez Pelayo en Orígenes de la novela, Santander, 1943, Vol. III, p. 389, nota 1.

⁷³D. José Gestoso y Pérez, Noticias Inéditas de Impresores Sevillanos, Sevilla, 1924, p. 90 y p. 91.

⁷⁴Ver Gallo y Scoles, op. cit., p. 5.

⁷⁵Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de 'La Celestina'," Revista de filología española, 16 (1929), 382.

CELESTINESCA

⁷⁶Citado por María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de 'La Celestina', Buenos Aires, 1962, p. 55.

⁷⁷Citado por M. Herrero-García, Estimaciones Literarias del Siglo XVII, Madrid, 1930, p. 42.

⁷⁸Op. cit., p. 20.

⁷⁹"La Celestina," en su edición de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, tomo IX, Madrid, 1949, pp. 69-75.

⁸⁰Op. cit., pp. 81, 82, 107, 335, 339, 409.

⁸¹Op. cit., pp. 11-26, 50-55, 294-300.

⁸²"La célestinesque et son histoire," 'La Celestine' et sa descendance directe. Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973, pp. 13-47.

⁸³"'La Celestina' según sus lectores," Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII, Madrid, 1976, pp. 138-166.

⁸⁴En su Norte de los estados, folio 85, citado por Rodríguez Marín, op. cit., tomo IX, p. 70.

⁸⁵Ibid., p. 72.

⁸⁶Edición y notas por José F. Montesinos, Clásicos Castellanos, Madrid, 1964, pp. 182 y 183.

⁸⁷Ver Chevalier, op. cit., p. 156.

⁸⁸Citado por Heugas, op. cit., p. 16, nota 7.

⁸⁹Citado por Lida de Malkiel, op. cit., p. 294, nota 12.

⁹⁰Citado por Menéndez Pelayo, op. cit., III, p. 390.

⁹¹Citado por Rodríguez Marín, op. cit., tomo IX, p. 71.

⁹²Ibid., p. 72.

⁹³Edición Mathias Gast, British Museum (Signatura 11725. a. 8.) fol A3r.

⁹⁴Citado por Rodríguez Marín, op. cit., tomo IX, p. 70.

⁹⁵Diálogos familiares de la agricultura cristiana, B.A.E., 169, p. 49ab, citado por Chevalier, op. cit., p. 158.

- ⁹⁶Ver Chevalier, op. cit., p. 159.
- ⁹⁷Archivo Histórico Nacional, Inquisición de Toledo, legajo 27 de causas, núm. 10. Citado por Rodríguez Marín, op. cit., p. 75.
- ⁹⁸Ver Stephen Gilman, The Spain of Fernando de Rojas, Princeton University Press, 1972, Appendix III: The Probanza de hidalguía of Licentiate Fernando de Rojas, pp. 509 y 512.
- ⁹⁹Ver Fernando del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas," Revista de filología española, XII (1925), pp. 394 y 395, en la que se reproduce el facsímil del que incluimos una reproducción.
- ¹⁰⁰Ver Gilman, op. cit., Appendix II, p. 502.
- ¹⁰¹Narciso de Esténaga, "Sobre el Bachiller Hernando de Rojas y otros varones toledanos del mismo apellido," Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, (1923), p. 81.
- ¹⁰²José M.^a Madurell Marimón y Jorge Rubió Balaguer, Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553), Barcelona, 1955, Doc. núm. 439 bis, p. 759. Citado por Chevalier, op. cit., p. 140.
- ¹⁰³Madurell Marimón y Rubió Balaguer, op. cit., Doc. núm. 413, p. 724.
- ¹⁰⁴Legajo 55, fol. 1234v que hemos consultado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid.
- ¹⁰⁵Ver Leonard, op. cit., Apéndice: Documento II, "Pagaré de Alfonso Losa, Mercader de libros," p. 335.
- ¹⁰⁶Ibid, Apéndice: Documento III, "Escritura de Francisco de la Hoz a Juan Jiménez del Río," p. 339.
- ¹⁰⁷Legajo 571, fol. 1316v que hemos consultado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid.
- ¹⁰⁸José Durand, "La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega," Nueva Revista de Filología Hispánica, (1948), p. 253.
- ¹⁰⁹Ver Chevalier, op. cit., p. 159.
- ¹¹⁰Ver Herrero García, op. cit., re.: Lope, pp. 11, 26, 36 y 58. Cervantes, en los conocidos versos de cabo roto de la composición "Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante," Don Quijote de la Mancha, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1968, p. 32.
- ¹¹¹Op. cit., especialmente pp. 44-166.

CELESTINESCA

112Rodríguez Marín, en su edición de Don Quijote, tomo IX, Madrid, 1949, p. 71.

113Op. cit., Celestinesca, 4:2 (1980), pp. 19-20.

114Narciso Alonso Cortés, "El traductor de Ludovico Dolce," Miscelánea vallisoletana, tomo I, 1955, p. 633.

115Citado por Lida de Malkiel, op. cit., p. 57.

116Citado por Menéndez Pelayo, op. cit., III, p. 406, nota 2.

117En el prólogo a la Eufrosina traducida al castellano por Fernando de Ballesteros y Saavedra. Citado en Menéndez Pelayo, op. cit., III, p. 456. En su España defendida menciona la obra sin el artículo. Ver Lida de Malkiel, op. cit., p. 298.

118Op. cit., Celestinesca, 4:2 (1980), p. 20.

119Don León Amarita concientemente preparó la portada con el título LA CELESTINA, pero queriendo ser fiel al texto original, incluyó una segunda portada interior con el título de CELESTINA.

120Cuando hacia mediados del siglo XIX se incluye la Tragicomedia en el volumen 3 de la Biblioteca de autores españoles, en el tomo, dedicado a "Novelistas anteriores a Cervantes", la obra carece de portada, y si bien en página 1 el título aparece como CELESTINA antes del material preliminar, en página 5, antes del argumento del acto primero, aparece el título LA CELESTINA, título que encabeza los folios rectos a lo largo de toda la obra y que se incluye en igual forma en el índice del tomo.



Medieval Studies/Spanish Literature

La Celestina

Tragicomedia de Calisto y Melibea

Volume I: Introducción
Volume II: Edición Crítica

Fernando de Rojas

Edited and with an Introduction by Miguel Marciales

With the publication of Miguel Marciales's critical edition of *Celestina*, the University of Illinois Press inaugurates the Illinois Medieval Monographs—a major new series on life in medieval Europe.

Composed by Fernando de Rojas in Spain at the end of the fifteenth century, *Celestina* is considered by many to be the first modern novel and has been cited as one of the four most important works in European literature, along with *Hamlet*, *Faust*, and *Don Quixote*. Yet, due to the proliferation of variant editions in numerous languages, no standard edition has until now been published.

Recognized as Marciales's *magnum opus*, this edition provides an exhaustive comparison of the three 16-act versions, the 1506 Italian translation, and some 23 editions prior to 1541. He has, moreover, taken into account all manner of later versions and translations. Making literally thousands of textual choices to identify superior readings and showing how he arrived at those decisions, Marciales has clearly produced the definitive edition of one of the world's great literary treasures.

"The importance of Marciales's undertaking cannot be stressed enough. Establishing the critical text of any influential work of world literature must be a continuing priority of a literate society and *Celestina* is a case in point.

Marciales's work can only be described as 'monumental' in scope and as a landmark in the clearing away of red herrings, false trails, and some overblown philological claims, all in the cause of clarity and reason. So scrupulous is Marciales to his texts, so adroit at making meaning from the slightest variant, that the whole becomes a dramatic, convincing reenactment of the life of *Celestina*-as-text."—Joseph Snow, editor, *Celestinesca*.

MIGUEL MARCIALES (1920?-1980) was for many years head of the department of classics at the University of Los Andes in Merida, Venezuela. Highly regarded among his colleagues and countrymen as a scholar, poet, and lecturer, Marciales devoted the last fifteen years of his life to producing this standard critical edition of *Celestina*.

Vol. I: 300 pages. 6 x 9 inches.
March. ISBN 0-252-01200-3.
\$27.50s.

Vol. II: 300 pages. 6 x 9 inches.
March. ISBN 0-252-01201-1.
\$25.00s.

Both volumes are published in Spanish without translation.



UNIVERSITY OF
ILLINOIS PRESS

54 E. Gregory Drive
Champaign, Illinois 61820
(217) 333-0950

Chicago Editorial Office

800 S.E.O.
University of Illinois at Chicago
Box 4348
Chicago, Illinois 60680
(312) 996-5080

Book Ordering Information

WESTERN HEMISPHERE

Trade and Library Orders

Harper & Row Publishers, Inc.
Keystone Industrial Park
Scranton, Pennsylvania 18512
(800) 242-7737
in Pennsylvania (800) 982-4377

Individual Orders

University of Illinois Press
P.O. Box 1650
Hagerstown, Maryland 21741

UNITED KINGDOM

Harper & Row, Ltd.
28 Tavistock Street
London WC2E 7PN
England

CONTINENTAL EUROPE

Harper & Row Marketing Office
10 Lindelaan
NL-1405 AK Bussum
The Netherlands

DECLAMATION AND THE CELESTINA

Charles F. Fraker
University of Michigan

The authors of Celestina are prodigal with figures of contrast, broadly antitheses: there is scarcely a page of the Tragicomedia that does not have several of these. Here is a typical passage:

Dexenme mis padres gozar del, si ellos quieren gozar de mi. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos: que mas vale ser buena amiga que mala casada. Dexenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada & c.¹

There is more in the same mode. Antitheses are as frequent in the first act as in the others. The first author gives us: "El intento de tus palabras ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tu, auer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo" (p. 24); "Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa" (p. 47); "pareceme que pensaua que le offrecia palabras por escusar galardón" (p. 48). Rojas within a few pages offers us: "en el seruicio del criado esta el galardón del señor" (p. 64); "puede mas contigo su voluntad que mi temor (p. 65); "Señor, mas quiero que ayrado me reprehendas, porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque no te di consejo" (p. 66); "valiera mas solo que mal acompañado (p. 67). Samoná in his study of rhetoric in the Celestina calls attention to a form of antithesis, frequent in the work, which gives point and elegance to the sententia. He offers as an example: "Es menor yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes."² Other instances are legion. Frequent also are antitheses that contrast unequals, with an a-fortiori sense, in the style of a comparatio: "esta puta vieja querria en vn dia, por tres passos, desechar todo el pelo malo, quanto en cincuenta años no ha podido medrar" (p. 113).

I stress the frequency with which figures of this type appear in our great text, because they are an index to a certain kind of taste, a taste, indeed, which is far from universal. Antithesis can be a sort of issue. Dryden without using the term worries the subject to death. Chaucer, he says, follows Nature more closely than does Ovid. The practical sense of this judgment is that the Roman's language is "conceited" as the English poet's is not. Narcissus in a passion unto death delivers an elegant paradox, "inopem me copia fecit"; Dryden takes no pleasure

CELESTINESCA

in the phrase.³ Lines later, after a paraphrase of Chaucer he asks:

What would Ovid have done on this occasion? He would certainly have made Arcite witty on his deathbed: he had complained he was farther off from possession, by being so near, and a thousand such boyisms, which Chaucer rejected as below the dignity of the subject. They who think otherwise would, by the same reason, prefer Lucan and Ovid to Homer and Virgil, and Martial to all four of them.

We should note that Dryden here spoke more truly than he intended. The last sentence is supposed to be a reductio ad absurdum: people of taste do not relish conceit and wit, for if they did, they would rank Lucan over Homer, which is absurd. But, alas, whole generations of writers, not the least great of either, effectively do rank Lucan over Homer and Virgil: the latter pair may have pride of place, but as effective models, Lucan and his like have no competition. Silver Latin generally, it cannot be repeated too often, has an importance for medieval and modern literature which has few rivals: by simple measurement the wake of a Seneca or a Lucan may prove to be wider than that of any more classic author. The humanism of Celestina is within this current, and in a sense its wealth of antithesis and related figures -- its own tendency towards "conceit", in a word--tells us just that.

The Celestina is rhetorical. This proposition can mean many things; at times it can express approval, but more often it expresses the opposite. Conventionally, rhetoric means bombast, wasted words: more narrowly, rhetoric tends to mean the saying of the same thing over and over again in a continuous stretch of discourse. Consider generally the use of "rhetoric" and "rhetorical" in a typical older manual of Latin literature. After Virgil and Horace, as we read, something goes wrong: Roman poetry and prose gets rhetorical. "Rhetorical" in these contexts never seems to have a technical meaning: our attention is not directed especially to a figure or group of figures, not ordinarily to questions of compositio or to techniques of amplificatio. To the malicious reader what seems to be meant as much as anything is simply that Silver Latin is repetitious and that repetitiousness is bad. Menéndez y Pelayo in another setting plays on the same theme. Writing on Celestina he speaks not of rhetoric, but of the vices of its day. Of Rojas he says:

...en realidad amplifica y repite á cada momento: toda idea recibe en él cuatro ó cinco ó más formas, que no siempre mejora la primera. Esta superabundancia verbal se agrava considerablemente

CELESTINESCA

en la segunda forma de la tragicomedia, pero existía ya en la primitiva.⁴

Where does all this leave us?

Menéndez y Pelayo's statements are accurate, of course. More than that, he has in these lines taken note of an essential and fundamental characteristic of his great text. Only the value judgment ("agrava") is misleading, his sense that repetitiousness is an accidental vice in what is otherwise a work of genius. And for all of their wooliness on their subject, the textbooks of Latin literature are only stating the obvious when they speak of the "rhetorical" qualities of Ovid and Lucan. Writers of the Silver Age indeed love to say the same thing in several ways, specifying, dividing, accumulating examples or simply repeating in different words. The case of Seneca's tragedies is notable, particularly if we compare them with their models. Most frequently the Senecan play begins with a long speech, often spoken by the main character, in which the audience is brought up to date on the action to follow. Opening speeches of this sort of course also occur in Greek tragedies: they are often long. but, unlike those of Seneca, are progressive, passing from one subject to another at short intervals. But Seneca's prologuists stick to the point. Thus Oedipus declares that the Fates have prepared the worst, and continues listing manifestations of the plague at Thebes for more than forty verses. These lines follow another stretch on the trials of kingship, worth twenty-three verses. Dryden, once again, berates Ovid in a passage we alluded to: "Would any man who is ready to die for love describe his passion like Narcissus? Would he think of inopem me copia fecit, and a dozen more of such expressions, poured on the neck of one another, and signifying all the same thing?" Professor Kenney in a fine essay on the style of the Metamorphoses⁵ covers the same non-progressive style of discourse under the heading "theme and variations." The passage occurs, significantly, in a section of his paper on rhetoric in Ovid, and it is a pleasure to note that there is nothing whatever woolly or untechnical in his discussion of that awesome subject. The most naïve reader of the Metamorphoses, needless to say, would have not the least difficulty finding many cases of "theme and variations" in his text. Finally, Professor Williams takes us on a tour of the Silver Age, gathering up instances of "theme and variations" from all its great figures,⁶ once again highlighting and calling attention to something any student might come upon by himself.

"Theme and variations," the non-progressive bit of discourse, is another prominent feature of Celestina which binds it to Silver Latin. Again we must insist that we are not seeking to isolate some unique factor in the Tragicomedia which sets it apart in Spanish literature, or

CELESTINESCA

which tells us of the great independence of Rojas and his predecessor. The issue is taste. The two authors, both humanistically trained, were so formed as to respond to one kind of literary model and not another. And here, incidentally, we may safely speak of rhetoric and all its works. The non-progressive text is not a rhetorical figure, simply, but the area it represents is well covered by a number of devices, accumulatio, expositio, divisio, certain figures of description, certain sorts of proof, the accumulation of arguments to prove a point, the induction, the collection of instances to establish a general principle. Celestina is in this sense genuinely rhetorical, and so also is much of Silver Latin. It is precisely a certain sort of rhetoric that binds the two together.

Celestina, like the texts of the early Principate, is prodigal. Neither our tragicomedy nor Lucan's Pharsalia are remarkable for spareness, nor sobriety. Consider Sempronio's long speech on liberality at the beginning of the second act. This harangue is a long procession of general propositions, well-turned, not one of them original with Rojas, swelling up a speech by Sempronio whose sense is very simple--that Calisto did well to pay the old woman handsomely. As we know, general propositions, equally unoriginal, invade a large proportion of the speeches in our drama. In other words, the Celestina's style is sententious: the text is full of sententiae--indeed it is prodigal in its use of them. The "Carta del auctor a un su amigo" expresses admiration of the first author for no other reason: the latter is praised for the wealth of "fontecicas de filosofia" which decorate his fragment. "Gran filosofo era," said of the first author may be translated, "the first act is sententious." All this is well-known. Equally well-known is that prodigality in the use of sententiae is a mark of the style of Silver authors of the most diverse literary personalities. The sententiousness of the literature of the early Principate is pure topic: it is entirely fitting to say that sententiousness is one of the most characteristic traits of Silver Latin.⁷ And, once again, rhetoric is a link with Celestina, for sententia is a figure of diction.

Williams, once again, writing in general about the literature of the Silver Age has this to say: "Such expansiveness and the concomitant concentration on the single idea inevitably led to lack of interest in the strict coherence and movement of ideas and in the organization of the whole."⁸ He is describing here the course Silver authors charted between the poles of wilful repetitiousness on one hand and sententia and epigram on the other, and is calling attention to the more or less informal disposition of longer portions of the text which was often the result. If we pass from Williams' large scale and global reference to the very small and local range represented by Celestina, we may find ourselves on similiar ground. The same

CELESTINESCA

constraints are there, and the result is also much the same. I am thinking now not of the Tragicomedia as a whole, but of its basic unit, the single speech. Typically, almost universally, this stretch of text, if it is long enough, is simply a loosely organized collection of discrete bits, virtually interchangeable. Would the meaning be different, would we in any way lose the thread of thought, if we were to rearrange the pieces of Sempronio's speech on liberality or of his big "immutability" speech in Act III, or of any other of the long harangues in the play? The pattern is basic. We would add that in a sense it is hard to recognize. Although ordinary modern readers may find these Celestina speeches fulsome and excessive, their essential plan, the structure they share may go unnoticed because it is so common in expository prose nowadays. We have naturalized texts like these. For that very reason it is important to point out that this pattern, the sequence of bits whose order is not significant, is distinctive and is in no way normal: it is typical of Silver Latin and it is surely conspicuous in Rojas' Celestina.

We could, if we wished, continue this discussion at pleasure, pointing out one after another trait of style that unites the Celestina to certain Imperial ancestors. We have certainly chosen the most basic of these characteristics.⁹ We should note that each by itself, prominent in the Tragicomedia, is almost by convention recognized as an important trait in the literary style of our great period: it is no whim of mine that associates each with Silver Latin. And without claiming to explain fully this affinity of taste, certain facts make the parallel not seem accidental. Latin writings of the crucial period were certainly known to the authors of Celestina. Ovid and the younger Seneca figure large in the list of its sources: Lucan too is important and Persius is not absent.¹⁰ Silver Latin influence also comes into the Tragicomedia indirectly. The Fiammetta, notorious for its echoes in the Spanish work, depends heavily on Ovid's Heroides and the tragic Seneca. The Humanistic Comedy also, all-important for an understanding of our play, in many instances parts company with its models Terence and Plautus in the same way as Celestina does: these plays have in them not a little Silver Latin. Finally, there is rhetoric itself, a formative influence on all fronts. But here we must be very much on the alert. By involving rhetoric as a cause in common we run the risk of explaining not too little, but too much. Rhetoric recommends everything and nothing. It can account for fulsome utterances and also for plain; it can explain artful diction, but it can also explain diction which is apparently artless. The qualities Dryden hates are not in any decent sense more rhetorical than the ones he tolerates. One way or another we have to narrow our field. One mode of rhetoric, however, could indeed count as a decisive influence in both Silver Latin literature and in Celestina.

CELESTINESCA

This strain is present in the Tragicomedia, as I will try to show, and at the same time we can count on conventional views to tell us that the same current is important in the prose and poetry of the early Principate.¹¹ I am thinking of the teaching and practice associated with declamation. It is this very important common influence that will concern us for the rest of the present study.

The declamation we are speaking of is a species of display oratory which became a form of public entertainment from the early years of the Empire on. In those years, as we can imagine, people would flock to hear well-known speakers debate on certain subjects, sometimes in mock court trials, at others advising heroes of history and legend pro and con on certain moral dilemmas--should Agamemnon sacrifice his daughter? Should Alexander cross the sea? Most of the speakers-performers were professionals who built reputations on just this kind of oratory. Our best witness to this whole curious institution is, as we know, Seneca the Elder, whose Controversiae and Suasoriae are a collection of excerpts from the speeches of the great declaimers of his day, along with comments and summaries of his own. These texts do not, alas, reproduce whole orations. For each debating topic proposed he gives us first a set of excerpts, purple patches, attributed each to one of his declaimers, and then, in paraphrase, the properly argumentative part of the speeches. The prefaces of many of the books have survived, and these are full of invaluable information about the history and character of declamation. In the short run, at least, it is the collection of excerpta, which Seneca calls sententiae, which shed the most light on our problem. They are intended to be models of style, and are indeed a showcase of all the qualities which interest us. They vary in length from a single short sentence to more than a page. Some of the longer stretches are simply groups of brief utterances, but others are plainly meant to be continuous. Dryden, if he knew this material, must have disliked every phrase: more obstinately witty or "conceited" language is hard to find, or, in the case of the long bits, more mountainously repetitive. We are in any case quite obviously on the turf of Celestina. Sententiae in our sense, which Seneca calls loci communes or simply loci, are everywhere. He speaks of them explicitly, in fact, and describes their function. The brief excerpts we spoke of are almost invariably marked by some kind of ingenuity, an artful paradox, or play on words, or a brilliant antithesis. Thus, on the question of whether Alexander should sail the seas Marullus contributes this: "Maris sequimur, terras cui tradimus? orbem quem non novi quaero, quem vici relinquo." On Agamemnon's decision to sacrifice Iphigenia or not Cornelius Hispanus offers: "Infestae sunt...tempestates et saeviunt maria, neque adhuc patricidium feci. ista maria, si numine suo deus regeret, adulteris clauderentur." Should the Persian trophies be taken down to satisfy Xerxes?

CELESTINESCA

Argentarius comments: "Non pudet vos? pluris tropaea vestra aestimat quam vos."¹² This turn, a comparison between unequals, is especially reminiscent of some of the antitheses of Celestina, of the sort we have pointed out. Figures of just this sort, antithesis and the rest, also invade the longer pieces in Seneca. In some cases they come at the end of a long tirade, and in others they pervade the whole excerpt. They are in any case omnipresent. "Theme and variations," finally, repetitious stretches of more or less interchangeable parts are also an important feature of Seneca's longer excerpts, as we will see presently.

The influence of declamation on the literature of the Silver Age is beyond doubt: the naked eye, so to speak, perceives the kinship, and history confirms the intuition. And on the other hand, everything moves us to connect declamation somehow with the Celestina: the parallels are obvious. Is a direct contact possible? Could the controversiae and suasoriae of Seneca actually figure in the list of the Tragicomedia's sources? Did the two authors in fact have this volume before them? It was available, surely; the work was much copied during the Middle Ages and early Renaissance. It was printed twice in the 1490's, and although the date is late, it is not impossible that Rojas might have seen it in this form. In any case, there is positive evidence that Seneca is indeed present in both parts of Celestina, the first act and the rest. Castro Guisasola in his list of sources does not mention him, but María Rosa de Malkiel does trace one sententia in the drama to his collection. Thus Castro cites Heroides X, "Morsque minus poenae quam mora mortis habet" (v. 62). This, according to him, yields a line from the fifth act in the mouth of an impatient Calisto: "es mas penoso al delinquente esperar la cruda y capital sentencia, que el acto de la ya sabida muerte."¹³ But as Lida points out, the last sentence in Controversia III 5 would do equally well as a source: "crudelius est quam mori semper mortem timere."¹⁴ She in fact pleads for both Ovid and Seneca on this point, as though Rojas had both texts before him. The case for the latter--stronger, to my mind--is that the expansion in the Tragicomedia reflects the content in the declamation: the speaker is literally being kept in suspense as to whether or not he is to die, and it is that situation which Calisto expresses in a figure. It is thus more than likely that Rojas knew Seneca. It is also possible that the author of the first act also did. Thus, the Controversia Book III tells of a father arrested for disturbing the peace as he weeps on seeing his son die in a fire. The accused says at the beginning of his defense: "misero si flere no licet, magis flendum est."¹⁵ The line is a typical utterance for a declamation. It scores three times, as a general proposition or sententia, for the paradox, and for the etymological figure, flere-flendum. The last, as I think,

may have inspired the sustained adnominatio in Act I of the Tragicomedia on "llorar":

Cel: Parmeno, ¿tu no vees que es necedad e simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?

Par: Por esso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande seria el plazer de la tal esperança, que de gozo no podria llorar. Pero assi, perdida ya [toda] la esperança, pierdo el alegria y lloro. (p. 50)

We have the same figure and virtually the same word. The sense of the two fragments is not wholly dissimilar. Seneca's character says that one should weep because weeping is forbidden, Pármeno because weeping is useless. Our ground thus seems to be well covered. Unless we can propose other sources for our two fragments, we are fairly safe in saying that both authors at some time had Seneca's text in their hands.

The reason above all why it seems to me worthwhile to include Seneca as part of the background of Celestina is that declamation may help us to understand one of the most conspicuous features of the play, the long argumentative speech. Generally, the extended utterances of the characters are of several kinds: some are affective or introspective, some narrative, some descriptive. One of the most important structurally, however, is the speech intended to persuade. Lida de Malkiel very characteristically speaks of the didactic speech:

...con gran acopio de sentencias, como en las consideraciones de Sempronio y Calisto sobre la honra, la liberalidad, la tristeza y el consuelo, y en las de Pleberio y Alisa sobre la mutabilidad de la vida, las ventajas de casar a la hija, y su ignorancia original.¹⁶

Gilman refers to this species generally, and more accurately, saying that argument is one of the basic modes of discourse in Celestina (along with sentiment).¹⁷ For reasons that already may be obvious it seems plausible to me that the "sententiae", so called, recorded in Seneca, may be the primary model for this last form of speech. We must emphasize that argument in the dialogue is a prominent feature of the Tragicomedia way beyond the ordinary demands of drama, or indeed of belles-lettres generally: the characters argue more here than they do in the plays of Terence and Plautus for example, more even than in the humanistic plays which meet Celestina half way. The elegant, "witty, conceited" bits of declamation recorded by Seneca are, of course, nothing but argument, and are, as we have seen, loaded down with the traits of style normally

CELESTINESCA

associated with Silver Latin. The coincidence is striking, and is surely not trivial: where else could the pattern in our play, argument-plus-figures come from?

We should stress that we are not dealing with impressions. As I have tried to show elsewhere, the forms of argument exploited by the speakers in Celestina are such in a fully technical sense.¹⁸ Rational conviction can be produced in a listener mainly in two ways, by deduction from premises, or by induction from examples. Both procedures figure large in the utterances of Celestina, Sempronio and the rest. How else is one to characterize some of their mountainous speeches than as accumulations of examples, meant to prove a point? As for deduction the matter is even clearer. Commonplaces, sententiae in the speeches are common indeed, as we know very well, and wherever there is a commonplace there is a virtual syllogism or enthymeme. In Celestina notably, the universal proposition serves as the major of a syllogism: the special case is assimilated to a general rule. The old woman recommends herself saying "Aquel es rico que esta bien con Dios." By implication she is saying that she herself is at peace with God (minor), and that she is truly rich, against appearances (conclusion). Thus it is not enough to say that the Tragicomedia is sententious: if it is sententious, it is also argumentative. And beyond this, one could say that much of the logical apparatus of the orator is generally at the disposal of the speakers in the play.

The characters argue: they speak in suasoriae. More particularly, they argue with each other. As I have pointed out elsewhere,¹⁹ at times in Celestina there are series of persuasive speeches disposed sandwich-wise, alternately pro and con some proposal. In Act II Calisto asks Sempronio to see the old woman home, and advances reasons why he should. The servant, reluctant, offers arguments to the contrary. Each speaker then has a second go, and so we have a respectable debate, with two speeches pro, two contra. Celestina urges Elicia to learn to repair virgos and Elicia refuses. The two women argue like lawyers. Celestina and Pármeno dispute monumentally in Act I on a variety of subjects, mainly on the boy's continued fidelity to his master. Most important of all, Calisto and Sempronio near the beginning of the play argue at length very formally whether the former should love Melibea. The pro and con, the well-designed arguments on both sides, duplicate exactly the state of things in declamation. Should the Spartans retreat from Thermopolae? Should Cicero destroy his writings? Some speak in favor, some against.

What does a suasoria or a controversia actually look like? How is it disposed, at large or in detail? Again, one would have to remark that certain of them are very much like speeches in Celestina: they are sententious, full of

CELESTINESCA

antitheses, and repetitious. I quote, without prior comment, Seneca's selection from a suasoria by Albius Silus, urging Alexander the Great not to cross the seas:

Terrae quoque suum finem habent, at ipsius mundi aliquis occasus est; nihil infinitum est; modum [tu] magnitudini facere debes, quoniam Fortuna non facit. Magni pectoris est inter secunda moderatio. Eundem Fortuna victoriae tuae quem naturae finem facit: imperium tuum cludit Oceanus. O quantum magnitudo tua rerum quoque naturam supergressa est! Alexander orbi magnus est, Alexandro orbis angustus est. Aliquis etiam magnitudini modus est; non procedit ultra spatia sua caelum maria intra terminos suos agitantur. Quidquid ad summum pervenit, incremento non relinquit locum. Non magis quicquam ultra Alexandrum novimus quam ultra Oceanum.²⁰

This speech, all on one subject, could just possibly be transplanted into Celestina without arousing suspicion. The series of examples, the sententiae--"nihil infinitum est," "magni pectoris" &c--, the antitheses--paradoxes, even the exclamation that breaks up the series of declarative sentences is characteristic: this could be one of Celestina's quietly persuasive utterances. Even more remarkable in this sense is the long harangue by Fuscus the Elder urging the Spartans not to abandon Thermopolae. This handsome mixed media event, obstinately non-progressive, is surely Celestinesque. It begins:

At, puto, rudis lecta aetas et animus qui frangeretur metu, insuetaque arma non passurae manus hebetataque senio aut vulneribus corpora. Quid dicam? potissimos Graeciae? an Lacedaemonios? an electos? An repetam tot acies patrum totque excidia urbium, tot victarum gentium spolia? et nunc produntur condita sine moenibus templa? Pudet consilii nostri, pudet, etiamsi non fugimus, deliberasse talia.²¹

The sarcasm (illusio), the anaphora, the series of rhetorical questions, indeed the variety itself, and the heavy load of affect recall some of the old bawd's speeches, Sempronio's grand piece on mutability, many others. Selections of this sort are very common in Seneca's collection, especially among the suasoriae: those of the "Asiatic" Fuscus are especially brilliant and emotional. The uninterrupted sequence of commonplaces on one theme, so characteristic of the Tragicomedia, can also be found among Seneca's examples. Publius Aspenax has: "Fortunae lex est praestare quae exegeris. Miserere: mutabilis est casus; dederunt victis terga victores et quos provexerat fortuna destituit."²² Porcius Latro has: "fragilis et caduca felicitas est, et onmis blandientis fortunae speciosus cum

CELESTINESCA

periculo nitor: et sine causa saepe fovit et sine ratione destituit."²³ Fabianus offers us:

Noli pecuniam concupiscere. Quid tibi dicam? Haec est quae auget discordiam urbis et terrarum orbem in bellum agitst, humanum genus cognatum natura in fraudes et scelera et mutuam odium instigat, haec est quae senes corrumpit. Quidam summum bonum dixerunt voluptatem et omnia ad corpus rettulerunt.²⁴

Sometimes the string of sententiae is longer. Fuscus the Elder has a splendid parade of loci on death:

...si cadendum est, erratis si metuendam creditis mortem. Nulli natura in aeternum spiritum dedit, statque nascentibus in finem vitae dies. Ex inbecilla enim nos materia deus orsus est; quippe minimis succidunt corpora. Indenuntiata sorte rapimur; sub eodem pueritia fato est, eadem iuventus causa cadit. Optamus quoque plerumque mortem; adeo in securam quietem recessus ex vita est. At gloriae nullus finis est proximique deos sic ageses agunt; feminis quoque frequens hoc in mortem pro gloria iter est.²⁵

Seneca himself in the preface to Book I of the Controversiae has a fine piece on the corruption of his time:

Torpent ecce ingenia desidiosae iuventutis nec in unius honestae rei labore vigilatur; somnus languorque ac somno et languore turpior malarum rerum industria invasit animos: cantandi saltandique obscena studia effeminatos tenent, [et] capillum frangere et ad muliebres blanditia extenuare vocem, mollitia corporis certare cum feminis et inmundissimis se excolere munditiis nostrorum adolescentium specimen est. Quis aequalium vestrorum quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est? Emolliti enervesque quod nati sunt in vita manent, expugnatores alienae pudicitiae, neglegentes suae.²⁶

Sometimes Seneca reports in the third person passages like these. We get Fabianus' argument:

At rationem aliam primam fecit: modum inponendum esse rebus secundis. Hic dixit sententiam: illa demum est magna felicitas quae arbitrio suo constitit. Dixit deinde locum de varietate fortunae et, cum descripsisset nihil esse stabile, omnia fluitare et incertis motibus modo attolli, modo deprimi, absorberi terras et maria siccari, montes subsidere...²⁷

CELESTINESCA

All of these passages are plainly the same sort of discourse as Sempronio's great speech on liberality, or as dozens of others. Also typical of Celestina is the sententia or group of sententiae followed by supporting examples. In at least one instance the latter are one of Rojas' additions of the early 1500's: his hand is visible as he shapes his text deliberately along these lines.²⁸ Here is Triarius quoted by Seneca:

Non ex formula natura respondet nec ad praescriptum casus obsequitur; semper expectari fortuna mavult quam regi. Aliubi effunditur improvisa segetum maturitas, alubi sera magno fenore moram redimit. Licet lex dies finiat, natura non recipit.²⁹

The strong alliance between argument and fine phrases, essential to declamation and prominent in Celestina, is to my mind distinctive. This tie up is above all what might convince us that our two authors were influenced by Seneca's collections. Further evidence, less powerful, perhaps, is the palpable similarity, line by line, by look and feel of a suasoria or controversia to certain speeches in the Tragicomedia. Here obviously we are on less certain ground. If declamation influenced other literary species and shares with them certain traits of style, how can we tell whether our Spanish text inherited them from one or the other? Indeed, literary texts other than declamatory are present in Celestina, and it would be foolish to assert that those had no part in shaping its personality. In fact, the case for a direct Senecan influence is twofold. In the first place it is plausible. The collections of controversiae and suasoriae are textbooks. They indeed do not teach by precept, but they do by example. For a fifteenth century student or man of letters they would be in a class with works like the Margarita poetica of Eyb, in Rojas' library at his death.³⁰ This is a complete rhetoric made up entirely of examples: under "exordium" we get not the rules for composing this part of a speech, but a string of model exordia, under narratio, ditto, and so on. It is in the order of things likely that a work of this sort exerts an influence precisely if it is meant to. The texts are put before the reader for no other reason than that they be imitated, and if students and others do imitate them, one is hardly surprised. One would in principle, other things being equal, expect that models of this sort would outscore others in influence, and if the text was prestigious enough, one could reasonably look for traces of it everywhere. It is thus not wholly senseless to think of Seneca's texts as shaping in distinctive ways the design of Celestina.

In the second place we might simply observe, look down our noses. It is a plain fact that there are not many Silver Age texts that resemble declamations as much as do some of the speeches in Celestina. The broader traits of

style are of course shared by non-declamatory writings, but in a curious way the utterances of Pármeno, Sempronio and the rest are often closer to the declamatory mode than comparable bits by Lucan, Statius and their like. Thus, one of the prime candidates for presumed declamatory influence is the great debate over the arms of Achilles in Book XIII of the Metamorphoses.³¹ But it takes no fine critical eye to see that the speeches of Ulysses and Ajax are not much like the harangues in the Tragicomedia. Or to take a case we have already mentioned, the soliloquy of Narcissus which so aroused Dryden's ire. Repetitive, assuredly. But Ovid, supreme and exquisite poet, covers his tracks: the impression is not at all of something static, but on the contrary mobile and nervous, expressing the changing moods of the desperate boy. Ovid's art effectively hides the fact that he is crisscrossing the same bit of territory over dozens of verses. There is nothing in Celestina like this: repetition is there, undisguised, without apologies.

We conclude this study by raising one difficulty. The following is a typically sententious speech from the Tragicomedia:

...como Seneca dixo, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breue tiempo con ninguno pueden firmar amistad. Y el que esta en muchos cabos, esta en ninguno. Ni puede aprouechar el manjar a los cuerpos que en comiendo se lança, ni ay cosa que mas la sanidad impida que la diuersidad y mudança y variacion de los manjares. Y nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas medicinas se tientan, ni conualesce la planta que muchas vezes es traspuesta. Y no ay cosa tan prouechosa, que en llegando aproueche. (pp. 52-3)

The "Seneca" in this case is, of course, not the Elder, but the Younger, and the passage is a textual quotation from the second epistle to Lucillus.³² I may seem to be subverting my whole argument. Precisely the sort of speech that can most easily be connected to declamation turns out in this case to be an identifiable fragment by a non-declamer. Hundreds of passages in the letters to Lucillus are of just this kind. And in fact, the writings of the philosopher Seneca might do nearly as well as those of his father as models for Celestina's declamatory style. Why prefer one to the other? Several observations could be made. The first is an obvious one: the younger Seneca's texts are declamatory. They are so both structurally, and in genesis. One would scarcely want to deny an influence of father on son. Anecdote aside, it is the case that philosophical and moral topics were for years classic subjects for declamatory debate,--"is the world governed by Providence?" or "should a man marry?" There plainly must have been some prior disposition on the part of Celestina's authors that would

CELESTINESCA

attract them to texts organized like those of the great Stoic sage. These served handily both as source and as models because their rhetorical characteristics were the ones Rojas and his predecessors thought elegant and appropriate. Then too, one could raise the question of why these texts of Seneca best known to Rojas and his contemporaries should become models for speeches in a drama. The answer is unclear, but it might be safe to say that the authors of *Celestina* were not the only ones to get the idea: in a sense Seneca himself might have set the example. But the same question asked about the speeches quoted in the Elder Seneca suggests a much more obvious answer: declamations are in many ways patently dramatic. They were addressed to someone, a fictitious judge, Agamemnon, Cicero, or the Athenians threatened by Xerxes. What is more, they are at least potentially part of a dialogue. The speaker who counsels Cicero not to compromise with Antony can expect to be answered by one who urges the opposite. As we have seen, there are bits of dialogue in *Celestina* which simulate very closely this sort of exchange. The style, then, of our great tragicomedy assuredly does not come from one source, but declamation comes perhaps as close as anything to providing the bones and sinews of some of its most characteristic parts.³³



—*Tragedia Policiano* [Medina del Campo, Pedro de Castro], 1547.

NOTES

¹Tragicomedia de Calixto y Melibea, libro también llamado La Celestina, ed. M. Criado del Val y G. D. Trotter (Madrid: C.S.I.C., 1958), 258. Page references to Celestina will henceforth be from this edition.

²Carmelo Samonà, Aspetti del retoricismo nella 'Celestina' (Roma, Studi di letteratura spagnola, Facoltà di magisterio dell 'Università di Roma, 1953), 60.

³John Dryden, An Essay on Dramatic Poetry and Other Critical Writings, ed. John L. Mahoney (Indianapolis-New York: Bobbs Merrill, 1965), 103; all of our quotations from Dryden are from this page.

⁴M. Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela (Buenos Aires: G.L.E.M., 1944), XIII, 192.

⁵E. J. Kenney, "The Style of the Metamorphoses" in Ovid, ed. J. W. Binns (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), 132-5.

⁶Gordon Williams, Change and Decline (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978), 213-218. On repetitiousness in Lucan as a Silver trait see also J. F. D'Alton, Roman Literary Theory and Criticism (New York: Russell and Russell, 1962), 459.

⁷Williams, 207ff. Anticipating my argument I refer also to S. Bonner, Roman Declamation (Liverpool: University of Liverpool Press, 1949) in which he associates certain rhetorical devices in Silver authors with the influence of declamation. He speaks of loci in general on pp. 60ff, in declamation on p. 79, in sententiae in Ovid on p. 144 and on p. 151, in Livy on p. 157, in Velleius Paterculus, p. 159, in Seneca's tragedies, 160ff., in his prose, p. 165. The multitude of sententiae in Silver Latin is one of its traits which he traces to the influence of declamation. J. F. D'Alton (see n. 6), speaks of the effects public recitation had on poetry in the Silver Age, "the employment of devices already found effective in the schools of declamation, the forced conceit, the balanced antithesis, the flashing epigram" &c. (p. 458, emphasis mine). He speaks of the "profusion of epigrams in the tragedies of Seneca" (p. 460), of the moral maxims there (p. 461), and speaks of epigram as "a favorite device in the prose of the Silver Age" (p. 213).

⁸G. Williams, 215.

CELESTINESCA

⁹Anticipating my own argument once again I cite Bonner's work on declamation (see n. 7), 68ff. He lists and discusses the traits of style and the rhetorical figures of preference in declamatory texts. His list is longer than mine. Although his book is not primarily about belles-lettres, he does devote a chapter to the influence of declamation on other literary genres (Ch. 8, pp. 149-167) and so in speaking of Silver Latin he does allude to his own list of figures and devices.

¹⁰F. Castro Guisasola, Observaciones sobre las fuentes de la 'Celestina' [1924] (Madrid: C.S.I.C., 1973) for Ovid, pp. 66ff, Persius, 79-80, Seneca the Younger, 94 ff, Juvenal, 48, Lucan, 49.

¹¹See Note 9; Bonner's propositions about the influence of declamation are not unique.

¹²The Elder Seneca, Declamations, ed. and trans. M. Winterbottom, 2 vols. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, and London: William Heinemann Ltd., 1974); the line from Marullus is on p. 482, from Cornelius Hispanus, 636, and from Argentarius, p. 554, all from Vol. II.

¹³Castro Guisasola, p. 69; the line from Celestina is in our text at p. 108.

¹⁴María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de la "Celestina" (Buenos Aires: EUDEBA, 1962), p. 341; the quotation from Seneca is in I, 408.

¹⁵Seneca, I, 404.

¹⁶Lida de Malkiel, 108-9.

¹⁷Stephen Gilman, The Art of the 'Celestina' (Madison: University of Wisconsin Press, 1956), 25.

¹⁸Charles F. Fraker, "Rhetoric in the Celestina: Another Look," Aureum Saeculum Hispanicum in honor of Hans Flasche (Wiesbaden: F. Steiner, 1982) 81-90, and "Argument in the Celestina and in its Predecessors" in Homenaje a Stephen Gilman (Revista de estudios hispánicos, 1982) pp. 81-86.

¹⁹"Argument," p. 83.

²⁰Seneca the Elder, II, 488.

²¹Seneca the Elder, II, 506, 508.

²²Seneca the Elder, I, 30.

CELESTINESCA

²³Seneca the Elder, I, 204.

²⁴Seneca the Elder, I, 346.

²⁵Seneca the Elder, II, 508, 510.

²⁶Seneca the Elder, I, 8.

²⁷Seneca the Elder, II, 496.

²⁸Areúsa's speech beginning on p. 173.

²⁹Seneca the Elder I, 326.

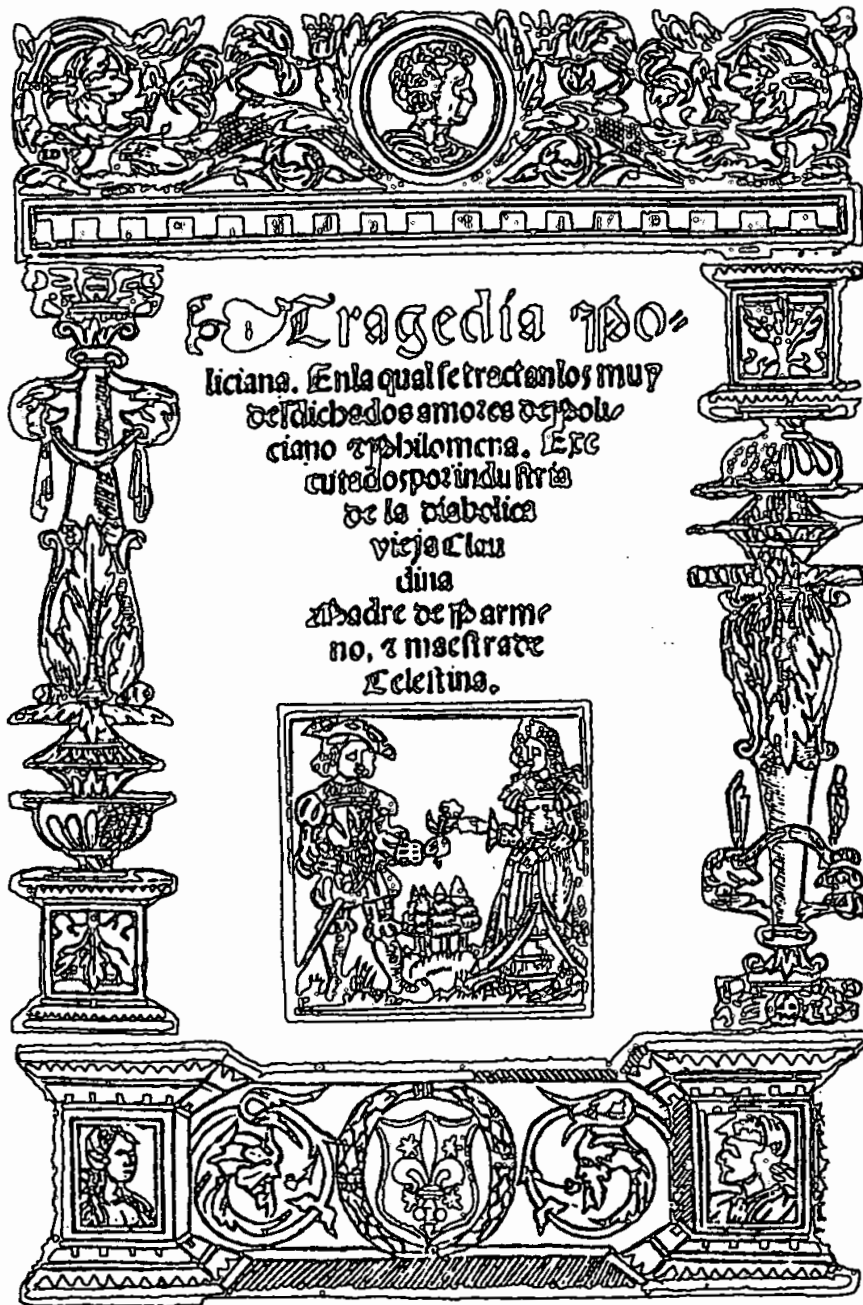
³⁰Stephen Gilman, The Spain of Fernando de Rojas (Princeton: Princeton University Press, 1972), 324.

³¹Bonner, 151.

³²Castro Guisasola, 94.

³³I add as a final note some further difficulties that could challenge the argument I have presented here. The actual words of the Elder Seneca, for example, might give the impression that good declamation was hostile to the traits I have thought were common to controversiae and suasoriae and Celestina. Seneca is a man of Attic taste, and deplores the bombast and repetitiousness of certain declaimers. He cautions against excessive use of loci/sententiae. He leaves the impression that since declamation is mock debate, the argumentative side of some of the speeches is not very strong. On the first two issues I comment in two ways. First, the examples speak for themselves. Some, indeed many, of the ones which recall Celestina are repetitious and sententious. Second, in the light of Seneca's own examples and practice, his warnings against excesses can hardly be considered prohibitions. On the third issue I would remark simply that debates are debates. A speaker in a mock debate may be more admired for his fine phrases than for his convincing arguments, but in some guise or another he is trying to prove something. And once again, Seneca's examples tell us what we need to know: they do sound argumentative. Another potential challenge to my views is found in an article by T. F. Higham, "Ovid and Rhetoric" [in Ovidiana, ed. N. I. Herescu (Paris: "Les belles lettres," 1958), pp. 30-48]. In this paper Higham, on the basis of both Ovid's texts and of Seneca's remarks about him, tries to dissociate Ovid from declamation. I will not attempt to paraphrase his argument in detail or to pass judgment on what appears to be a declaration of nonconformity. Higham cites Seneca's remark that Ovid preferred suasoriae to controversiae because argument there counted for less. This for us counts as a case against the suasoria as argument. But once again, the proof of the

pudding is in the eating: the pieces of *suasoriae* Seneca quotes look argumentative. Higham also argues that "theme and variations" is not an inheritance from declamation. Without pretending any professionalism here, I would observe that themes and variations, though not necessarily a monopoly of declamation, are prominent there, and become prominent in other literary genres shortly after the time it starts to become a craze.



Tragedia Policiano [Medina del Campo, Pedro de Castro], 1547.

SOBRE EL PROBLEMA DEL ESPACIO EN LA CELESTINA

Halina Czarnocka
University of Chicago

Yuri Lotman dice que "la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo."¹ Sería, pues, interesante, analizar los conceptos espaciales en Celestina no sólo en su función de elementos que establecen el lugar de acción, sino también en su sentido más trascendente. Con todas las reservas necesarias para guardarse de los paralelismos mecánicos que pudiera sugerir la frase citada, me parece útil partir de ella para atacar el problema del espacio en Celestina.

Para empezar, he revisado todos los lugares de acción de la obra (véase Apéndice). La acción se desarrolla en tres casas principales (la casa y huerto de Melibea--o Pleberio, la casa de Calisto, la casa de Celestina), en dos casas secundarias (la de Areúsa, la de Centurio) y en las calles comunicantes (más la iglesia de Santa Magdalena--o la calle frente a ella). Salta a la vista el número de escenas divididas, cuando los personajes están separados por el muro, la pared o la puerta, escuchando lo que pasa detrás de la barrera. Los límites sugeridos por tal estructura organizan el espacio en el plano horizontal, oponiendo lo cerrado a lo abierto, lo que está dentro y lo que queda fuera.

1. CONCEPTOS ESPACIALES HORIZONTALES.

La oposición "lo cerrado--lo abierto" se da sobre todo en la pareja "la casa--la calle". "La casa" constituye un espacio cerrado, protegido por muros y paredes del mundo hostil. Dentro de la casa el espacio está estructurado en cierto orden familiar y bien conocido para sus habitantes: la escalera, la sala, la cámara. Tradicionalmente, la casa constituye un recinto inviolable, donde el individuo no espera encontrar peligros ni trampas (ya veremos si este concepto de la casa se conserva en Celestina).

"La calle" es lo que amenaza a la casa, lo que la rodea y trata de penetrar, enviando emisarios en la persona de Celestina, Sempronio, Pármeno. "La calle" es mucho más amorfa que "la casa," llena de trampas e inesperados encuentros; no tiene claramente establecida su jerarquía espacial. "La casa," en cambio, la tiene muy ordenada: la escalera fronteriza con la calle, la sala es un espacio formal de recepción y la cámara es el núcleo íntimo de la

CELESTINESCA

casa. Los personajes en crisis buscan refugio en el espacio personal de su casa, y la cámara, bien cerrada y separada del mundo, es el lugar donde sufrir y comunicar secretos.² Así Calisto, herido de amor, se mete en su cámara, cerrando la puerta y cubriendo las ventanas. Así confiesa a Sempronio su amor.³ Melibea, cuando la fuerza de amor la hace llamar a Celestina, la recibe en su cámara y dice a Lucrecia: "Echa esta antepuerta" (X:154). Allí vuelve a sufrir después de la muerte de Calisto (XX:226).

Es curioso cómo la característica de los personajes se relaciona con su localización dentro o fuera de la casa. Melibea, en su calidad de "doncella encerrada," está limitada a su casa y huerto: inmovilizada en el plano horizontal, traslada sus energías al plano vertical, y sus actividades se traducen en subir y bajar (a la cámara, al huerto, a la torre, a la tierra: voy a desarrollar este tema en el apartado 2, al discutir los conceptos espaciales verticales).

Este tipo de aislamiento tradicionalmente era reservado a las mujeres de la nobleza, que podían permitírselo sustituyendo su propia movilidad con "extensiones" en personas de los criados. Esto, aunque en menor grado, se refería también a los varones: uno lo bastante poderoso para pagar a otros que cumplan con los quehaceres triviales en el mundo exterior, podía pasar más tiempo en el espacio salvo de su casa. Si en Celestina se conservara el principio de simple paralelismo entre el mundo social y el representado, cuanto más noble el personaje, tanto más debería quedar encerrado en su casa. Veamos: a Melibea ya la hemos situado. Su padre, aunque muy activo en el mundo exterior (planta árboles, construye navíos y torres), en los asuntos triviales se sirve de los criados, y son sus criados a los que temen Sempronio y Pármeno, esperando detrás del muro a Calisto en su primera cita amorosa. Calisto, siendo caballero, tiene más libertad de movimiento que Melibea, pero en el momento de la crisis queda en casa, despachando mensajeros y medianeros: se sirve de Sempronio, Pármeno, Celestina. Los personajes "bajos" de la obra también reconocen el prestigio de la casa. Areúsa destaca con orgullo que vive en su propia casa: "Que jamás me precié de llamarme de otrie, sino mía" (IX:149). Pármeno y Sempronio son una especie de parias, sin su propia casa donde refugiarse, andando por las calles con mensajes de su amo. Son los más desposeídos y resultan ser los más peligrosos de los personajes de "la calle."

¿Y la casa de Celestina? Celestina se gana su pan en el continuo andar por las calles y, sin embargo, cuando estalla su orgullo profesional, mantiene que "A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan" (XII:182). Sin embargo, esta casa suya es lo opuesto de la casa en el sentido que le hemos otorgado

CELESTINESCA

hasta ahora. Es un burdel, el lugar de hechicería, de servicios sospechosos. Es la prolongación de "la calle" en cuanto no conserva el orden que hemos visto en las casas de los poderosos (la cámara--núcleo doméstico--se convierte en lugar de prostitución). Más: lo pervierte y caricaturiza, como la relación entre Celestina y Elicia caricaturiza la relación madre-hija.

En este contexto salta a la vista el paralelismo irónico entre la situación vital de Melibea y Elicia: Elicia también vive encerrada en casa, dependiendo de otro (Celestina) que le facilita su vivir. En su llanto por la "maestra" muerta exclama: "Tú trabajabas, yo holgaba, tú salías fuera, yo estaba encerrada; (...) tú entrabas continuo como abeja por casa, yo destruía, que otra cosa no sabía hacer..." (XV:201). En los ojos de Elicia, las actividades callejeras de Celestina adquieren un sentido elevado de laboriosa solicitud, y el noble encerramiento queda caricaturizado en el discurso de la prostituta.

A primera vista, los conceptos espaciales de Celestina reflejan el mundo estamental de su tiempo: los personajes altos se refugian en sus casas, los personajes bajos actúan en la calle. La condición de medianera de Celestina se acentúa con su localización espacial: es pobre, pero tiene su casa, anda por las calles, pero sabe entrar en las casas de los poderosos. Sin embargo, cuando nos damos cuenta de la caricatura que hace de la idea de la casa la casucha de Celestina, y del noble encerramiento--el aislamiento de Elicia--el simple paralelismo queda roto. Más aún: empezamos a preguntarnos si las demás casas de veras suponen tan firme punto de apoyo a sus habitantes.

La casa de Celestina queda extremadamente violada cuando Sempronio y Pármene matan a la vieja. El grito de Celestina: "¡que me matan en mi casa estos rufianes!" (XII:183), al saber nosotros qué tipo de casa era ésta, sirve de comentario irónico a todo el concepto tradicional de la casa-refugio inviolable.

En cuanto a otras casas, he señalado la insistencia del autor en escenas divididas por el muro, la puerta, la pared.⁴ Unos personajes hablan dentro, otros escuchan desde fuera. Esto parece indicar que las casas no son tan impenetrables como se suponía. Sempronio lo expresa con un refrán: "Las paredes han oídos" (I:59). El espacio cerrado deja de ser salvo cuando las barreras dejan de separar. Y precisamente a esta inseguridad apunta lo ficticio de las barreras, que dejan pasar a las voces y hasta a las personas. La casa de Pleberio, el bastión de la tradición y poder basado en el dinero, debería ser más firme que cualquier otra--y esta misma casa, como la de Celestina, queda violada, escalados sus muros, penetrada por la violencia que viene desde fuera.

CELESTINESCA

He tratado de mostrar como la idea tradicional de la casa-refugio queda desvalidada en Celestina. Las divisiones horizontales del espacio no sirven sino para mostrar su futilidad. La noción general de una sociedad en crisis que trasmite Celestina está acentuada por su estructura espacial.

2. CONCEPTOS ESPACIALES VERTICALES.

Estos están mejor representados por la oposición "lo bajo--lo alto," y, relacionadas con ella, las acciones de bajar y subir. Es interesante que el amor y la muerte vienen atados a estos conceptos espaciales: el amor se enlaza con el subir, la muerte con el bajar.

Si nos fijamos en la construcción de las casas en Celestina, notaremos su división vertical: se puede deducir del texto que normalmente la sala está abajo y la cámara arriba.⁵ Como ya hemos establecido la importancia de la cámara como el recinto íntimo, es importante darse cuenta de que está separada no sólo por divisiones horizontales, sino también por las verticales, y que los personajes suben allí para sufrir, confesar secretos o amar: Sempronio sube con Elicia para "hacer el amor" (III:85); Pármeneo sube para pasar la noche con Areúsa (VII:130).

Veamos si también fuera de la casa es consistente la asociación de estas actividades con "lo alto": ya he indicado que tanto Calisto como Melibea confiesan su amor a los medianeros en sus respectivas cámaras. Pero también la confesión que Melibea hace a su padre tiene lugar en lo alto: en la azotea de la torre. ¿Y el amor de Calisto y Melibea? Aquí el esquema parece quebrarse, ya que éste se realiza en el huerto, al nivel de la tierra. No he querido discutir aquí el sentido simbólico del huerto de Melibea, ya que éste ha sido estudiado antes. Sólo quisiera destacar que el espacio del huerto, por su valor simbólico, pertenece más a la esfera de abstracción que a esta tierra. Un hecho esencial para mi modelo espacial de Celestina es el de tener que escalar Calisto los muros para llegar a sus encuentros amorosos con Melibea. Calisto sube y baja para amar. ¿Quiere esto sugerir el paralelismo con el curso de su vida --o vida en general? Porque el bajar está evidentemente asociado en la obra con el morir.⁶ Veamos: Pármeneo y Sempronio mueren bajando, al saltar de "unas ventanas muy altas." Calisto muere cayéndose del muro. Melibea, al suicidarse, se arroja de una torre. Sólo Celestina encuentra la muerte en lo alto de su casa y ya he señalado el posible matiz irónico de tal fin.

Volviendo a Calisto: como en la pareja de amantes se condensa la filosofía de amor-muerte, la noción de que la otra cara de las fuerzas cósmicas que conducen a la

CELESTINESCA

procreación es el morir, es lógico pues que Calisto-amante se mueva en el espacio en ambas direcciones: arriba y abajo, y en cada acto de amor repita la trayectoria de la muerte. Hay un discurso suyo que explícitamente sugiere la asociación de la ruta de Calisto con las fuerzas cósmicas: cuando éste, cumplido su primer deseo amoroso, devanea sobre la implacable lentitud del sol y luna, que no quieren apresurarse para que la noche llegue más pronto: "¿Pero qué es lo que demando? (...) No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es un igual curso, a todos un mismo espacio para muerte y vida..." (XIV:196). Estas meditaciones de Calisto acentúan lo ejemplar de su aventura; él y Melibea son Hombre y Mujer, sujetos a las leyes cósmicas que ordenan sus andanzas como ordenan el curso de los planetas. El espacio en que se mueven es el mismo a todos: por lo tanto, puede interpretarse simbólicamente y las direcciones en que le atraviesan los personajes reflejan los misteriosos principios que rigen el mundo.

Vista así, la estructura espacial de Celestina, con su división en unidades cerradas pero penetrables, con sus ciclos de subir y bajar, puede, como quería Lotman, convertirse en "modelo de la estructura del universo."



Ilustración al Acto XX; La muerte de Melibea. J. Segrelles (ed. Valencia 1946).

NOTAS

¹Yuri Lotman: Estructura del texto artistico (Madrid: 1978), 270.

²Otro espacio cerrado cuya función es de similar importancia será el huerto de Melibea. Sobre su sentido simbólico véase W. D. Truesdell: "The Hortus Conclusus Tradition and the Implications of its Absence in La Celestina," Kentucky Romance Quarterly 20 (1973), 257-77.

³Acto I, páginas 47, 50. He utilizado la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Ed., 1979). Cito por acto y página en el texto de aquí en adelante.

⁴De las escenas enumeradas en el APENDICE, éstas son las divididas: Auto I, 4 y 8; Auto IV, 3; Auto V, 4; Auto VII, 2; Auto VIII, 4; Auto XII, 4 y 5; Auto XIV, 1 y 2; Auto XV, 1; Auto XVI, 1; Auto XVII, 4; Auto XIX, 2, 3, 4 y 5; Auto XX, 5.

⁵Referencias a la sala abajo, la cámara arriba:

A) la casa de Celestina: Auto I, 56-57; Auto III, 85: "Yo me subo y Sempronio arriba"; Auto VII, 132: "...bájame abrir, hija"; Auto XII, 184: "Saltemos de esta ventana"; Auto XIII, 187: "Saltaron de unas ventanas muy altas".

B) la casa de Calisto: Auto I, 63: "... acá descenden"; Auto III, 81: "...subí con Calisto por el dinero"; Auto V, 105: "...no puedes bajar corriendo a abrir la puerta?" Auto VI, 109: "Subamos, si mandas, arriba. En mi cámara me dirás..."; Auto XII, 177: "...sube una vela..."; Auto XIV, 193: "...me quiero subir solo a mi cámara".

C) la casa de Pleberio: Auto IV, 89: "Sube, tía".

D) la casa de Areúsa: Auto VII, 126: "Subiré yo..."; 129: "si quieres que suba"; 130: "Sube, hijo Pármeno".

⁶Stephen Gilman explora las implicaciones morales del símbolo de la caída y su función de puente entre lo moral y lo espacial en The Art of La Celestina (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1956), 125-129.

CELESTINESCA

APENDICE

Lista cronológica de los lugares de acción en Celestina (la división en escenas es mía).

Auto I

- 1a escena: El huerto (la huerta) de Melibea: Calisto, Melibea
- 2a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Sempronio
- 3a escena: El cuarto contiguo (?): Sempronio
- 4a escena: La casa de Celestina (La cámara/la sala): Celestina, Elicia, Crito
- 5a escena: La sala en la casa de Celestina: Celestina, Sempronio, Elicia
- 6a escena: La calle entre la casa de Celestina y la de Calisto: Sempronio, Celestina
- 7a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Pármeno
- 8a escena: La casa de Calisto: Calisto, Pármeno en la escalera/Celestina, Sempronio a la puerta
- 9a escena: La casa de Calisto (la sala?): Calisto, Celestina, Sempronio, Pármeno
- 10a escena: La casa de Calisto (la sala?): Celestina, Pármeno
- 11a escena: La casa de Calisto (la sala?): Celestina, Pármeno, Calisto, Sempronio

Auto II

- 1a escena: La casa de Calisto (la sala?): Calisto, Sempronio, Pármeno
- 2a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Pármeno
- 3a escena: Establos: Pármeno
- 4a escena: Ante la casa de Calisto: Calisto, Pármeno

Auto III

- 1a escena: La calle entre la casa de Calisto y la de Celestina: Sempronio
- 2a escena: La casa de Celestina (la sala): Sempronio, Celestina, Elicia
- 3a escena: La casa de Celestina (la sala): Celestina

Auto IV

- 1a escena: La calle entre la casa de Celestina y la de Melibea: Celestina
- 2a escena: A la puerta de la casa de Pleberio: Lucrecia, Celestina
- 3a escena: Dentro de la casa: Alisa, luego Lucrecia/Celestina a la puerta
- 4a escena: En la casa de Pleberio (la sala?): Alisa, Celestina, Lucrecia, Melibea

CELESTINESCA

5a escena: La casa de Pleberio (la cámara de Melibea?):
Melibea, Celestina, Lucrecia

Auto V

1a escena: La calle entre la casa de Pleberio y la de
Celestina: Celestina

2a escena: Ante la casa de Celestina: Celestina, Sempronio

3a escena: La calle entre la casa de Celestina y la de
Calisto: Celestina, Sempronio

4a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Pármemo / Celes-
tina, Sempronio a la puerta

Auto VI

1a escena: La sala en la casa de Calisto: Calisto,
Celestina, Sempronio, Pármemo

2a escena: La cámara de Calisto: dichos

Auto VII

1a escena: La calle entre la casa de Calisto y la de
Celestina: Pármemo, Celestina

2a escena: La casa de Areúsa: Celestina, Areúsa en la
cámara/Pármemo abajo

3a escena: La cámara de Areúsa: Celestina, Areúsa, Pármemo

4a escena: La casa de Celestina: Celestina, Elicia

Auto VIII

1a escena: La cámara de Areúsa: Areúsa, Pármemo

2a escena: La calle entre la casa de Areúsa y la de
Calisto: Pármemo

3a escena: A la puerta de la casa de Calisto (y dentro?):
Pármemo, Sempronio

4a escena: La cámara de Calisto: Calisto, los criados
detrás de la puerta

5a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Sempronio,
Pármemo

Auto IX

1a escena: Entre la casa de Calisto y la de Celestina:
Sempronio, Pármemo

2a escena: La sala en la casa de Celestina: Celestina, los
criados, las prostitutas

3a escena: La sala en la casa de Celestina: dichos,
Lucrecia

Auto X

1a escena: La cámara de Melibea: Melibea

2a escena: La cámara de Melibea: Melibea, Lucrecia,
Celestina

CELESTINESCA

- 3a escena: La cámara de Melibea: Melibea, Lucrecia
4a escena: A la puerta: Alisa, Celestina
5a escena: Alisa, Melibea, Lucrecia: en la casa

Auto XI

- 1a escena: La calle: Celestina, Sempronio, Pármemo
2a escena: La iglesia de Santa Magdalena (o a la puerta de la iglesia): dichos, Calisto
3a escena: La casa de Celestina: Celestina, Elicia

Auto XII

- 1a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Sempronio, Pármemo
2a escena: La calle entre la casa de Calisto y la de Pleberio: Calisto, Sempronio, Pármemo
3a escena: Junto a la casa de Melibea: dichos
4a escena: En la puerta de la casa de Pleberio: Lucrecia, Melibea/Calisto/Pármemo, Sempronio detrás, en la calle
5a escena: La cámara de los padres: Pleberio, Alisa / la cámara de Melibea: Melibea, Lucrecia
6a escena: La casa de Calisto--pasaje a la cámara: Calisto, Sempronio, Pármemo
7a escena: La casa de Calisto: Sempronio, Pármemo
8a escena: La casa de Celestina--pasaje a la cámara: Pármemo, Sempronio, Celestina, Elicia

Auto XIII

- 1a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Tristán
2a escena: En la puerta de la casa de Calisto: Tristán, Sosia
3a escena: La cámara de Calisto: Calisto, Sosia (Tristán)
4a escena: La cámara de Calisto: Calisto

Auto XIV

- 1a escena: El huerto de Melibea: Melibea, Lucrecia; Calisto, Sosia, Tristán detrás del muro
2a escena: El huerto de Melibea: Melibea, Lucrecia, Calisto / Tristán, Sosia detrás del muro
3a escena: La calle entre la casa de Pleberio y la de Calisto: Sosia, Tristán (Calisto)
4a escena: En la casa de Calisto: Calisto, Sosia, Tristán
5a escena: La cámara de Calisto: Calisto
6a escena: La casa de Calisto: Tristán, Sosia

Auto XV

- 1a escena: La casa de Areúsa: Elicia a la puerta, Areúsa y Centurio dentro
2a escena: La casa de Areúsa: Elicia, Areúsa

CELESTINESCA

Auto XVI

1a escena: La cámara de los padres (?): Pleberio, Alisa; Lucrecia, Melibea en el cuarto contiguo

Auto XVII

1a escena: La casa de Celestina: Elicia

2a escena: La calle entre la casa de Celestina y la de Areúsa: Elicia

3a escena: La casa de Areúsa: Elicia, Areúsa

4a escena: La casa de Areúsa: Areúsa, Sosia/(Elicia)

Auto XVIII

1a escena: La casa de Centurio: Elicia, Areúsa, Centurio

Auto XIX

1a escena: La calle entre la casa de Calisto y la de Pleberio: Sosia, Tristan, (Calisto)

2a escena: En el huerto de Melibea: Melibea, Lucrecia; Calisto en el muro

3a escena: En el huerto de Melibea: Melibea, Lucrecia, Calisto; Sosia, Tristán detrás del muro

4a escena: En el muro: Calisto; detrás del muro: Tristán, Sosia

5a escena: En el huerto: Melibea, Lucrecia; detrás del muro: Tristán (Sosia)

Auto XX

1a escena: La cámara de Pleberio (?): Pleberio, Lucrecia

2a escena: La cámara de Melibea: Pleberio, Melibea, (Lucrecia)

3a escena: En la torre: Melibea, Lucrecia

4a escena: En la torre: Melibea

5a escena: En la torre: Melibea; debajo de la torre: Pleberio

Auto XXI

1a escena: Debajo de la torre: Alisa, Pleberio (criados y otra gente?)



THE EARLIEST TRACE OF EURIPIDES IN SPANISH LITERATURE

From the Archive of María Rosa Lida de Malkiel

[While sifting through María Rosa Lida de Malkiel's archive in search of inédita of continued potential value to fellow workers, I chanced upon a six-page typescript entitled as above. On circumstantial evidence it is both easy and safe to hazard the guess that the undated piece represents the text of an invitational fifteen-minute ponencia, read at a modern-language or medievalist, or comparative-literature symposium, probably held somewhere in the mid or late 'fifties. A fuller, but somewhat differently skewed treatment of the same problem will be found in La originalidad artística de "La Celestina", pp. 332-338; and a mere allusion to it in Two Spanish Masterpieces, p. 62. It is possible but not demonstrable that an outline, draft, or preliminary version of this paper was written in Spanish first; in any event, the piece was delivered in English and could well represent one of the earliest English-language ventilations of her ideas on Fernando de Rojas' masterpiece. The typescript preserved shows a few minor stylistic improvements suggested by myself at that time and apparently accepted by the invited speaker, as well as traces of her own polishing of the wording and or repeated practice reading; it has here been newly edited for enhanced smoothness. One is left wondering whether the author had any intention of converting this causerie into a note or of expanding it into a full-fledged article, to make it more easily accessible to students, of reawakened concern with Greek Classics. Yakov Malkiel, University of California, Berkeley].

* * *

SPANISH LITERATURE is little given to imitation of the classics, particularly of the Greek. It can be affirmed that there is hardly any direct trace left by the Greek theater in Spain until the 18th century, and then only in writings that are mediocre and less than characteristic, works that reflect, rather than Greece, the Italian or French enthusiasm over Greece.

Yet, the text in which I find the first trace of Euripides is unique in more than one way. I mean Celestina, written at the end of the 15th century by two or more men of letters, principally by Fernando de Rojas, its only known

CELESTINESCA

author, who was a converted Jew, a Bachelor of Laws; he wrote that work in his youth and never composed any other. Its plot is extremely simple: Calisto, enamored of the noble lady Melibea, makes use of the old go-between Celestina for seducing her; the lovers meet and make love. On leaving, after a rendezvous, Calisto falls headlong down the ladder; and when Melibea sees her lover dead, she throws herself from the top of a tower. This plot extends over twenty-one acts because, truth to tell, what interested Fernando de Rojas was not so much the story itself, as the chance to represent, while making use of the most varied and original dramatic techniques, the specific setting--the city, its people, streets and buildings; life in the house of a Castilian nobleman, his family and servants, the love affairs and feasts of lackeys and ladies of easy virtue as well as the characters, not typified or didactic (as in the medieval theater), but full of Shakespearean individuality.

I use the parallel with Shakespeare, not to praise Rojas--who needs no praise--but rather to describe his way of delineating characters. Rojas is at even greater pains than Shakespeare to show a character change from one extreme to another: Thus Melibea passes from the most rigid chastity to the most ardent intoxication with love. This change is wrought, or rather precipitated, by Celestina in two meetings. In the first (Act IV), she stirs Melibea's very complex soul--not just conventionally virginal--by disclosing to her, in a variety of very skillful ways, Calisto's passion. That same passion takes hold of the heart of Melibea who, admitting to herself her infatuation, prays to God for strength not to reveal it, but at the same time, has the old woman brought to her secretly to cure her of an illness she claims to have contracted. Celestina understands everything and forces Melibea to confess her love, spurring her on with Calisto's name which provokes in Melibea, each time that she hears it, an increasingly violent reaction (Act X). Now then: In the play Hippolytus by Euripides, the Nurse tries in vain to extort from Phaedra the secret of her illness and, finally, reminds her that on her health depend the fortunes of her two sons (lines 304-312). The Nurse interprets Phaedra's anguish as horror at seeing her sons dispossessed, and proceeds with her questions and entreaties until Phaedra agrees to a painful confession and begins to lament the fates of her mother Pasiphae and her sister Ariadne, including herself as the third victim. In the face of an utterly confused Nurse, who is unable to follow the thread of her account, Phaedra is torn between the relief of her confession and her horror at having revealed her secret. Phaedra then states that she has not succumbed without a struggle. In the meantime, the Nurse has recovered from her dismay and applies herself to satisfying the Queen's desire with the same tenacity as she displayed in detecting it. She now invokes the irresistible cosmic force of Aphrodite and gives her appropriate advice.

CELESTINESCA

The resemblance between this dialogue and the scene cited from Celestina is startling: Both enamored women avoid mentioning the names of their lovers, forbid their mention, and are shocked when their collocutors nevertheless pronounce them. Before their final confession, both younger women take the time to request a definition of love; in either instance the older woman counselor defines it by opposites, in the manner traditional since Sappho. In both plays one witnesses a major conflict between the willpower of the woman in love and the passion that overcomes them; in each one the conflict is acted out on the stage. On both occasions the artist manages to retain the viewer's or reader's sympathy for the heroine even though she lets herself be vanquished. Another element common to both plays is the presentation of the women in love, possessed by desire yet afraid of being "cured", and the equivocal verbal fencing in which they engage with their confidantes, appealing to the image of "sickness" to describe their passion, and of "remedy" apparently to indicate the medicine that might do away with it, but actually the means that may serve to satisfy it.

Yet, Rojas resisted the temptation to imitate literally the admirable scene from Hippolytus. There, the Nurse unintentionally drops the name that makes Phaedra shudder, and when she hears the latter utter it a second time, she, rather than the woman in love, bursts out in horror, even though very soon there after she becomes the accomplice of her lady's twisted passion. Rojas' deviations from this model are very significant: Celestina does not blindly utter Calisto's name; at an earlier meeting she observed its effect on Melibea, and now, far from stumbling upon it, she uses it with expert deftness. In Hippolytus, the opportune mention of the name is due to chance, set in motion by the loquacious Nurse; in the Spanish play, whose careful motivation leaves little to chance, Celestina proffers it with the deliberate intention of disturbing the young woman. For that reason, the name needs to be mentioned only twice in Euripides before a confession is obtained, whereas the Tragicomedia boasts a skillfully protracted climax.

With due allowance for the originality of the imitation, one cannot attribute it to mere coincidence, since Rojas emphasizes the mention of the name first by the stricken victim, then by the old woman, as a spur to extorting the confession. Celestina, reporting to Calisto about her first encounter with Melibea, says: "Wounded by the golden arrow, the sound of your name" and, on hearing Melibea's complaint, sarcastically inquires (X, 68): "Is his name so evil that its very utterance brings poison with it?" Melibea herself confesses to Calisto at their first date: "Even though I struggled for many days to dissimulate it, I could not prevent that woman from discovering my desire once she repeated your sweet name...". Everything indicates that

CELESTINESCA

Rojas paid heightened attention to this use of the name--half magic, half psychological--, in fact which tends to confirm the assumption that he owed his inspiration directly to Euripides since, in this particular case, there happens to exist no intervening link provided by Latin literature. As a matter of fact, in the Plautine Cistellaria two courtesans discuss the love afflicting one of them, pretending to refer to some ailment, but without anything quite like the incident of the name. On the other hand, Seneca's play Hippolytus issues forth from a different tragedy by Euripides, one in which Phaedra directly confesses her love for her stepson. Thus, Seneca's piece falls short of resorting to the mention of a name as a revelation of a passion.

Could Fernando de Rojas have known the Euripidean Hippolytus? At first sight it seems implausible that there should have occurred any direct imitation of Greek art at its most splendid in a Spanish late-15th-century work, both because the influence of Greek on Spanish literature has, on balance, been so slight, and because the date is so early. That is why, when Claudio Guillén first called my attention to the use of the name in both the Greek and the Spanish work, I was inclined to discard the possibility of intentional imitation. The oldest known edition of Celestina is of 1499; there may have existed an older printing. Aside from Act I, the play was composed between 1496 and 1499. The only edition of Euripides predating the 16th century--according to information privately passed on to me by that distinguished Hellenist Alexander Turyn--is that by Laurenti Francisci de Alopa, printed in Florence ca. 1496, conceivably between 1496 and 1498; it actually included Hippolytus. I have so far been unable to examine a copy of that book in an effort to learn whether it contained a Latin version that could have facilitated the perusal of the Greek original in 15th-century Castile. But remember in this context that the dates supplied for the recovery, by Humanists, of ancient works are solely provisional. Witness the case of Chaucer, who demonstrably used Valerius Flaccus' Argonautica, allegedly "rediscovered" sixteen years after the death of the English poet. Similarly, that Spanish moralist of the early 14th century, Don Juan Manuel, in his Libro infinido offered a parallel too close to have been fortuitous to words from the speech Pro Archia, which Petrarch is independently known to have "discovered" in Liège at about the same time (1333). Since nothing has been ascertained about the intellectual life of Rojas, it is hardly worth our while to make conjectures about how he might have got to know Hippolytus, whether through some Humanist friends or via an intermediate Latin version.

In conclusion: Since direct or indirect familiarity with Euripides was chronologically not impossible at that juncture, and since the coincidences are so sharply profiled

CELESTINESCA

as to carry decisive weight, there is no alternative to admitting the influence of this tragedy on the earliest dramatic work of modern theater. This influence must, by all odds, rank as exceptional, since it was, generally, Seneca who furnished the favorite model for the learned theater. But is it not a fact that all the distinctive features of *Celestina*--its tragic conception of love in a bourgeois setting, its concrete, visual grasp of reality, its psychological skill in portraying characters--are equally exceptional?



Tragicomedia de Calisto y Melibea, Barcelona, Carlos Amoros, 1525.

CELESTINESCA



Dos figuras de la portada de la Tragicomedia impresa en Medina del Campo, 1530-1540.



Dos figuras de la portada de la Silva de varios Romances Barcelona: Hubert Gotard, 1587

CELESTINESCA

INCONCINNITY PURSUED: THE SECRET OF SOSIA AND RELATED MATTERS

James R. Stamm
New York University

In an earlier paper, I examined three troublesome cases of jointure in the continuation of Act XIV of the Tragicomedia; moments in which the continuator of the Comedia seems to lose track of the sense of the text he is amplifying.¹ My third point referred to Calisto's soliloquy of self-examination in which he asks himself: "¿Por qué no salí a inquirir la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición?"² It is obvious from the text of Act XIII that the murder is quite literally out and that all details have been made excruciatingly public, first by the pregón of the "cruel verdugo" and immediately after in more affective terms, proclaimed by Elicia to all who would hear-and present in her audience, Sosia. There simply is no "secreta causa" in the decease of Celestina and the punishment of her assassins, yet the continuator seems obsessed by this idea. He makes it a theme in the acts which compose the nucleus of the Tratado de Centurio.³

In Act XV, Areúsa proposes a plan to take vengeance on Calisto and Melibea for the multiple deaths. This is a complex and sophisticated concept which the slow-witted Elicia does not grasp at once, but when it is spelled out to her, she is convinced that the stratagem will not work: "No habrá efecto lo que quieres, porque la pena de los que murieron por descubrir el secreto porná silencio al vivo [Sosia] para guardarle" (203). We seem most unexpectedly to be in some sort of Sicilian situation ruled by the law of omertà. He who tells the secret shall die! But what secret? Certainly no one in the Comedia is in a better position than Elicia to know the straight-forward facts of this vulgar dispute and its fatal consequences.

The mystery compounds. Following the interruption in the action of the Tratado which Act XVI represents, Areúsa spins her web for Sosia. It is her pretense to warn the ingenuous rascacaballos against tattlers and spies; "avisarte que te guardes de peligros y más de descubrir tu secreto a ninguno, pues ves cuánto daño vino a Pármeno y a Sempronio de lo que supo Celestina" (XVII, 211). What did Celestina know that caused the mortal plunge of Pármeno and Sempronio? Weren't we there to hear the whole thing? It turns out that the only secret Sosia is able to impart is the hour of Calisto's assignation and the route they will take, "por la calle del vicario gordo, a las espaldas de su

casa [de Melibea]" (212). Elicia was wrong; Sosia feels no chill shudder of impending doom in revealing his momentous secret.

The theme of the secret is ridiculed and reduced to farse in Act XVIII. Centurio reveals in an offhand way that he is fully aware of the Calisto/Melibea liaison, even down to the details the mochachas have conspired at such length to learn from Sosia. "Todo el negocio de sus amores sé y los que por su causa hay muertos y lo que os tocaba a vosotras, por dónde va y a qué hora y con quién es" (215). Centurio, surely not the most prudent of the local low-life, has no particular reason to have unearthed this information; the whole affair must be common knowledge, and the cousins might just as easily have picked up the gossip in the nearest tavern, without resorting to an elaborate ruse involving Sosia. Calisto's earlier fears are now confirmed: "¡Oh mis secretos más secretos, cuán públicos andaréis por las plazas y mercados!" (XVIII, 188). Yet we must distinguish a point that the author of the Tratado has left in confusion: there are in fact two sets of "secrets" in play here. One, the schedule and itinerary of Calisto's nocturnal sallies turns out to be no secret at all (and the scheme of Areúsa is shown to have been a total waste of time). The other secret, related to some mysterious knowledge--"lo que supo Celestina"--which caused the deaths of Pármeno and Sempronio--is never resolved or explained.

We may suppose that the continuator is indulging a sense of comedy in setting up an elaborate structure of intrigue in which Areúsa worms Sosia's secret from him by flattery and a show of concern for his well-being, only to reduce it all to inconsequential rubble in Act XVIII. This is not consonant with the humor of either the first author or Rojas; this is not the way the mind of either of them works. No example comes to mind in the Auto or in the Comedia in which a complex line of action, involving considerable planning and textual space, is subsequently annulled and shown to be a pointless waste of time.⁴

A second example of inconcinnity concerns the distribution of chronological time in the Tratado. The public mandate which governs this interpolation, "hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes, sobre lo cual fui muy importunado" (Prólogo, 43-44), will oblige the author to extend the temporal duration of the affair. He decides that a month will be about right, but then the problem arises, where to tuck in this additional period?

Act XV follows directly upon the new ending of Act XIV, in which Sosia observes Elicia, dressed in mourning, making her way to the house of Areúsa. It is four o'clock in the afternoon--a Thursday, Areúsa will later inform us--of the

CELESTINESCA

day following Calisto's seduction of Melibea. At this time, the cousins hatch their plot to dupe Sosia into revealing his secret and Elicia goes off to put the plan into effect: "De lo dicho me llevo el cargo" (XXX). The scene now shifts to Pleberio's house for Act XVI, interrupting the line of action we have been following. Melibea hammers home the fact that her meetings with Calisto have gone on for a month; three times in one speech she uses the expression "un mes ha," ending with the declaration, "Y después un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza..." (206). Thus a month of trysts has passed between Act XV and Act XVI.

We are again with the vengeful mochachas in Act XVII as Elicia returns to the house of Areúsa, apparently for the first time since "el otro día cuando le llevé las noticias de este triste negocio" (208). Her arrival coincides with that of Sosia in his first appearance at Areúsa's behest. The stable-boy will confirm the time lapse, although his account differs slightly from that of Melibea: "En un mes no hemos ido ocho veces." Thus the problem arises: did Elicia delay a month in getting the message to Sosia that Areúsa would like a word with him? Or did the rascacaballos react very, very slowly to the information that "una hermosa mujer, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera" (XIV, 197), as he describes her, had taken an active interest in meeting with him to discuss his personal welfare? The alternatives seem equally unlikely; we are left with an unseemly and unexplained gap in one important element of the action of the Tratado. Areúsa compounds this impression of inconcinnity when she now recalls the beginning of Act XV with a reference to "aquel otro cara de ahorcado [Centurio] que el jueves eché delante de ti baldonado de mi casa" (XVII, 213). It is not usual to refer to an event which took place a month earlier by recalling the day of the week on which it happened, unless the day itself has special significance or one is trying to be quite specific. Areúsa is simply recalling the occasion for Elicia, not insisting on extreme precision.

It is no easy undertaking to introduce and intercalate a month of elapsed time into a work so dense, so closed, as the Comedia. Rojas encountered a similar problem in his attempt to separate the first scene of the Auto from the action which follows, and he handles the self-imposed challenge with more elegance. We find in the Tratado what amounts, in artistic terms, to a display of brute force. No real attempt is made to reknit the resulting frayed edges. The Antiquo Auctor is able to suspend time indefinitely while Pármeno spins out the symphony of Celestina and the catalog of her botica and, again later, in the dialogue between Pármeno and the bawd. Rojas creates a problem for himself which he can only solve by repeated reference, in act after act, to "el otro día" for the first encounter

CELESTINESCA

between Calisto and Melibea, in a sequence of action that flows unbroken in the Comedia from the first cries of "¡Sempronio, Sempronio, Sempronio!" to "in hac lachrymarum valle." The author of the Tratado displays little creative effort and less sense of logical sequence in structuring his invented month of pleasure for the lovers and of contemplated vengeance for the mochachas.



NOTES

¹"Inconcinnity in the Tragicomedia, Act XIV," Celestinesca, 8:i (1984), 43-46.

²All references to the text follow La Celestina, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 8th ed., 1981). Act and page of quotations are indicated in the text. For this reference, XIV, 193.

³Our terminology for the expanded version of Celestina is inexact and confusing in the extreme. For the Tratado de Centurio I understand the new ending of act XIV, acts XV, XVII, XVIII, and the first scene of act XIX, the dialogue between Sosia and Tristán. Miguel Marciales offers a provoking analysis of the text in his famous "Carta al Profesor Gilman," now republished as Sobre problemas rojanos y celestinescos (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1983), especially pp. 48-64.

⁴There is, of course, Celestina's change of strategy in her handling of the "negocio" from the Auto to act V of the Comedia. Her original plan, to prolong Calisto's agony as far as possible--"alargarle he la certenidad del remedio, porque como dicen, el esperanza luenga aflige el corazón y cuanto él perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes!" (I, 58-59)--undergoes radical change, to Sempronio's surprise. Celestina explains: "El propósito muda el sabio; el necio persevera.... No pensé yo, hijo Sempronio, que así me respondiera mi buena fortuna.... Más dará Calisto en un día de buenas nuevas, que en ciento que ande penando y yo yendo y viniendo." (V, 104). Rojas very sensibly alters the original structure, which threatened to drag out the action, but we note that the alteration is quite logically motivated and presented as a planned revision in Celestina's assessment of the project.

CELESTINESCA

COMEDIA POLISCENA

I. INTRODUCTORY AND BIBLIOGRAPHICAL NOTES, TEXT, AND TRANSLATION

Joseph R. Jones
University of Kentucky

Two studies, more than all others, have trained twentieth-century readers of Fernando de Rojas' Celestina to appreciate its beauty and to understand its hybrid form: Menéndez y Pelayo's Orígenes de la novela and Lida de Malkiel's La originalidad artística de La Celestina. Menéndez y Pelayo's essay (which forms chapter X of Orígenes) stood virtually unchallenged until mid-century, by which time changing critical objectives had made its opinions irrelevant. María Rosa Lida de Malkiel's work on Celestina, culminating in La originalidad artística, has been the starting point or target of Celestina-criticism since the 50's, though sooner or later the unpredictable evolution of literary taste will dethrone it as it has deposed Orígenes. But there is at least one area in which the joint contributions of Menéndez y Pelayo and Lida de Malkiel seem likely to withstand the vagaries of critical fashion, namely, their work on the debt of Celestina to previous authors and obsolete forms, among these, the fifteenth-century humanistic imitations of Roman comedy.

Readers of Celestinesca are doubtless familiar with the pages in both Orígenes¹ and La originalidad artística which explore possible connections between humanistic comedy and Celestina. They will also recall that both M. P. and L. de M. consider the Comedia Poliscena, attributed to Leonardo Bruni of Arezzo (1369-1444), to be the humanistic comedy most like the Spanish masterpiece in plot and other significant aspects. According to M. P., "Si en la comedia humanística hay algún prototipo innegable de la fábula de Rojas, éste es sin duda alguna" (Orígenes III: 327). As for the go-between Tharatántara, with her laments for lost youth, reputation for witchcraft, and skill at manipulating the two lovers, "parece abuela de Celestina" (III: 327-8). Lida de Malkiel believes that Poliscena is "la comedia humanística más cercana a Celestina" (Originalidad 379) and that there are verbal and situational resemblances between the Latin play and acts V, VI, and XI of the Spanish work, as well as character traits (the insecurity of the passionate hero) and actions (the predominance of the go-between over other servants) adapted by the authors of Celestina to their purposes.

CELESTINESCA

The cautious tone of M. P.'s comparisons ("Si hay algún prototipo..." "parece abuela de Celestina"), and Lida de Malkiel's scrupulous references to inconsistencies in the secondary sources (e.g., p. 37, n. 6) are due to the fact that neither critic had been able to examine a complete text of the Latin play. They knew it from plot summaries and from excerpts--found in a seventeenth-century erotic anthology called Practica Artis Amandi. Since Lida de Malkiel had more accurate summaries at her disposal, her book contains reliable descriptions of the action and characters of Poliscena. Unfortunately, it is difficult to locate her references, scattered among dozens of pages and notes, because the name of the play does not appear in the index to La originalidad artística.² In any case, generations of Spanish and foreign university students and investigators have known the Comedia Poliscena only through the following summary, found in Orígenes (III: 327):

Un joven, llamado Graco, encuentra a la joven Poliscena que volvía con su madre Calfurnia de oír un sermón en la iglesia de los frailes menores. Enamoróse súbitamente de la doncella, y ésta de él. Graco se vale de la mediación de su esclavo Gurgulio (nombre tomado de una comedia de Plauto) y Poliscena acude a su esclava Tharatántara, hábil en todo género de tercerías. El parásito, después de haber tentado inútilmente a la madre con promesas y ofrecimientos, va una mañana a ver a Poliscena, mientras Calfurnia está en la iglesia, y con bellas palabras, y pintando muy al vivo los tormentos de su amador, induce a la joven a concederle una entrevista. Graco se vale de la ocasión sin ningún escrúpulo: sobreviene la madre, enfurecida, y amenaza con citarle a juicio; pero el padre de Graco, Macario, pone remedio a todo permitiendo que su hijo se case con Poliscena.

This summary, if it represents the contents of the German original, is remarkable for its inaccuracy and misleading descriptions. As readers of the text will be able to see for themselves, Gracchus's servants, Gurgulio and Tharatantara, are neither Roman-style slaves nor Terentian parasites; Poliscena does not approach Tharatantara as go-between; Gurgulio does not visit Poliscena. (The translation should perhaps have said la parásito, i.e., Tharatantara.) The summary is wrong on virtually every point of importance to the central action. As if this misinformation were not enough, Menéndez y Pelayo's coincidental discovery of the Practica Artis Amandi provided him with altered excerpts, to which is added a soliloquy by Tharatantara on the evils of old age and lost pleasures that does indeed make the go-between sound like Celestina's grandmother. The reason for such similarity,

CELESTINESCA

however, is surely the influence of Celestina on the reviser of the Poliscena and not vice versa.

BIBLIOGRAPHY

The bibliographical history of the Comedia Poliscena is of some interest, for it proves that the playlet is the most often printed of all the humanistic comedies. It was apparently popular in Eastern Europe, since the most of the editions come from German presses. Standard bibliographies, such as the British Library catalogues, Mansell, etc., show the following:

The first known edition is one of two works (the other being the plays of Terence) printed at the splendid Premonstratensian monastery in Schussenreid (about 45 km. southwest of Ulm) in 1478, with no title and the name Leonardus Bruni Arentinus [sic] in the colophon. This edition appears under the name Aretinus with the curious title of Calphurnia et Gurgulia comedia [sic] in F. A. Ebert's Allgemeines bibliographisches Lexicon (Leipzig, 1821) and subsequently in other important bibliographies, such as L. Hain's Repertorium Bibliographicum, Pellechet's catalogue, etc. The incorrect title is all the stranger when one considers that Hain also lists the second edition of Leipzig 1500, which begins "Comedia Poliscene." The famous Leipzig printer Melchior Lotter, whose press issued the second and several other editions, apparently gave the play the title now in use. The "Classical" title Comoedia Gracchi et Poliscenae and variants of it are the invention of nineteenth-century bibliographers. There are at least nine early sixteenth-century editions, all but one (Krakow 1509) printed in Leipzig (1500, 1503, 1507, 1510, 1511, 1514, 1515, 1517). Menéndez y Pelayo lists a Vienna 1516 ed. which I have not been able to verify (Orígenes III: 329 n.) After a lapse of eighty-three years, the comedy reappeared, considerably altered, in a collection of works about love edited by the apparently pseudonymous Hilarius Drudo: Oberursel 1600 and 1606, Frankfort 1625, and Amsterdam 1651. (Oberursel is a large town about 10 km. west of Frankfort.)

THE TEXT

Though Menéndez y Pelayo suggested as early as 1900 (Orígenes III: 318) that Poliscena was likely to prove an important model or source for one of Spain's great books, no one had yet made the text available when Lida de Malkiel was writing sixty years later. It was my colleague and fellow admirer of Celestina, John Lihani, who first suggested to me a simple edition of the Comedia Poliscena for our classes at the University of Kentucky, and I dedicate what follows to him and to the young hispanists who have kept our interest in the great Spanish work alive.

CELESTINESCA

This text of the Comedia Poliscena began as an edition for my students of early Spanish fiction, a few of whom knew enough Latin to be able to follow the original with the aid of a rough English translation. I originally transcribed a film of the 1503 text (kindly supplied by Professor Lihani), but as I found some of the abbreviations difficult to read, I consulted a film of the 1510 ed. Though it is based on a virtually identical text, there are minor variations, some of which are improvements. I also found that the meaning of a passage frequently depended on punctuation, which in the early texts is arbitrary and often misleading; hence my transcription became perforce an "edition," in the sense that it is an effort to interpret the text to get at what must have been its original meaning, while correcting or at least pointing out dubious passages. After I had prepared a working-draft based on the 1503 ed., I obtained a film of the only printed text available to Rojas, the ed. of 1478, which has numerous minor variants and (as had been noted by those who had studied it previously) lacks act-divisions, names of characters at the beginning of each scene, and the ending. To add the last straw, the seventeenth-century abridgement studied by M. P. not only presents the usual minor changes in text but adds a long speech by the lena and a short one by the hero. Hence the present text is a composite. It is not a "scientific" edition but is intended to be a student's text of an important specimen of humanistic comedy, used as background reading for Celestina and other works influenced by the Renaissance playlets. The translation might be enough in itself, except for the usual disadvantages of all translations, especially for first-hand literary research; but there is no modern edition of the play, and I hope that this one will be useful to anyone interested in humanistic drama. Non-specialists would doubtless find, as I have, that the text is difficult to read, even without the hindrance of abbreviations, erratic spelling and punctuation, and occasional errors. It must have puzzled the earliest editors, too, since the variants are often obviously an effort to clarify obscure phrases; and the postillae in the fifteenth-century text show that not even at the apogee of Humanism was it possible to read it as one reads a book in his own language.

The playlet is written in a pseudo-Terentian language which flaunts the unusual, antiquated, and rare forms found in Latin comedies, (ella for illa, older forms of facio like faxo, and so on). It seems to me that the author employs many words in unusual or antiquated senses. The comedia, in fact, gives the impression of a piece written to test the knowledge of its readers with deliberately quaint and difficult language. Yet it is not one of those "forgeries" written in ancient style. (Leonardo Bruni himself composed a speech in the style of the Augustan historians which passed as authentic.) There are plenty of allusions to contemporary life (e.g., ecclesias, Ihesus, Sancti

CELESTINESCA

Francisci, etc.), to political and military problems, and to at least one contemporary scholar, Gasparino Barzzizius. In fact, the amusingly inappropriate mention of Barzzizius, along with the intentional difficulty of the pseudo-Terentian vocabulary, the obvious indifference to real dramatic development, the shortness, fragmented plot, abrupt ending, and so on, all suggest that the playlet is a scholarly joke, for the amusement of other humanists, intended for reading. If one views the comedia as a witty take-off on Terence, the looseness of the text will not seem a defect. In fact, one may find even the unprepared ending quite funny as a poke at the conventions of Latin plays. Subsequent readers of Poliscena may have studied the work as a serious revival of Latin drama. The effort by an early editor to improve the ending, divide the play into acts, and provide the reader with names of personages in each scene suggests--as well as do the numerous editions--that it was accepted as the work of an authoritative dramatist. Hence the attribution to Leonardo Bruni, the famous historian. There is, however, no convincing evidence that Bruni wrote it. The style does not, of course, match that of Bruni's famous history of Florence; but since it is an effort to sound as Terentian as possible, it naturally would not.

The language of the playlet, considering its brevity, is very repetitious. The reason is that the author writes with a copy of Terence at his elbow, exaggerating obvious traits of Terence's style, repeating words, phrases, and tags of conversational Latin which abound in Terence's plays: e.g., exclamations (heus, hem, hercle, perii, vah, age, hahaha, pol, papae, hui, eho), contractions (sodes, cedo, ain, sis, vin, scin), adverbs (sedulo, ocius, sane, recte, oppido, actutum), and tags (si sapis, obscecro, amabo). One may object that since the author is not concerned with meter, he may have chosen common idiomatic Latin expressions such as those listed without necessarily imitating Terence. Nevertheless, the frequency of such words in so short a text, taken with the verbatim clusters of words from the Roman playwright make it clear that the entire vocabulary is intended to sound essentially Terentian.³

[To be continued. Ed.]



CELESTINESCA

NOTES TO THE INTRODUCTION

¹Orígenes de la novela III (2nd ed., 1962): 317 ff. Wilhelm Creizenach's history of modern drama (1893; 2nd ed. 1903) appears to have drawn M. P.'s attention to Humanistic comedy, for Creizenach says flatly that Celestina is a closet drama like the early Renaissance Latin comedies. M. P. cites this opinion (Orígenes III: 318, n. 2,) but considers it exaggerated. Nevertheless, he elsewhere says that Celestina, "a pesar de su originalidad potente, es una comedia humanística" (III: 240).

²The following index to references to Poliscena in La originalidad artística de La Celestina (2nd ed. Buenos Aires, 1970), aspires to be complete:

- 17, n. 7: comparison of go-betweens' activities in works which resemble Cel.;
- 37, n. 6: no modern ed. of Poliscena; discrepancy among published plot summaries and between summaries and version in 1652 anthology, Practica Artis Amandi; Bradner's view that anthology contains a partial revision by Bruni; traces of Pol. in Cel. prove that work was known in Spain;
- 40: plot of Pol. derived from Roman comedy; slow development of simple plot a novelty; picture of daily life;
- 41: Macarius a variation of traditional Roman comedy father-figure;
- 41-2: passionate heroine most remarkable innovation;
- 43, n. 7: doubtful attribution to Bruni;
- 44, n. 9: prologue with moral justification due to common cultural heritage, not imitation;
- 53, n. 16: act divisions in Roman plays date from 16th century; Pol. not originally divided into acts;
- 67, Pol. probably not performed because of subject matter;
- 75: unidentified reference to prologue of Pol. ("dilata maravillosamente");
- 90: example from Pol. of "acotación enunciativa";

CELESTINESCA

- 97: ex. of "acotación descriptiva", probably source of Cel. V, 195;
- 100: ex. of "acotación implícita";
- 116: novelty of "diálogo conversacional" in Hum. com.;
- 117: Terentian influence on rapid dialogue of Pol. and other Hum. comedies;
- 130, n. 12: ex. of monologue which describes a person;
- 144, n. 10: asides as thoughts expressed aloud; asides overheard;
- 156: representation of place and movement in dialogue;
- 185: sense of time revealed in lover's impatience;
- 186: action transpires over several days;
- 201: accidental meeting of lovers in a church in Pol.;
- 205, n. 5: cont'd., Pol. and other works locate meeting of lovers in a church;
- 278: Macarius's two laments ex. of geminación;
- 309: sympathetic presentation of immorality, in spite of conventional disapproval;
- 379: Gracchus, the hero of Pol., a combination of Pamphilus and Terentian heroes; description of Gracchus's actions; "notable" similarities between Pol. and Cel. V, VI, XI, and between character and conduct of Gracchus and Calisto; "En este sentido, la Poliscena es la comedia humanística más cercana a La Celestina...";
- 455: psychology of heroine sketchy, though Pol. "es una de las comedias más comparables con La Celestina por su argumento";
- 456: heroine's conventional protest against social restrictions;
- 569-71: one of two humanistic comedies which make the go-between rather than servants the principal actor in manipulating the love intrigue; summary of Tharatantara's actions; verbal and situational similarities with acts V, VI, and XI of Cel.; n. 36 points out "curiosas variantes" in Thar.'s monologue found in the Practica Artis Amandi;

CELESTINESCA

influence of Pol. on Poliodorus and indirectly on Cel.;

627: actions of Gurgulio; Pol. one of two humanistic comedies which show servants in collusion.

³Examples of borrowings and echoes: Line numbers refer to ed. of Wilhelm Wagner, Cambridge, 1883. The examples are listed in order of appearance in the text.

- 1-- falleratis...verbis: Cf. Phormio 500 phaleratis dictis
- 2-- perliberali facie atque etate integra: Cf. Andria 72, Eunuchus 472, quam liberali facie, quam aetate integra!
- 3-- preter spem evenerit: And. 436 p. s. evenit; H.T. 664; Phor. 246, 251
- 4-- sub cuius imperio est, mater improbissima: Hauton Timaroumenos 233, mater quous sub inperiost mala
- 5-- Quam dii deaque omnes emori faxint: Cf. Eun 302, Hecyra 102, 134 di deaque faxint
- 6-- ubi res in vado fuerit: And. 845, omnis res est iam in vado in ore omni sim populo: Adelphoe 93, in orest omni populo
- 7-- etas succi plena; adolescens succi plenus: Eun. 318 corpus ... suci plenum
- 8-- novum ... aucipium: Eun. 247 hoc novomst aucupium
- 9-- ne te verbis protelem: Phor. 213, ne te ... suis ... dictis protelet
- 10-- Tum habet, dis gratias, unde pecuniam eroget: Adel. 121-1, (dis gratia) est unde haec fiant
- 11-- Cedo igitur atque idipsum uno verbo expedi: Phor. 197, cedo ... obsecro, atque id ... verbo expedi
- 12-- virgo expers artis meretricie: H.T. 226 artis ignaram meretriciae
- 13-- nisi astu id fiat ... nos iurgiis pessundabit: And. 208, quae si non astu providentur, me aut erum pessum dabunt.
- 14-- iactat sese habere gnatum unicum omni virtute peditum: And. 98 qui gnatum haberem tali ingenio praeditum; Cf. 11. 88-97.

CELESTINESCA

- 15-- Istuc ... tibi munus fenoratus dices: Phor. 493, faeneratum istuc beneficium pulchre tibi dices.
- 16-- in me ... fabam cudere oporteret: Eun. 381 in me cudetur faba
- 17-- Credo id oportere evenire quod vulgo dici solet: sumum ius sepe summam esse imprudentiam: H.T. 795-6, verum illud ... dicunt: 'ius summum saepe summast malitia.'
- 18-- vidua, colo et acu victum queritans: And. 75 [Andria] lana ac tela victum quaeritans
- 19-- precario aut vi: Eun. 319, vel vi vel clam vel precario
- 20-- Nihil circuitione utar: And. 202, nil circum itione usus es
- 21-- laterem lavas: Phor. 186, laterem lavem
- 22-- Inquit flagitiosum facinus, etc.: Cf. Phor. 111-116 et ss.
- 23-- ex Tusculano meo in propinquo percipio dolia: Eun. 971, ex meo propinquo rure hoc capio commodi
- 24-- Poliscenam amare cepit perditus: H.T. 97, filiam ille amare coepit perditus; Phor. 82, hanc amare coepit perditus
- 25-- Oculos pavit simplex: Phor. 85, oculos pascere
- 26-- ita manibus pedibusque pessundabo ut sacius sit: And. 161, quem ego credo manibus pedibusque obnixe omnia facturam
- 27-- Ah, quo ore me in eius conservabo gracia?... Quo vultu me in domum recipiam ...?: H.T. 700, quo ore appellabo patrem? Phor. 917, quo redibo ore ad eam...?
- 28-- Vix sum apud me: And. 937; H.T. 921, non sum apud me
- 29-- Proh deum clemenciam! Date illapsum obsecro eloquentie facultatem: Cf. And. 232-3
- 30-- Ne plus sursum deorsum cursitando defatiget miseram: Eun. 278, ne sursum deorsum cursites
- 31-- Missa isteç fac: Eun. 90

CELESTINESCA

- 32-- Conveniunt mores: And. 696
- 33-- Dionysia: H.T. 162
- 34-- Abde Pessulum hostio: Eun. 603, pessulum ostio obdo
- 35-- nescis quam sagax sit spectator formarum: Eun. 566, quom ipso me noris quam elegans formarum spectator siem
- 36-- res ipsa indicat: Eun. 658, 705
- 37-- Num ista ex animo et veredicis: Eun. 175, utinam istuc verbum ex animo ac vere diceres
- 38-- Non sum adeo inhumano ac rudi ingenio ut nesciam...: Eun. 880, non adeo inhumano ingenio sum ... ut quid amor valeat nesciam
- 39-- Quid verbis opus est?: And. 99
- 40-- non indiges monitore: H.T. 171, nil opus fuit monitore
- 41-- in via istuc fatue et ss.: Cf. Phor. 818
- 42-- Cave ne me in gaudium conicias frustra: H.T. 291-2, obsecro, ne me in laetitiam frustra conicias
- 43-- nondum velim ego istac ex re perpetuam ac firmam ... affinitatem?: Hec. 636, adfinitatem hanc sane perpetua movo; Hec. 723, manere adfinitatem inter nos hanc volo
- 44-- O Iupiter, o Iuno, o Lucina: Adel. 486, Iuno Lucina, fer opem.



CELESTINESCA

ENTREVISTA A JOSÉ BLANCO GIL, DIRECTOR DE LA CELESTINA EN PORTUGUES

José A. Madrigal
Auburn University

Durante el Festival de Teatro del Siglo de Oro de El Chamizal, tuve la oportunidad de entrevistar al director José Blanco Gil, cuya puesta en escena de La Celestina había venido creando mucho interés desde su estreno en el Festival de Teatro Clásico en Almagro (Septiembre 1984). Las preguntas que le hice a Blanco Gil, después de la representación en El Chamizal, responden a una intención que no sólo refleja el indagar su propuesta, sino también el conocer mejor el proceso por el cual pasó la obra entre Almagro 1984 y El Chamizal 1985.

A continuación se incluye una lista de los premios recibidos--categoría profesional--en el Festival de El Chamizal (la compañía se llevó nueve de los diez que se dieron):

BEST OVERALL PRODUCTION: La Celestina by Fernando de Rojas, produced by Teatro Ibérico do Lisboa, Lisbon, Portugal.

BEST DIRECTION: José Blanco Gil for La Celestina.

BEST FEMALE PERFORMANCE IN A LEADING ROLE: Manuela Cassola in the title role of Celestina.

BEST MALE PERFORMANCE IN A SUPPORTING ROLE: Juvenal Garcés as Calisto.

BEST FEMALE PERFORMANCE IN A SUPPORTING ROLE: Custodia Gallego as Melibea and Fernanda Policarpo as Areúsa.

BEST SET DESIGN: José Blanco Gil for La Celestina.

BEST COSTUME DESIGN: Antonio Filipe for La Celestina.

BEST LIGHTING: Fernando Costa for La Celestina.

BEST MUSICAL EFFECT: Domingos Dorais for La Celestina.

* * *

J. A. MADRIGAL: ¿Por qué La Celestina? ¿Por qué escoger una obra tan compleja y tan difícil? ¿Por qué arriesgarse a

CELESTINESCA

representar una obra sobre la cual casi todo el mundo tiene una opinión ya formada?

JOSE BLANCO GIL: Bueno, La Celestina formaba parte de nuestro repertorio desde la fundación de la compañía ya que nuestro grupo está dedicado a llevar a escena los grandes textos, tanto clásicos como contemporáneos, de las literaturas dramáticas de todos los países que tengan una expresión ibérica. Entonces teniendo en cuenta estas perspectivas y estos fundamentos de la compañía, era inevitable que La Celestina algún día fuese llevada a escena. El momento surgió más o menos ahora, cuando se presentó la ocasión de tener un espacio perfectamente equipado y una subvención mayor del Ministerio de Cultura de Portugal; y también el hecho de que el Festival de Almagro 84 se interesó en tener la representación de un gran clásico de la literatura española. Todo fue una serie de factores que se conjugaron y que hicieron posible que ese montaje, que ya estaba bastante planificado desde hace años (desde el 1980), se concretizase en apenas dos meses de intenso ensayo, lo cual parecía imposible para un espectáculo tan complicado. Sin embargo, era un montaje ya muy pensado y muy estructurado anteriormente. Fue básicamente escoger a las personas y avanzar con toda la planificación de escenario, de música, de ambiente, de vestuario, de todo.

Claro, el montar La Celestina siempre es un riesgo porque la obra es tal vez uno de los textos dramáticos más complejos de la historia del teatro universal. Hubo que optar por un camino definido, excluyendo a otros, y tratar de conjugar varias líneas de fuerza que concretizaran esa lectura de una forma coherente. De todas formas, siempre es un riesgo muy grande porque sobre La Celestina hay las más diversas opiniones y prácticamente todo el mundo tiene formulada una opinión, sobre todo en España. Tanto críticos, como intelectuales, como profesores,--incluso un público que ya ha visto alguna Celestina--tiene formado, más o menos, un punto de vista sobre ella. Por eso cualquier lectura nueva que aparezca, o cualquier interpretación de esa obra es en sí un riesgo a priori. Pero yo tengo una cierta pasión también por el riesgo ¿no?; por apostar en un espectáculo en el que creo, en un proyecto en el que me voy a proyectar, a volcarme, a entregarme integralmente. Realmente el riesgo es un factor que me excita para la creación y ése fue uno de los motivos que me hicieron montar La Celestina.

JAM: ¿Después del montaje de Almagro 84, volvieron a representar la obra en algún otro lugar antes de venir a El Chamizal 85?

JBG: Después que la representamos en el Festival de Almagro no la hemos representado en ningún otro sitio en España. Su próxima puesta en escena fue en Lisboa y duró desde el mes

CELESTINESCA

de septiembre hasta este momento de venir aquí a El Paso. Debo decir que antes de venir empezamos a afinar la obra para poder traerla aquí. Opté por una línea más eminentemente plástica y simbólica que tradujera más claramente para un público extranjero todo el trasfondo poético y toda la ideología de este cruce de filosofías y de pensamientos que aparecen en La Celestina.

JAM: La diferencia entre el estreno en Almagro, que no fue tan bien recibido, y la magnífica representación en El Paso fue clara a todos los que vimos ambas. ¿Cuál fue el proceso de refinamiento y qué cambios específicos se hicieron? Igualmente, ¿qué influencia tuvieron en ti, como director, todos aquellos comentarios, críticas y conversaciones que compartimos en Almagro?

JBG: Bueno, en Almagro era un estreno y todo el mundo sabe que lógicamente en un estreno la obra no está rodada y lo que sale es de primera mano. Siempre es un riesgo estrenar en un festival en el que normalmente hay compañías que llevan mucho tiempo con las mismas obras y tienen elasticidad. Muchas veces ya son gran espectáculo en comparación, y un estreno puede quedar en una situación de inferioridad en relación a otra. También en un estreno influye el ambiente, los nervios, el no saber lo que va a pasar, el que no haya ningún comentario todavía; en otras palabras, la falta de resonancia en los actores y en mí de lo que el espectáculo produjo en el espectador.

En cuanto a la última pregunta, es evidente que yo oigo las opiniones críticas de todo el mundo, aunque eso no me obliga a modificar substancialmente un espectáculo porque mi idea de él no va a variar con los juicios de unos señores que vieron el espectáculo por sólo dos horas. Quiero decir que yo he valuado este espectáculo durante años de preparación. Esto no quiere decir que no acepte las críticas válidas, lo cual he hecho. La obra, a pesar que yo pueda variar de opinión, va como la siento, como la veo... Pero no sé, los fallos de Almagro a mí me parece que fueron un problema fundamentalmente técnico.

JAM: Si entre Almagro 84 y El Paso 85 no hubo ningún cambio en tu propuesta. ¿qué modificaciones hiciste para tener una obra más concisa y de menos distracciones y poder llegar a esta excelente representación?

JBG: En primer lugar, a mí me parece que en Almagro no se vio la obra tal y como la teníamos pensada. Como sabes, no pudimos hacer todo el montaje y también hubo problemas técnicos. Específicamente, el teatro en Lisboa, que es para donde fue pensada, tiene un espacio escénico concreto, el de un anfiteatro, y eso nos permite un tratamiento del suelo que es un aspecto fundamental para nosotros--cosa que no pudo ser en Almagro porque el escenario era alto y el

CELESTINESCA

público estaba sentado abajo, en vez de en una posición superior, sin perspectiva alguna del suelo de escena en donde se mueven los personajes. Fue un problema puro y simplemente técnico ya que nosotros estábamos acostumbrados a actuar en un escenario de veinte metros de boca por otros veinte de fondo y allí ni serían diez de boca y mucho menos diez de fondo. Entonces en una obra con tantos personajes, con tantos coros, con tan complicada ejecución y tantos aparatos escénicos, que exigen una gran precisión, la falta de espacio puede crear una confusión enorme. Y aunque yo insistí que el espacio escénico era pequeño, no hubo tiempo de hacer nada y consecuentemente la obra fue muy sacrificada por falta de consideraciones técnicas. Como sabes, nuestra Celestina se desarrolla en un espacio escénico que está dividido entre zonas fundamentales, un poco inspirado en el teatro medieval, con escenarios simultáneos que se iluminan por zonas donde ocurre la acción. Esta Celestina no se puede representar en cualquier sitio, se necesita un espacio y unas condiciones especiales porque el espectáculo, efectivamente, es de una técnica muy refinada. Ya cuando el estreno en Lisboa, la obra fue representada con las condiciones técnicas necesarias, con todo un ambiente propicio para que pudiese ocurrir; sin embargo, en Almagro no pudimos montar el escenario simultáneo, no pudimos montar laterales, no pudimos montar platicables y no nos cabían las escaleras en ningún sitio. Como resultado, tuvimos que cortar los escenarios para introducir los arcos y hacer otros muchos ajustes. Entonces salió un espectáculo que carecía absolutamente de ambiente, su ambiente propicio que, como tú sabes, causó desorientación en los actores al encontrarse en medio de un espacio diferente y de unas condiciones técnicas hostiles. Esto fue más o menos lo que ocurrió en Almagro lo cual fue trágico y bastante traumatizante para la compañía.

Para El Paso variamos muchas cosas, concretamente los ritmos de la obra. También procuramos agilizar muchas escenas e introducir elementos que enriqueciesen mucho más la acción, como por ejemplo, la presencia de los coros para anunciar la muerte de Calisto, el ambiente coral general y los cánticos. En fin, en Almagro no se vio el espectáculo tal como fue concebido.

JAM: En cuanto al hecho de que fue una representación en portugués para un público de habla española; ¿qué dificultades encontraste? Por ejemplo, en Almagro muchas veces el público perdía esas situaciones cómicas de los criados. La risa, elemento tan importante como el trágico, no salía espontáneamente de los espectadores.

JBG: En Portugal, el público realmente se divierte con La Celestina en todos los aspectos, tanto en el de la risa, como en el de la emoción y del terror. Al igual, la catarsis normal que se produce en la obra al final, que es

CELESTINESCA

un efecto que también yo procuré obtener, la capta perfectamente bien ese público portugués que entiende todo el lenguaje. Lógicamente capta toda la ironía y toda la corriente trágico-cómica de la obra. El riesgo de que se presente en español es que el público pierda mucho del precioso significado de la picaresca de ese lenguaje y entonces no se establezca la comunicación necesaria entre obra y espectador.

JAM: De los tres públicos--el público de España, el de Portugal y el de El Paso ¿cuál crees tú que ha recibido la obra más calurosamente?

JBG: Bueno yo creo que, a pesar de todo, el público de Almagro recibió bastante bien la obra. En Portugal siempre hemos tenido una magnífica acogida. Sin embargo, el de El Paso se entregó totalmente a la representación y todos nosotros lo sentimos muy profundamente.

JAM: Vamos a cambiar un poco de rumbo y hablar del director. Una de las opiniones que se repetían una y otra vez en la mesa redonda del simposio en la Universidad de Texas (El Paso) era que el director había hecho su lectura y todo giraba alrededor de ella. También se infería que tu propósito era el de engatusar y atrapar al público y que ese público interpretara la obra por tus ojos. Yo creo que todo el mundo lo decía en forma de elogio. ¿Ese fue tu propósito?

JBG: Es importante que la obra sea inteligible para el público a que va destinada. La obra es un universo ante un público que lo va a observar y yo creo que hay que transmitir toda la poética que lleva. Por eso me he preocupado de crear constantemente imágenes. Entonces, lo que vio el público es un universo de creación, y tal vez lo que más choque de este espectáculo es que no estamos muy habituados a ver en el teatro un director creador. Si otras personas entienden el teatro como algo más textual donde no se debe crear ninguna imagen, yo lo entiendo como un arte de expresión en que tenemos que crear y, sobre todo, con un lenguaje escénico que traduzca formas y movimientos escénicos y espaciales. Por supuesto, todo lo que he dicho no quiere decir que se pretenda anular la creatividad del espectador.

JAM: Al hacerte la propuesta dramática, ¿te apoyaste en alguna teoría literaria? Por ejemplo, en la semiótica, en el estructuralismo, etc.

JBG: Primero es fundamental conocer todos los recursos técnicos que el teatro tiene, y sólo después ir más allá. Es importantísimo antes de asumir una postura teórica, conocer lo que es la base de la técnica teatral; o sea, los elementos de la documentación y los de la representación.

CELESTINESCA

Después, ya se puede pasar a considerar si hay una semiótica por el afán de que todos elementos funcionen organizadamente para establecer un lenguaje de signos que llegue a crear significado. Por ejemplo, en la obra tenemos un gran círculo, un círculo mágico con la estrella del pentagrama: una estrella con cinco puntas que son las cinco personas que mueren al final y que es una especie de estrella utilizada para la protección dentro de la brujería. Estoy seguro de que el espectador ha percibido eso. El centro exige un movimiento escénico por los laterales porque en el centro es donde gira toda la acción, unas veces siguiendo el movimiento cósmico, otras veces contradiciéndolo. También hay que ir a veces trazando un movimiento radial y otras casi en espiral; y como consecuencia, las figuras adquieren un sentido según la acción. Hay momentos en que Celestina, para envolver dialécticamente a un personaje, se mueve constantemente en forma espiral hasta conseguir su objetivo. En otras palabras, los movimientos de los personajes reflejan la dinámica y la dialéctica de la obra.

JAM: O sea, que esa coreografía que está tan presente en la representación está al servicio de tu propuesta dramática.

JBG: Sí, claro, claro.

JAM: Lo que quieres decir es que no es solamente un aspecto más, sino que la coreografía está íntimamente relacionada a todos esos personajes y a sus movimientos tan cadentes.

JBG: Exacto. Y hay otros movimientos de una geometría más marcada, tanto en casa de Calisto como de Celestina. El movimiento en casa de esta última es más rectilíneo; más bien como si fuera una línea recta quebrada constantemente, tal como su comportamiento. Lo que produce esta coreografía es algo que el público puede intuir y, a pesar de no saber si técnicamente la cosa está bien, intuye que todo ha salido bien o mal. Realmente el público lo sabe todo y es algo implacable en estas cosas.

JAM: Una última pregunta ¿Has pensado alguna vez en presentar esta obra en español, en vez de portugués, y hacer una gira por diferentes países de habla española, al igual que por los Estados Unidos?

JBG: Sí, sería un proyecto muy agradable y muy importante para mí, porque realmente la obra sería así llevada a escena en su idioma original, que por muy bien que se traduzca, nunca es lo mismo. Y claro, eso sería importantísimo, porque pienso que no hay cosa más vital para un artista que difundir su obra por todo el mundo. Tengo un ansia muy grande de comunicarme, de llevar mis representaciones a los públicos más diversos, a los más heterogéneos...

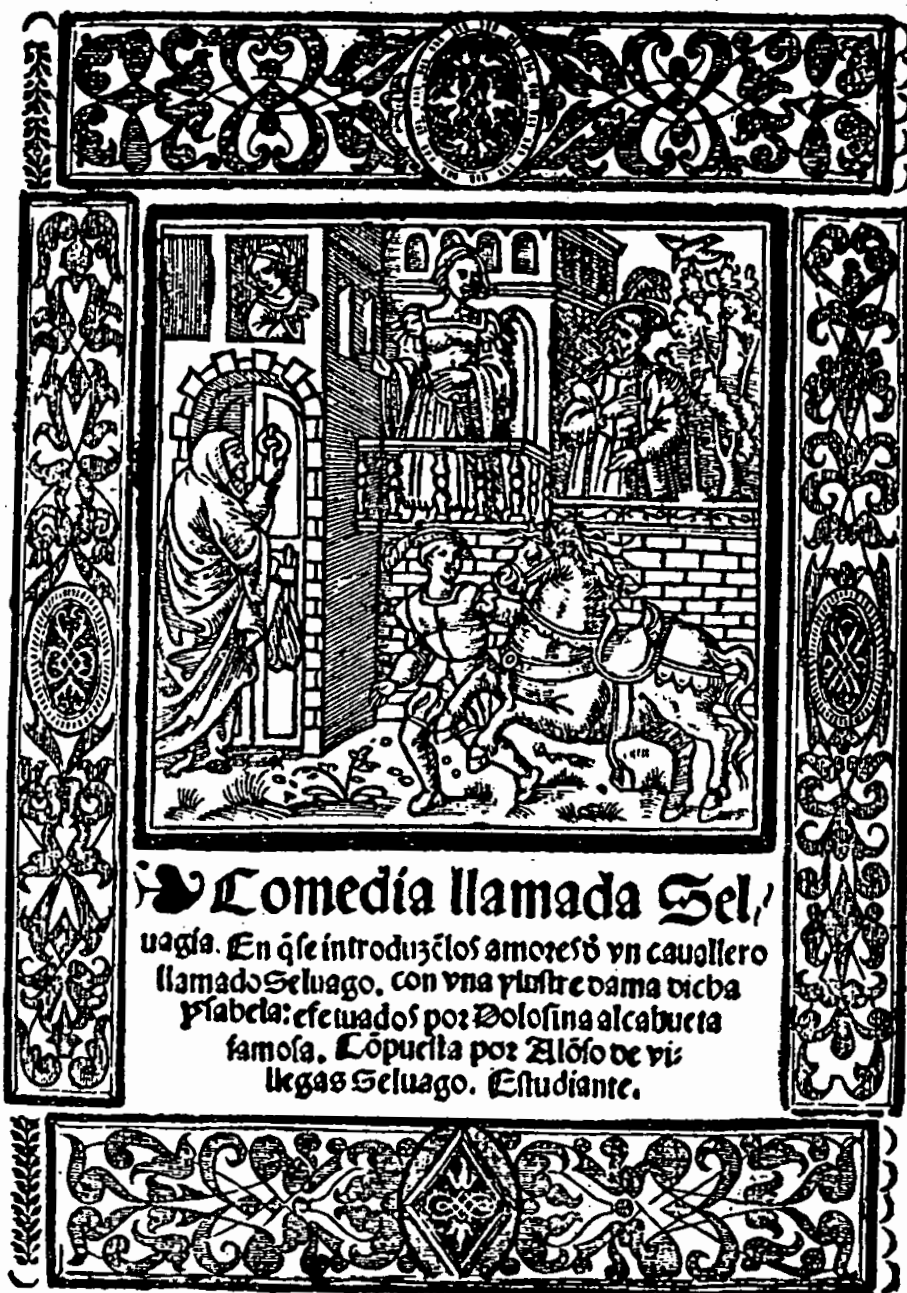
CELESTINESCA

En resumen, nos agradecería mucho como compañía poder realizar una gira por muchas universidades de Estados Unidos y poder entablar conversaciones con los profesores de sus respectivos departamentos de drama y de literatura. Esto me parece de suma importancia porque aquí en Estados Unidos se encuentran especialistas muy importantes de La Celestina y podría ser una gran ocasión para intercambiar ideas, lo cual es siempre muy positivo para la cultura.

* * *



Fue empreso en Enueres en ca
sa de Martín Nucio, en la pla
ça del peso del hierro.
M. D. XLV.



Alonso de Villegas—*Comedia llamada Seluagia*, Toledo, Juan Ferrer, 1554.

CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

Joseph T. Snow
University of Georgia

La largamente prometida bibliografía mía sobre Celestina apareció por fin en octubre de 1985: CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS: AN ANNOTATED BIBLIOGRAPHY OF WORLD INTEREST 1930-1985. En ella están incluidas todas las entradas que en estos suplementos de CELESTINESCA he venido reseñando desde 1977. Hoy comienza una nueva etapa de suplementos, por lo tanto, con estas veinticuatro adiciones a la nueva obra bibliográfica. Agradezco mucho a los autores que me han enviado estudios, y separatas de sus trabajos. Creo que en este momento el mundo de los celestinistas está más unido que nunca y espero que sigamos, los que andamos por estos senderos de la celestinesca, viendo en este boletín un centro para la difusión--o redifusión--de los informes más relevantes a nuestra comunidad. [JTS]

1. AYALA CASTRO, Marta Concepción. "Indices léxicos de la "Egloga de Calisto y Melibea," Archivo de Filología Aragonesa 31-32 (198?), 379-411. (*)

2. BEHIELS, G. "La primera traducción de la Celestina en los Países Bajos." Linguistica Antverpiensa, 16-17 (1982-1983), 289-331.

Se trata de la traducción anónima de Amberes 1550 y ofrece comentario al estilo y lenguaje a la vez que notas bibliográficas y consideraciones sobre la aproximación al texto de parte del traductor.

3. BRIESEMEISTER, Dietrich. "Die Sonderstellung der Celestina," Das Spanische Theatre (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985), 91-107.

Resume en poco espacio varios aspectos de la historia de Celestina: su género (y la controversia sobre él), los estados de Comedia y Tragicomedia, el propósito, la autoría, y el impacto del texto y su difusión hasta el siglo veinte (en ediciones en español, en traducciones y en adaptaciones teatrales). El intento es de ofrecer un panorama y no pretende ser completo. Mucho valor tiene la sección (o las secciones) que tratan de la influencia de Celestina, y sus distintas manifestaciones, en los siglos 18 y XX, porque pocas veces tenemos estos datos reunidos en forma tan conveniente.

4. DEYERMOND, Alan D. "'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo," en Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega, I (Granada: Universidad de Granada, 1985), 291-300.

Calisto, cuando niega que Melibea sea mujer, llamándola Dios, en otro aspecto también niega que sea mujer, convirtiéndola en un artículo de comercio y un artículo de consumo. Deyermond aquí analiza el texto y el lenguaje utilizado en la presentación de esta actitud de parte de Calisto: encuentra dos realidades al fondo: la socio-económica de la época, y la brujería. Ambas permiten la cosificación de Melibea.

5. DRYSDALL, D. L. "An Early Use of Devices: René Bertaut de la Grise, La Penitence Damour." Renaissance Quarterly 38 (1985), 473-487.

La obra discutida está basada en y traducida de otra, una adaptación de Celestina por Pedro Manuel de Urrea. Las paginas 475-477 discuten la posible presencia en Celestina de referencias a "cimeras" y "motes." Ver también, del mismo autor, su artículo en Celestinesca 9, i (1985), 23-31, para más vínculos entre el texto francés y Celestina.

6. FACIO, Angel, comentarista. "Monólogo de Celestina," en 23 monólogos para ejercicios, ed. de Alberto Miralles (Madrid: La Avispa, 1984), 29-35. Colección La Avispa--Ensayo, no. 1.

Presenta aquí Angel Facio su versión del monólogo de Celestina, tal como salió en su adaptación escénica de la obra de Rojas. Sus comentarios sobre su propia concepción de cómo se debe escenificar, combinar acción, gestos y voz, y decorar e iluminar el escenario son valiosas aportaciones a la historia de las adaptaciones celestinescas.

7. FOTHERGILL-PAYNE, Louise, "On Readers, Spectators and Critics." Bulletin of the Comediantes 37 (1985-86), 167-169.

Unos breves comentarios sobre el papel de lector y el de espectador a la luz de la producción de Xosé Blanco Gil de Celestina (El Chamizal, marzo 1985).

8. FRAKER, Charles F. "Argumento in LC, and in its Predecessors." REH (Río Piedras) 9 (1982), 81-86.

Presenta la idea que "argumento" es, en LC, un modo básico de discurso, y que invade hasta el diálogo informal a lo largo de la obra. Cita varios paralelos de las obras humanísticas como posibles antecesores a la vez que destaca la originalidad e independencia de LC en su manejo de éste y

CELESTINESCA

otros artificios retóricos. Ejemplifica con citas del Acto 6.

9. FRENK, Margit. "Ver oír, leer..." en Homenaje a Ana María Barrenechea, ed. L. S. e I. Lerner (Madrid: Castalia, 1984), 235-240.(*)

10. HUERTA CALVO, Javier. El teatro medieval y renacentista, Lectura crítica de la literatura española, 4, Madrid: Playor, 1984. Pp. 24-30; 123-133 y passim.

Trae breves comentarios a lo largo del ensayo; lo que más valor tiene es el comentario al Acto VIII (pp. 123-133), acto en que remata Rojas la seducción de Pármeno.

11. KISH, Kathleen V. "Celestina Speaks Dutch--in the Sixteenth-Century Spanish Netherlands," en Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond, ed. J. Miletich (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), 171-182.

La historia de la traducción anónima holandesa desde 1550 hasta 1616 con algunas comparaciones a la fuente más probable, Zaragoza 1545. Sugiere la influencia de otras traducciones a lenguas extranjeras (alemán: Wirsung en 1520 y 1534; y francés: la anónima de 1527).

12. MARCIALES, Miguel. Celestina. TCM. Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1985. Illinois Medieval Monographs, 1-2. Vol. I: Introducción, xxi + 372 pp.; Vol. II: Edición Crítica, x + 306 pp. Ambos tomos ilustrados.

El primer tomo justifica la necesidad de una nueva edición crítica de Celestina a través de un extenso estudio de todas las ediciones impresas con anterioridad a la muerte de Rojas en 1541, estudio que abarca los problemas de autoría, evolución del texto, lenguaje, criterio de edición, etc. El segundo tomo contiene el texto, dividido en secciones y versículos y acompañado con un extenso aparato crítico de notas, variantes y referencias.

13. PEREZ PUCHAL, PEDRO. "Para una lectura de la TCM, llamada Celestina," in Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner: Estudis de llengua i literatura, II (València: Univ. de València, Cuadernos de Filología, 1984), 239-248.

Podría haber sido este resumen general de aspectos generales de LC (género, autores, caracterización ediciones, etc) un esbozo de introducción a una edición estudiantil. Como la entrada más reciente en su bibliografía es de 1957, alguna información está ya superada; otras cosas no se toman en cuenta (desconoce la edición de la CCM de Toledo 1500;

sigue hablando de "Sevilla 1502" como si realmente las ediciones fechadas así fueran de ese año, etc). Exceptuando esta suerte de cosas, sus comentarios, por breves que sean, sobre la época y sobre la caracterización son bien vistas si no del todo originales.

14. PIÑERO RAMIREZ, L. "La difusión de LC en Italia." Gades, núm. 12 (1984). (*)

15. PIO GONZALES, Angel, coord. general, LC: ensayo para la renovación docente. Barcelona: Investigación dentro del programa de Cooperación entre el ICE de la Univ. de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, 1983.

Es un libro dedicado a la exposición teórica de cómo se puede enseñar obras literarias utilizando los enfoques inter-, multi-, pluri- y trans-disciplinarios. Ha escogido como libro de ejemplo Celestina (manejando la ed. de Aguilar, Col. Crisol), comentando en las páginas 56-130 varias cosas para destacar, estudiar, observar. Más específicas son las pp. 131-214 donde aparece "El análisis transaccional como técnica de 'Comentario de textos'," y que concentran en las importantes intervenciones de Melibea (Actos 1, 4, 10 y 12: sus fases de 'padre' 'adulto' y 'niño'). Una bibliografía aparece en 219-226.

16. RANK, Jerry R. "Narrativity and Celestina," en Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond, ed. J. Miletich (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), 235-246.

Estudio de tres pasajes de Celestina esenciales para entender su papel en la transición a una forma de ficción más específicamente narrativa en la península: 1) la descripción de Celestina por Pármeno (Acto I); 2) los recuerdos que tiene Celestina de Claudina (Actos III y VII) y 3) las reminiscencias de Celestina en el Acto IX de los días de antaño. Lo que emerge de estas escenas es la huella de la nueva "autobiografía" que tanto afectará la ficción post-Celestina.

17. ROJAS, Fernando de. La Celestina. Versión escénica de Angel Facio (Un espectáculo del Teatro del Aire). Madrid: Ed. de Teatros del Círculo de Bellas Artes, 1984. 220 p. Ilustrada.

Una publicación como pocas. No solo presenta el texto fiel de esta última versión de Facio (él preparó la primera en 1977, que solo llegó a verse realizada en Colombia), sino también enriquece la historia teatral de Celestina en el siglo veinte con todo un aparato "escénico" rico en materiales para el historiador. Historia de la versión, anteriores actuaciones, declaraciones del adaptador sobre varias facetas de su carrera y de sus creencias y actitudes

para con este texto "clásico," páginas descriptivas que narran todo el proceso de la planificación de los ensayos, libros de lectura para los actores, el programa de ejercicio físico que tenían éstos que seguir y, por fin, una nutrida sección sobre la dramaturgia (págs. 51-90) en la que Facio demuestra cómo se convirtió el texto de Rojas en "su" teatralización. Inclúyense esquemas del escenario, fotos (blanco y negro), una lista de los distintos repartos y las actuaciones hasta la publicación de este libro, número de funciones y datos económicos. Un verdadero documental admirable.

18. _____. LC. Havana: Ed. Arte y Literatura, 1982. 302 p. Biblioteca de literatura universal.

Es una reimpresión de la edición de Julio Cejador, con su introducción y notas. La cubierta y contracubierta llevan ilustraciones. El texto va precedido por un "Prólogo a la edición cubana" firmado por Adolfo Martí (pp. 5-15).

19. _____. LC. (con Lazarillo de Tormes). 2a ed. Madrid: Emilio Escolar, 1975. Col. Cultura Clásica. Tela.

Ed. modernizada de la TCM (pp. 77-283) con un breve prólogo, pero sin notas, ilustraciones, bibliografía.

20. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Huellas de LC en La lozana andaluza," en Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin (Madrid: Editora Nacional, 1984), 431-459.

Intenta demostrar cómo y en qué términos exactamente puede considerarse Lozana deudora de Celestina o, mejor dicho, cómo se espeja la obra de Rojas mientras, al mismo tiempo, ni la continúa ni quiere ser de ella fiel (servil) imitación. Encuentra paralelos, ecos, citas ciertamente inspiradas en Celestina y mucho más, a la vez que observa la independencia de Lozana (uso de la narración, preferencia por el uso reducido de lenguaje culto, caracterizaciones, etc.)

21. SANCHEZ-CASTAÑER, F. "Personajes celestinescos en las cantigas de Alfonso X el Sabio. CHA no. 410 (Agosto 1984), 34-44.

Siguiendo otro artículo dedicado a los aspectos literarios del tema (del año 1943: [no. 810 de LCDB]), aquí comenta el aspecto pictórico de las terceras presentadas en CSM 64 y 312, evidentes antecedentes peninsulares de Celestina.

22. SHIPLEY, George A. "Bestiary Imagery in LC." REH 9 (1982), 211-218 [issue is a festnummer for Stephen Gilman, ed. by F. Márquez Villanueva].

El autor, reconociendo que hay bien poco del bestiario tradicional reflejado en LC, demuestra cómo Rojas--en lo poco que hay--deja que su sistema de reformulación de las convenciones del lenguaje funcione también aquí para deformar el valor tradicional y la autoridad moral de los ejemplos encontrados en el bestiario. Hay la redirección paródica de las cinco imágenes (unicornio ... pelícano) del Acto 4, la incongruidad de la imagen de la abeja en el Acto 6, la gran ironía de la sirena en los Actos 7 y 11 y, por fin, la recontextualización de la imagen de la serpiente, también del Acto 6. Discute también tres ejemplos más del Prólogo, que más bien son de Petrarca pero que respetan el uso alegorizante típico del bestiario. En todo, los personajes usurpan la dicha autoridad moral intencionada del ejemplo para utilizarla, interesadamente, como parte de sus intenciones perversas.

23. SNOW, Joseph T. "Celestina" by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. iii, 124 p.

Los apartados principales (Estudios; Traducciones y Adaptaciones; Ediciones) forman un censo, si no completo en sentido absoluto, entonces muy nutrido del papel que ha ejercido Celestina en el mundo literario durante los últimos 55 años. Trae un Índice temático y un Índice de nombres.

24. SNOW, Joseph T. "Celestina's Claudina," en Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond, ed. J. Miletich (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), 257-277.

Un estudio de cómo la figura de Claudina, actualizada por Celestina, juega un papel importante no solo en la evolución de la trama de la obra sino también en la caracterización de Celestina.



Tragicomedia de Calisto y Melibea, Barcelona, Carlos Amoros, 1525.

Celestinesca

ISSN 0147-3085

CELESTINESCA . . . has featured in its 18 numbers published to date: scholarly commentary on numerous aspects of Rojas masterpiece as well as on matters relating to its continuations and imitations; notes on the literary forebears of *Celestina* and on its progeny (other literary works in prose, theatrical adaptations, operatic works it has inspired, translations, recordings, and more); illustrations from a wide spectrum of *Celestinas*; reviews; bibliographies; poetry and short fiction; and up-to-date information on interest in celestinesque literature around the world.

Working with an international board of *corresponsales* and an active readership, the editor strives to keep *Celestinesca* lively, informative, useful and interesting.

CELESTINESCA . . . is available from: The Editor
Department of Romance Langs.
109 Moore Hall (UGa)
Athens Georgia 30602 (USA)

ORDERING INFORMATION: All payments must be made in \$US, or by checks drawn on a foreign bank with a US branch. All subscribers may now order all volumes from 1 (1977) through 11 (1987) at these rates (per annum):

INDIVIDUALS: \$3.00 (North America); \$4.00 (Overseas) prepaid

INSTITUTIONS: \$6.00 (North America); \$8.00 (Overseas) **

** Libraries may request billing OR order through agencies.

Detach and mail with payment (except institutions) to:

ADDRESS/DIRECCION

1977	
1978	
1979	
1980	
1981	
1982	
1983	
1984	
1985	
1986	
1987	

Individuals:

\$3.00 per annum (US and Canada)

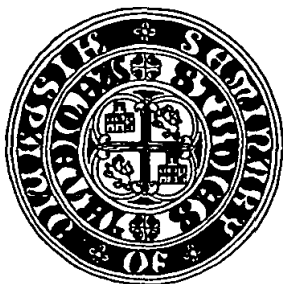
\$4.00 per annum (all overseas orders)

TOTAL: _____

Bill/Invoice

(Institutions)

The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
3734 Ross Street
Madison, Wisconsin 53705



**Celestina by Fernando de Rojas:
An Annotated Bibliography
of World Interest
1930-1985**

Joseph T. Snow

1985 was a watershed year in CELESTINA studies. Miguel Marciales' long-awaited critical study and edition of what has long been considered the most significant Spanish contribution to world literature after Cervantes' *Don Quijote*, has appeared, and the future impact of this edition on *Celestina* scholarship will be dramatic. With almost serendipitous timing, the Hispanic Seminary of Medieval Studies is publishing an annotated world-wide survey of *Celestina* studies since 1930, a compilation that documents the wide-ranging twentieth-century importance of this crucial early Renaissance Spanish classic. The coverage is as complete as possible, ranging from the expected inclusion of important books, monographs and studies which are well known, to the infrequently-recorded and overshadowed studies that often are omitted in bibliographical surveys. Additionally, editions, both scholarly and popular, are recorded, as well as translations in sixteen languages. Not overlooked are the numerous stage adaptations and stagings, ballets, operas, poems, ballads, videocassettes, commercial films and other artistic works inspired by *Celestina*. An extra dimension to this documentation of world interest is the inclusion of reviews of books, performances and even interviews with some of the personalities involved in the creative end of *la celestinesca*.

The volume is sturdily bound in cloth. Limited edition, iii + 123 pages, price \$15.00 (ISBN 0-942260-58-9).

The author, Joseph T. Snow, is editor of *Celestinesca: boletín internacional*, a journal he founded in 1977.

Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
3734 Ross Street
Madison, Wisconsin 53705

Please send _____ copy(ies) of Snow *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*.

Name _____

Address _____

City, State, Zip _____



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

VOLUME 9

1985

NUMBER 2

CONTENTS

EDITOR'S NOTE	1-2		
ARTICLES									
ERNA BERNDT-KELLEY, Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas	3-46		
CHARLES FRAKER, Declamation and the CELESTINA	47-64		
HALINA CZAROCKA, Sobre el problema del espacio en la CELESTINA	65-74		
NOTES									
MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL, The Earliest Trace of Euripides in Spanish Literature	75-79		
JAMES R. STAMM, Inconcinnity Pursued: The Secret of Sosia and Related Matters	81-84		
EDITIONS									
JOSEPH R. JONES, ed. COMEDIA POLISCENA. Introductory and Bibliographical Notes, Text, and Translation (I)	85-94		
INTERVIEWS									
JOSE A. MADRIGAL, Entrevista a José Blanco Gil, director de LA CELESTINA en portugués	95-101		
BIBLIOGRAPHIES									
JOSEPH T. SNOW, CELESTINA de Fernando de Rojas: documento bibliográfico	103-108		
ILLUSTRATIONS	...	3-44,	60,	64,	69,	79,	80,	101,	102

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.