

Lelestinesca

Pleberio. Lucrecia. Abelibea.



ISSN 0147-3085

IN MEMORY OF
DEAN WILLIAM MCPHEETERS

[1917-1987]

Vol. 13, no. 1 mayo 1989

Celestinesca

Boletín Informativo Internacional

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Pennsylvania (USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N. Carolina-Greensboro (USA)
Adrienne MANDEL	California St. Univ.-Northridge (USA)
George SHIPLEY	University of Washington (USA)
Edwin J. WEBBER	Emeritus, Northwestern Univ. (USA)
Alan DEYERMOND	Westfield Coll.-Univ. of London (UK)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Jean-Paul LECERTUA	Limoges University (FRAN)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Gustav SIEBENMANN	Univ. St.-Gallen (SWI)
Jacques JOSET	Univ. Antwerp (BEL)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)

Subscripciones en España

Sr. D. P. Rodriguez
Lib. 'Corral del Almagro'
Almagro 13
28010 Madrid ESPAÑA

Subscriptions in the U. K.

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

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 13, NO 1

CONTENIDO

MAYO 1989

NOTA DEL EDITOR	1-2
IN MEMORIAM: Joseph T. SNOW and Nancy Joe DYER, Dean William McPheeters [1917-1987]: Two Memoirs	3-10
ARTICULOS	
María Eugenia LACARRA, La parodia de la ficción sentimental en la <i>Celestina</i>	11-29
Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Tragedia Policiana</i> de Sebastián Fernández	31-41
NOTAS	
Félix CARRASCO, Notas a una lectura de <i>Celestina</i> del siglo XVI: <i>La comedia de Supúlveda</i>	43-47
César OLIVA, La crisis de <i>Celestina</i> , o la humanización del teatro español: De Irene López Herdía a Amparo Rivelles.....	49-52
Constance L. WILKINS, Teaching <i>Celestina</i> : A Collaborative Venture.....	53-58
Steven D. KIRBY, ¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como <i>Celestina</i> ?.....	59-62
RESEÑA	
Fernando de Rojas. <i>La 'Celestina'</i> . Ed. D. S. SEVERIN. Notes in Collaboration with M. Cabello (S. D. KIRBY).....	63-64
PREGONERO	
<i>Celestinesca</i> citada ... publicaciones sobre <i>Celestina</i> ... <i>Celestina</i> traducida ... Noticias de Roma ... reseñas de obras celestinescas ... <i>Celestina</i> en las tablas ... en las aulas universitarias ... en los congresos.....	65-69
BIBLIOGRAFIA	
Joseph T. SNOW, <i>Celestina</i> de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico.....	71-80
Joseph T. SNOW, INDEX to CELESTINESCA [1977-1988], vols. 1-12.....	81-104
ILLUSTRATIONS.....	7, 10, 30, 41, 42, 48, 57, 58, 70, 105

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085



Vol. 13, no. 1 Mayo 1989

© J. T. Snow

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

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

PRODUCTION: Karen Coker

TECHNICAL STAFF:
Karin Morris, Sharon Reed, Elizabeth Hilliard

CELESTINESCA

NOTA DEL EDITOR

TRECE y con suerte/Thirteen and lucky! With this issue, *Celestinesca* begins its new cycle of a dozen years. For me that means--should I hold out that long--another 24 numbers of *Celestinesca* and another twelve years of close associations with current and new celestinistas, scholars, students, people from the world of theatre and music, translators, artists, and others with both professional and avocational interests in the many and diverse manifestations of the world-wide phenomenon whose past and present history it is the intent of this journal to continue to be inquisitive about.

This first issue of the new cycle is dedicated to the memory of the late Renaissance man and scholar of the Spanish Renaissance: Dean William McPheeters. Others knew him better than I, and for far longer. Still, he was a staunch supporter of this journal, a true fan of the genius of Fernando de Rojas, and a kind, generous friend. It is an honor and privilege to remember his many contributions with a double memoir in this issue.

Why have I got this thing about a cycle, and why a dozen year one at that? Months in a year, signs of the zodiac, number of the apostles, and letters in c-e-l-e-s-t-i-n-e-s-c-a notwithstanding, twelve has always been for me a full and complete number, denoting completeness, an ending and a beginning. Thus this issue ends with a complete INDEX of volumes 1-12 of CELESTINESCA, while it is even the very beginning of the new cycle. It is hard for me now to even recall what I had in mind when I set out to print this "boletín," and I think I never then dreamed I would be still at it this much time later--and certainly could not have contemplated with enthusiasm how I might now be looking happily ahead to a similar stretch of time. The index is tri-partite: there is a general master index of almost everything of significance printed over the past dozen years in its pages (1,549 of them!); an index of items reviewed; and last, and not least, an iconographical index, a key to locating the illustrations that have covered 1499 to the recent twentieth century. Such indexes as these tell us where we have been and what we have done...yet they look ahead, too, in letting us know what remains to be done, to be anticipated. To all the contributors and readers of this journal are these indexes dedicated.

The *Celestina*-archive I am always building continues to be enriched with all manner of interesting lore. From London came a good copy of the 1883 Barcelona edition with its lovely illustrated (5-color, textured) cover, from Buenos Aires came a copy of the Madrid 1922 (Colección Universal) edition, from Madrid came a print of the video of the 1988 production of the Marsillach/Torrente Ballester stage version starring Amparo Villegas, and from Oxford and Madison (Wisconsin) came *sendos ejemplares* of the original cyclostyled, 5-volume *edición y estudio crítico* of *Celestina* by Miguel Marciales. The 1535 Venice edition (with woodcuts!) is safely esconced in my safe deposit box, a real treasure. One of my very next projects is to begin preparing a decent catalogue of my holdings with a view to sharing it with anyone who might have an interest in it.

As to other future projects, there exist many *desiderata* (for all of us). One would be clearly to encourage *celestinistas* around the world to begin now some preparation for using the 450th anniversary of Rojas's death (1541-1991) as an occasion for assessing the strides made in this area of scholarship and worldwide interest in Rojas's masterpiece. This conceivably would be a springboard to a truly international and very major gathering in

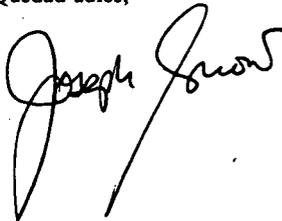
CELESTINESCA

1499, the half-century mark. It would for this more distant goal that I might like to dedicate some effort to the preparation of a complete bibliography of *la celestinesca* (1499-1999). Yes, there is so much to be done. But...there are so many talented and well-schooled scholars (in different fields) actively engaged in *Celestina*-related study that the symposia of 1499 could well produce a very finely-honed synthesis of Rojas, his world, and his work. Perhaps an international commission could be established sometime soon to begin laying some vital groundwork and start planning for such a meeting (or network of meetings)?

I would, in closing, like to ask readers to consider very seriously the offer made in this issue by Connie Wilkins (Miami University of Ohio) to collaborate in yet another useful project, this time concerning the adequate teaching of *Celestina*. *Celestina*, like *Don Quijote* and a very few other Spanish-language works, exists in sufficient English, French, German, and Italian translations that it ought to be more widely taught in Comparative Literature courses as well as in our own Spanish ones. I think it must fall to teachers of Spanish literature to help bring *Celestina* to the attention of more students and scholars of literature.

To all old subscribers who have renewed, and to the new individual and institutional subscribers, a hearty welcome. Should we all be here to witness the end of *Celestinesca*'s second cycle of twelve years, it will be the year 2000, the one that will be the first of *Celestina*'s second half-century, and one that will have a unique perspective, looking back on the enriched first half-century and, poised in expectation, seeking a place in the sun of the next one. A lot of new readers will come now for the first time to the text of *Celestina*: it will be our renewed task to help them see it in all its many con-texts.

Quedad adios,

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Joseph J. Snow". The signature is written in a cursive style with a large, sweeping initial "J" and a long, thin tail extending downwards and to the right.

CELESTINESCA

DEAN WILLIAM MCPHEETERS [1917-1987]: TWO MEMOIRS

1. THE SCHOLAR

Joseph T. Snow
University of Georgia

"Mac" as Dean William McPheeters was known to many, was a mid-western boy (Milton, Iowa, January 6, 1917) raised in Illinois farm country a stone's throw from Champaign-Urbana, where he would later go to seek a career in journalism. He attended school in the years immediately following the Great Depression for, even though those were indeed hard times, his family values always stressed education. He fought to finish, and did, with the active support of his family. The schooling of 1936-1940 was, in fact, to lead to a B.S. in Journalism, an avocation he had developed even in high school, but his genuine fondness for languages, at first a secondary pursuit, was eventually to prevail. A stint in Spanish at the Universidad de México was part of the impetus, as was a growing fondness for things French, but what is certain is that when it came time to plan for further study, McPheeters chose the University of Florida at Gainesville, and Spanish and Education, as a career focus. It was here he read for the first time the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

He finished the M.A. but was not to utilize his secondary teaching certificate, as the breakout of war was to affect the lives of many in the mid-forties. He had, by then, added to his languages by picking up Portuguese (which he once taught at the University of North Carolina) and his knowledge of languages caused him to be assigned to the Army Signal Corps, where his skills were put to work in decoding. More language work followed his discharge. The academic year 1945-46 saw Mac enrolled at the Sorbonne, building on an old love of France. And here, in France, he was to witness a revival of Paul Achard's production of *La Célestine*. While the native audience seemed to revel in its bawdy, something about the production revived old memories of the deeper tragedies that his first reading of the work (back in Gainesville) impressed upon him. These memories stayed with him.

Back in the States, he went to work at Louisiana State University and wound up falling in love with and marrying the departmental secretary, his beloved life's companion after that, Anna Bess. This union was blessed with two daughters, Leslie and Linda, who

CELESTINESCA

were the light of their eyes, as many generations of students and friends well know. The happy couple went off to New York in 1949, where Mac whipped through a Columbia Ph.D. in an amazing three years. Mac always spoke fondly of his mentors there, Federico de Onís, Angel del Río, Tomás Navarro Tomás... These were some of the people who pointed out to him the value of pre-Renaissance Spanish studies. For a time he was engaged in following up the question of the involvement of the "corrector," Alonso de Proaza, in the writing of *Celestina*. But a chance to work with the famed bibliophile and bookdealer, Hans P. Kraus, appealed to him and he picked up a knowledge of early printed books that was to enrich many of his later publications. But it was not only Kraus that gave him hands-on appreciation of early printed books; he was also an avid visitor of the collections of the Hispanic Society of America. Here he was to come to know, and be befriended by, Clara Louisa Penney and Homero Seris. His *Celestina* interests were now intensified by long and fruitful conversations with these two, and he subsequently returned with great fervor to his studies on Proaza and made it his dissertation.

In 1951 he departed for a post as Assistant Professor at Syracuse University and in ten years worked his way up to Full Professor while becoming versed in editorial skills with Syracuse's *Symposium*. It was while he was teaching there that the MLA decided, in 1957, to hold its annual meeting in September, in Madison, Wisconsin. He was to read a paper on one of his most cherished fields: "The Present Status of *Celestina* Studies" (polished and published later in *Symposium*). He met there J. Homer Herriott, then deeply committed to the *Celestina* and the search for a way to prepare a critical edition of it [a study later published, 1964, and reviewed by McPheeters in MLN, 1969]. He also met Erna Berndt-Kelley, a student of Herriott's hard at work on her dissertation on humanistic aspects of *Celestina*, later published in Spanish by Gredos in 1963. These fruitful interactions were the beginning of long and happy associations for McPheeters. But, Mac himself tells us that one important Madison-related event--of an unusual nature--was also to impress him significantly. It was that Wisconsin professor Mack Singleton had been preparing an English translation of the *Tragicomedia* and it was given a dramatic reading at that same MLA gathering. Herriott's wife, Margo, as *Celestina*, was special, as was Singleton himself as *Pleberio*. But the reading of Carol Cowan as *Melibea* affected McPheeters enough that it set him to thinking about the nature of this young woman of the early Renaissance and how she might be the real protagonist of the work. This idea was to guide much of his view of the work in subsequent studies.

The many *Celestina*-related discussions of 1957's MLA proved irresistible and Mac returned to Madison to continue them, as well as to expand upon his bibliographical work on Rojas's masterwork, in the summers of 1958 and 1959. When his reworked dissertation on Proaza was ready for publication in 1961, it appeared in Valencia, a most apt locale for a volume on one of its adopted sons. Time and again, McPheeters' bibliographical searches led him to cross paths with Antonio Rodríguez Moñino, who became most interested in helping McPheeters publish with Castalia/Soler in Valencia. Mac returned the favor with an entry in the 1966 homenaje to Moñino, and they remained friends until Moñino's untimely death. In the same year, 1961, Oxford published Alan Deyermond's *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'*. Deyermond and McPheeters met soon after, in Oxford, at the inaugural gathering of the Asociación Internacional de Hispanistas (1962). Mac often recalled how glad he was to meet Deyermond, whose researches corroborated his own findings--those that served to show that Proaza was never actively involved with writing any of the text proper of the *Tragicomedia*. Another scholar present was Maria Rosa Lida, who, although her paper on this occasion was not on *Celestina*, had corresponded with Mac about her magnum opus--even then awaiting publication: *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Her sudden death saddened him and, later, on the occasion of the 25th anniversary year of that

CELESTINESCA

AIH meeting and the publication of her study, Mac sent to *Celestinesca* a letter he'd received from her and it was printed to honor that anniversary [vol. 11, no. 1 (May 1987): 21-23].

Mac moved from Syracuse to Tulane University in 1964, and was active there with the Tulane Studies in Romance Languages and Literatures. He would stay at Tulane teaching and occasionally guiding the department until retirement in June of 1982. His scholarship continued unabated and he was one of the first to comment on the little-known Hebrew translation of the mid-16th century of *Celestina*. In 1971, his work in early Renaissance studies earned him Corresponding Member status in the Hispanic Society of America [he was made a full member in 1976]. Also in 1971, Mac went off to Spain to participate in the AIH [a triennial meeting he always tried to attend; his last was at Berlin and I know he had hopes of attending the coming one in Barcelona] and read there a paper on the role of 'codicia' in the *Celestina*. A friendship was struck up with Bruno Damiani there in Salamanca, one which would later lead Damiani to propose and produce the 1986 homage volume in Mac's honor, seventeen studies which explore the many areas of his wide-ranging interests in the 15th through 17th centuries in Spain.

Some of the ideas that germinated in Madison in 1957 were now turned to profit in his 1973 article on "Melibea and the New Learning," in which the Renaissance character of Rojas's work is placed on vivid display. He was later to enrich this piece with data from a paper presented at the 1979 San Francisco MLA and to use the new version as the lead study in his *Estudios humanísticos sobre 'La Celestina'* of 1985, a collection of six studies that underscore his authority as a serious reader of that work. Typical of him, he dedicated this retrospective to "mis hijas y nietas." One of the six studies was his commentary on Calisto's Act 14 soliloquy, originally a paper read at the Toronto gathering of the AIH [1977] and much admired by Rafael Lapesa who was then the organization's President. Lapesa had himself written a study exploring facets of the same soliloquy and his kind words meant a great deal to this "student."

Mac and Anna Bess, when retirement (and Emeritus status) came at Tulane, were not ready for real retirement. They returned to Gainesville, where, in "retirement," Mac was an adjunct professor. He loved these final classes, as they kept him active and in contact with students, always a vital sounding board for his many enthusiasms.

When Anna Bess departed this life--in Gainesville--something stopped for Mac as well. He tried to find outlets in his classes, and in attending professional conferences, but it wasn't the same. Late in 1987, not long after moving back to Louisiana to be near his daughter, this good Renaissance man died, surrounded by friends and family, wishing no one ill, to be remembered with love and affection by those many whose lives he touched.



CELESTINESCA

2. THE TEACHER; OR, "ON THE ROAD AGAIN"

Nancy Joe Dyer
Texas A & M University

Recently having arrived at Tulane in the mid-sixties, Dr. McPheeters in his impressive scholarly classes only occasionally permitted students a glimpse of his personal warmth and dry wit. His low-key classroom manner and seemingly unlikely background in Army intelligence in World War II often figured into students' conversations over bottomless cups of coffee with chickory. His unexpected, droll, academically-oriented joke and the half-muttered aside, punctuated with a wry lop-sided smile, became more frequent as the semesters progressed. He seemed to enjoy the juxtaposition of Spanish Renaissance/Golden Age topics and a contemporary perspective; even now a half dozen former students still remember the punch line of his bad joke about an unsuccessful admiral known as the "chicken of the sea."

Outside class, Dr. McPheeters' pipe wreathed him in a constant aromatic haze and his gaze traveled the ground about four feet ahead while he contemplated intricate scholarly matters later brought to seminars. At the time, his enthusiasm about the intricacies of the stemma of *Celestina* manuscripts shared over a week of seminars puzzled new graduate students; two decades later his solutions appear in stunning clarity in his *Estudios humanísticos sobre 'La Celestina'*. After getting to know him better, one could see how this type of problem was just another cryptogram to the former military analyst.

The teacher became more accessible to students during his first year as department head, when he and Mrs. McPheeters entertained the faculty with a Christmas party and included all the graduate teaching fellows. Students long remembered Mrs. McPheeters' spectacular amusé bouche and an introduction to the light of his eye, his beautiful teenage daughter Leslie, a dead-ringer for the then-famous Twiggy. From then on, he was less of a "bibliografía con tripas" and more of a friend who treated students as worthy individuals and remembered their interests. Mary Jo Strausser Brown recalls that he periodically inquired about her father years after the two men had a long conversation about growing up on a farm in the midwest.

Dissertation students valued their mentor for his erudition, careful attention to detail, and sensitively tendered suggestions. Emilia Navarro appreciated his infinite patience, *misericordia*, honesty, modesty and freedom from *soberbia*. She adds: "he instilled in you a sense of your worth which was a reflection of his own *caritas*." The qualities for which he is remembered by dissertation students are remembered by others. One MLA, when he had to meet a job interview candidate whom he did not know at the time, he advised her to "just be in the lobby at 10 and find the most ordinary-looking man you've ever seen." Once Dr. McPheeters replied to Georganne Huck's questions about a topic tangential to her dissertation with the gracious loan of an armload of new books. The next day he approached her in the hall with an expectant look, and eagerly intoned, "Well, Miss Huck, *what* do you think?" That became one of his most endearing, oft-quoted one-liners. For her, his often impossible expectations and trust motivated her when she felt near faltering.

After his retirement, Dr. McPheeters returned to research interests established earlier in his career, and continued to help other scholars by thoughtful, generous offerings of bibliography, offprints, transcriptions and books from his library. Michele Cruz-Saenz and Sam Armistead both speak of his generosity with his ballad materials.

CELESTINESCA

In the summer of 1984, he presented a paper on *juglaria* at the Franciscan convent at Pastrana. After several days of meetings, he arranged transportation to the train station with a Swiss Hispanist who was headed north. I tagged along, and, quite by chance in the leisurely 35 kilometer per hour ride, the threesome discovered a common burning curiosity about the *juderia* in Tudela which promptly became our ultimate destination. Winding our way through the hills toward an intermediate stop at Burgo de Osma, the group rehashed the conference and hoped to be able to inspect the archives at San Pedro in Soria. The Swiss Hispanist described in detail his indoor swimming pool, and Dr. McPheeters recalled his Scots-Irish pioneer ancestors who settled in Pisgah, Tennessee, and shared his love of Old Testament place names. When the conversation finally lulled, from the back seat Dr. McPheeters began to hum and then to sing aloud a meaningful and unselfconscious rendition of what he shortly revealed to be one of his favorite songs, the Willie Nelson hit "On the Road Again." Incongruities of time and place did not occur to the distinguished professor who relished the lyrics as though he himself had written them: "On the road again, Goin' places I've never been, seein' things I'll never see again. Just can't wait to get on the road again. The life I love is making music with my friends, can't wait to get on the road again." The next week, over a paella dinner to which he graciously invited a large group of younger American Hispanists at the Hotel Valencia in Madrid, he mentioned the song casually again. That was to be his last trip to Spain.

Unable to attend the 1986 Pastrana conference because of his pending trip to the AIH in Berlin, he wrote to thank me for delivering his plenary: "I hope you have a pleasant trip, and please give my best to all the folks. I'm sorry I didn't get a travel grant, but it is only right that younger folks get them. Anyway, can you imagine Goya on a Guggenheim or Menéndez Pidal on a Fulbright? Maybe our little Swiss friend will have some interesting caper." Later in Berlin at the AIH meeting he seemed to cherish each renewed contact with old friends, like Margherita Morreale and Ted Beardsley, and with new ones. He thoroughly relished the role of knight-errant, escort to María Eugenia Lacarra, Dorothy Severin, Kathleen Kish and myself on an unforgettable tour of Berlin by night.

A few months later, his annual Christmas note once again arrived in a card bearing the familiar, emblematic Reyes Magos scene, this time a reprint of an exceptional medieval manuscript illumination. For Dr. McPheeters, the singular coincidence of sharing a birthday with the celebration of the venerated sages' arrival at Bethlehem must have endowed him with a sense of history and imparted special, private meaning to his life's journey. His sense of purpose, generosity, fairness, and his overwhelming feeling for the continuity of time bonded his immediate present and his beloved Hispanism. Dean McPheeters--wise man, scholar, teacher and chivalrous picaro--brought Hispanism and humanism into clear, living perspective for his students and friends, and we always will remember him.



CELESTINESCA

D.W. MCPHEETERS AND 'CELESTINA'¹

Books

El humanista español, Alonso de Proaza. Valencia: Editorial Castalia, 1961.

Estudios humanísticos sobre la 'Celestina'. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986.

Articles

"The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *Symposium* 8 (1954): 331-335.

"Comments on the Dating of the *Comedia Thebayda*." *Romance Philology* 9 (1955): 19-23.

"The Corrector Alonso de Proaza and the *Celestina*." *Hispanic Review* 24 (1956): 13-25.

"The Present Status of *Celestina* Studies." *Symposium* 12 (1958): 196-205.

"Cervantes' Verses on *La Celestina*." *Romance Notes* 4 (1963): 136-138.

"Newly Discovered Correspondence of Alonso de Proaza, Editor of *La Celestina*." *Symposium* 17 (1963): 225-229.

"Una traducción hebrea de *La Celestina* en el siglo XVI." In *Homenaje al profesor Rodríguez-Moñino*. Madrid: Editorial Castalia, 1966. 399-411.

"Melibea and the New Learning." In *Essays and Studies in Honor of Albert D. Menut*, edited by Sandro Sticca. Lawrence, Kansas: Coronado Press, 1973. 65-81.

"*La Celestina* en Portugal en el siglo XVI." In *La Celestina y su contorno social. Actas del Congreso Internacional sobre La Celestina*, ed. M. Criado de Val. Barcelona: Hispam, 1977. 367-376.

"La 'dulce ymaginación' de Calisto." *Actas of the Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto 1977)*. Toronto: University of Toronto Press, 1980. 499-501.

"Alegorismo, epicureísmo y estoicismo en *La Celestina*." In *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca 1971)*, II (Salamanca: Universidad, 1982): 251-262.

¹ McPheeters was, of course, a more well-rounded scholar than just these 'Celestina' items indicate. For a more full account of his scholarly production, see the list provided in Bruno M. Damiani, comp., "Publications," *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters* (Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986): xiii-xviii.

CELESTINESCA

Book Reviews

The Book Called Celestina. By Clara Louisa Penney. New York: The Hispanic Society of America, 1954. *Symposium* 8 (1954): 191-196.

Polidorus, comedia humanística desconocida. By J. de Vallata. Introducción, estudio y notas por José María Casas Homs. Madrid: C.S.I.C., 1953. *Symposium* 9 (1955): 182-185.

Tragicomedia de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina. M. Criado de Val and G.D. Trotter, editors; and Facsimile edition of *La Celestina* by A. Pérez y Gómez, editor. *Revista Hispánica Moderna* 26 (1960): 165-166.

La Célestine selon Fernando de Rojas. By Marcel Bataillon. Paris: Didier, 1961. *Modern Philology* 61 (1963): 46-49.

The Petrarchan Sources of La Celestina. By A.D. Deyermond. Oxford: Clarendon Press, 1961. *The Romanic Review* 54 (1963): 286-288.

The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century. By Michael J. Ruggiero. University of California Publications in Modern Philology, 78. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966. *Romance Philology* 22, No. 1 (1968): 111-114.

Towards a Critical Edition of the "Celestina". By J. Homer Herriott. Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1964; *Printing in Spain, 1501-1520, with a Note on the Early Editions of the "Celestina"*. By F.J. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1966. *Modern Language Notes* 84 (1969): 344-348.

La Comedia Thebaida. Edited by G.D. Trotter and Keith Whinnom. London: Tamesis, 1969. *Hispanic Review* 39 (1971): 319-322.

Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in "La Celestina". By Dorothy Clotelle Clarke. University of California Publications in Modern Philology, 91. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968. *Hispanic Review* 40 (1972): 312-315.

Lectura existencialista de 'La Celestina'. By Esperanza Gurza. BRH-Estudios y Ensayos, 257. Madrid: Gredos, 1977. *Celestinesca* 12, i (1988): 61-64.

Papers Read

[1957] "The Present Status of *Celestina* Studies." MLA, Sept. 9, 1957. Madison, Wisconsin.

[1960] "*La Celestina* in Portugal in the 16th Century." MLA, Dec. 28, 1960. Philadelphia, Pennsylvania.

[1965] "Una traducción hebrea de *La Celestina* en el siglo XVI." Second Congress of the Asociación Internacional de Hispanistas. August 20-25, 1965. Nimegen, Holland.

[1968] "Diez años de estudios celestinescos." South Central Modern Language Association, Nov. 1, 1968. San Antonio, Texas.

CELESTINESCA

[1971] "Alegorismo, epicureismo y estoicismo escolástico en *La Celestina*." Fourth Congress of the Asociación Internacional de Hispanistas, Sept. 2, 1971. Salamanca, Spain.

[1972] "Melibea, the Renaissance Woman." South Atlantic Modern Language Association, Nov. 2, 1972. Jacksonville, Florida.

[1974] "*La Celestina* en Portugal en el siglo XVI." Primer Congreso sobre *La Celestina*, June 17-22, 1974. Madrid, Spain.

[1977] "La 'dulce ymaginación' de Calisto." Sixth Congress of the Asociación Internacional de Hispanistas. Aug. 26, 1977. Toronto, Canada.

[1979] "Antifeminism and the Education of Women." MLA, Dec. 30, 1979. San Francisco, California.



LA PARODIA DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL EN LA "CELESTINA"

María Eugenia Lacarra
Universidad de Vitoria

La historia que se cuenta en la *Celestina* es en gran medida un "collage" de géneros conocidos en la época, que Fernando de Rojas combina con acierto.¹ La historia del joven enamorado que busca el favor de la mujer deseada es un tema manido en la literatura del siglo XV. Se trata de la narración sentimental, la poesía amorosa cortesana y la comedia humanística.² Sin embargo, si la ficción sentimental y la poesía cancioneril son géneros muy extendidos en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV, apenas hay noticias de la producción castellana de comedias humanísticas, género que se inicia en la vecina Italia a mediados del siglo XIV.³

¹ Para un resumen de los problemas de autoría es imprescindible el artículo de N. Salvador Miguel, "La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas," en *Actas del XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, septiembre de 1988, en prensa, a quien agradezco la amabilidad de haber me proporcionado la copia.

² Para la relación entre la poesía de "Cancionero" y *Celestina* es de interés el estudio de Th. L. Kassier, "Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality," *Hispanófila*, XIX (1976), 1-28; P. Taravacci, "La *Celestina* come 'contienda cortés,'" *Studi Ispanici* (1983), 9-33.

³ Ver K. Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance. 1450-1550: A Critical Bibliography*, Londres: Grant & Cutler, 1983, y D. Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1969, para la importancia de la ficción sentimental y de la comedia humanística, respectivamente; para las relaciones de ambas con la *Celestina*, C. Samona, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma: Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1953, pp. 169-172 y 197-

La ficción sentimental exponía de forma narrativa lo que la poesía lírica cortesana encerraba en la expresión amorosa instantánea. Narraba el conflicto de un joven noble que ante la imposibilidad de conquistar el amor de una mujer de gran linaje se dejaba vencer por la desesperación, lo que provocaba el trágico fin inherente a su fracaso. La exposición del conflicto exigía a sus autores la invención de una sociedad en la que el proceso amoroso se desarrollara en el espacio y en el tiempo. Además, requería la corporización de la amada y la existencia de otros personajes de noble condición como padres, intermediarios, amigos, vasallos, etc., que dieran volumen a esa sociedad.

En la *Celestina* vemos una historia similar a la que cuentan las narraciones sentimentales. Como en ellas, el matrimonio no se plantea y el amor conduce a la muerte.⁴ Sin embargo, aunque se siguen esas pautas, se modifican sustancialmente al hacer concretos y próximos los elementos materiales que sustentan la sociedad de los amantes y distinto el proceso amoroso que los lleva a la muerte. *Celestina* no se desarrolla en Macedonia como *Cárcel de amor*, ni el espacio que separa a los amantes es inmaterial y nebuloso, como la distancia que media entre la cárcel de Leriano y el castillo de Laureola. A semejanza de lo que ocurre en la comedia humanística, observamos una acción de gran dinamismo donde los sentimientos se exteriorizan y donde el tono jocoso domina muchos episodios e incluso se cuela en los momentos potencialmente más trágicos o sublimes. La acción de *Celestina* se desarrolla en una urbe bulliciosa donde las relaciones entre sus habitantes se rigen por el interés y el comercio del sexo y donde coexisten las rameras con las doncellas guardadas, las alcahuetas y rufianes con los próceres de la ciudad, los artesanos con los labradores y los amos con los sirvientes. El principal quehacer de todos ellos es la obtención del placer a través del sexo. El nexo sexual es el elemento que les relaciona, les une y les separa.⁵ Nadie escapa de él, pues quien no lo puede satisfacer, como Celestina, obtiene beneficios económicos de su comercio y quien ya no siente los agujijones del amor, como Pleberio, confiesa que no se libró de ellos hasta que se contentó con su mujer a la madura edad de cuarenta años.

221; M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970, *passim*, pero especialmente pp. 29-50.

⁴ No en todas las obras de ficción sentimental el enamoramiento conduce a la muerte, como es el caso de Leriano en *Cárcel de amor*, ya que el rechazo de la amada suele evitar la muerte física del caballero, como ocurre, por ejemplo, en la historia principal de *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro y en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores o al Enamorado de *Triste deleytación*, si bien todos ellos se ven abocados al autoexilio de la corte o de la ciudad. Sin embargo el amor correspondido y "pagado" con la unión sexual termina en la muerte de los amantes. Así les ocurre a los amantes de *Grisel y Mirabella* o a Lucindaro y Melusina en *Quexa e aviso contra Amor* de Juan de Segura.

⁵ A. D. Deyrmond, "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*," *Celestinesca* 8, ii (1984), 3-10; del mismo, "'Hilado, cordón, cadena': Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Idem*, 1, i (1977), 6-12; M. da Costa Fontes, "Celestina's 'hilado' and Related Symbols: A Supplement," *Idem*, 9, i (1985), 33-38; R. Ferré, "Celestina en el tejido de 'cupiditas,'" *Idem*, 7, i (1983), 3-16; J-P. Lecertua, "Le jardin de Mélibée: metaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Celestine*," *Trames: Etudes Ibériques* 2 (1978), 105-38.

La combinación de estos dos géneros, así como la integración de elementos de la lírica amorosa cortesana, de la poesía amorosa de tipo tradicional, de la poesía jocosa cancioneril y de los géneros didácticos, dan como resultado una obra única en su tiempo, admirada y vilipendiada por sus coetáneos. La fusión de los varios niveles de lenguaje y el contraste que entre sí provocan, así como la, a veces sutil, a veces obvia, distorsión a que son sometidos, tienen como resultado la parodia del género sentimental, género cuyas huellas dominan el rico entramado que constituye la *Celestina*.⁶ Esta parodia es total, no sólo de las historias sentimentales en su nivel anecdótico, sino que se extiende a sus personajes claves, amantes, intermediarios y padres,⁷ así como al código lingüístico que las codifica, a los elementos temporales y espaciales que las enmarcan, e incluso a la presentación de los personajes como lectores de la literatura coetánea.

En el acto I, que tanto impresionó a Rojas, establece las bases de lo que hemos dado en llamar "collage." También en este acto se establece la parodia del amor cortesano representado por el género sentimental y más concretamente por el que desarrollan los personajes principales de *Cárcel de amor*, como señala Severin.⁸

La retórica del diálogo inicial responde al lenguaje del código amoroso cortesano, propio tanto de la ficción sentimental como de la poesía lírica amorosa. Sin embargo, ya en ese primer diálogo entre Calisto y Melibea existen elementos que nos ponen sobre aviso de la distorsión a que se somete este lenguaje cortesano.⁹

El personaje de Melibea resulta en este primer acto difícil de evaluar, debido a la brevedad de su intervención. No obstante, pienso que hay suficientes elementos de juicio para concluir que se la presenta como una joven coqueta y apasionada, buena conocedora del lenguaje codificado del amor cortés, pero cuyas reglas no sigue. Dada la importancia de la primera escena es necesario reexaminarla con cierto detalle.¹⁰

⁶ J. H. Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres: Tamesis, 1972, pp. 71-134; D. S. Severin, "Is *La Celestina* the First Modern Novel?," *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982), pp. 205-209. Para una opinión contraria, J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea. amantes cortesanos*, Zaragoza: Almenara, 1962.

⁷ Sobre el carácter paródico de los padres de Melibea puede verse mi artículo en prensa, "Sobre el pesimismo en *La Celestina*," *Studi Ispanici*.

⁸ D. S. Severin, "La parodia del amor cortés en *La Celestina*," *Edad de Oro* 3 (1984), pp. 275-279; de la misma, "Introducción" a su edición de *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 25-39.

⁹ J. H. Martin, *Love's Fools*, pp. 73-81; A. D. Deyermond, "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*," *Neophilologus* 45 (1961), pp. 218-21.

¹⁰ Esta primera escena ha sido analizada en numerosas ocasiones, como se puede comprobar de la bibliografía citada de J. T. Snow y de las citas que aparecen en este trabajo. Son especialmente significativos los trabajos de O. H. Green, "On Rojas' Description of Melibea," *Hispanic Review* 14 (1946), pp. 254-56 y "La furia de Melibea," *Clavileño* 4 (marzo-abril, 1953), pp. 1-3, porque, especialmente en este último planteó la raíz del rechazo de Melibea y su relación con el amor cortés.

Estoy de acuerdo con Deyermond sobre la influencia de *De amore* de Andreas Capellanus en esta primera escena y con su conclusión de que Calisto se muestra como un mal discípulo.¹¹ Sin embargo, es necesario subrayar que en los tres diálogos de Capellanus citados por Deyermond, y también en los restantes, se dice que el amador debe alabar tanto la belleza de la amada como sus virtudes e integridad moral y debe ofrecerle, así mismo, sus servicios y fidelidad constantes. La amada, por su parte, debe responder con prudencia y discreción en contra de lo aducido por el hombre.¹² La cortesía mostrada por ambos permitirá la continuación del diálogo, como ocurre en *Cárcel de amor*. La cortesía que manifiestan Leriano y Laureola permite que el intercambio de cartas entre ambos se prolongue.

En el primer encuentro de Calisto y Melibea la cortesía y el control están ausentes en ambas partes. Por una parte, Calisto inicia el diálogo demasiado abruptamente según las reglas corteses; por otra, Melibea interviene rápidamente, apenas ha iniciado éste la primera frase, cortando su alocución, pero no con las palabras disuasorias que cabría esperar, sino con una pregunta que, por la esencia misma de la interrogación, le conmina a seguir:

Calisto: -En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea: -¿En qué, Calisto? (46)¹³

Frente a los largos parlamentos iniciales propuestos por Capellanus, la rapidez de este primer intercambio es sorprendente y la pregunta de Melibea insólita. ¿Es Melibea ingenua?, ¿desconoce el lenguaje amoroso?, ¿no comprende desde el principio la intención de Calisto, pese a lo trillado de sus términos? O, por el contrario, ¿es impaciente y coqueta? Calisto continúa su (¿interrumpido?) discurso explicando sus razones. Reitera la belleza de Melibea, se alegra de lo "conveniente del lugar" que le permite manifestar su "secreto dolor" y expresa la gran merced que Dios le ha otorgado, aduciendo que se glorifica con su vista más que los santos ante la visión divina. La exageración de Calisto, por una parte, y la ausencia de cualquier alabanza del carácter virtuoso de Melibea, por otra, así como la falta de promesa de servicios pasados o futuros como era preceptivo, revelan en efecto a Calisto como un mal discípulo de Capellanus. Sus palabras lo delatan también como una persona egoísta, más centrado en sí mismo y en lo que siente y espera recibir que en lo que está dispuesto a dar.

Esta grave falta es la que subraya su mal aprendida lección y da lugar a la insidiosa segunda pregunta de Melibea: "¿Por gran premio tienes éste, Calisto?" Con ella la doncella

¹¹ Ver nota 9.

¹² Andreas Capellanus, *De amore*, ed. I. Creixell-Quadras, Barcelona: El Festin de Esopo, 1985, pp. 76-90, 160-74 y 202-63.

¹³ Sobre el lugar donde ocurrió esta primera escena se ha debatido bastante. M. de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *RFE* 41 (1957), pp. 383-91, piensa que tuvo lugar en una iglesia; de la misma opinión es M. Marciales, *Celestina*, University of Illinois Press, 1985, I, pp. 70-77, quien argumenta que Rojas se equivocó al situarla en el huerto de Melibea. El estar en una iglesia explicaría la pregunta de Melibea debido a una inicial confusión de las intenciones del Calisto propiciada por el lugar sagrado. Sin embargo, el hecho de que Rojas lo considere huerto implica que para él esta posible excusa no existió. Todas las citas provienen de la edición de D.S. Severin de *La Celestina*, Madrid: Alianza, 1969, etc.

consigue, por una parte, que el diálogo prosiga y, por otra, que se desvíe definitivamente del cauce cortesano sentimental y se inserte en el sarcasmo cruel que denotan sus equívocas palabras: "Pues aún más igual galardón te daré yo si perseveras." El paroxismo de felicidad de Calisto al oír la maliciosa promesa muestra la ignorancia que tiene de su verdadero significado y de toda la situación. Melibea gracias a su buen conocimiento de la retórica amorosa ha jugado con sus términos y los ha tergiversado, al utilizar las palabras "premio" y "galardón," que en apariencia denotarían su piedad y disposición favorable al amor, para ridiculizar a Calisto y mostrar su dominio de la situación. Con ello la escena toma derroteros inusitados para un público sin duda conocedor de la literatura amorosa y posiblemente del texto de Capellanus. La ironía y el humor que se desprenden del equívoco ridiculizan las pretensiones de Calisto.

El desenlace del diálogo con la confesada impaciencia de Melibea ("que no puede mi paciencia tolerar") y su violenta reacción final nos resuelven las preguntas que antes formulábamos. Su primera pregunta, "¿En qué Calisto?" se ve en retrospectiva no como ingenua sino como coqueta e irónica. Melibea flirtea desde el primer instante hasta el momento del rechazo. Incita a Calisto con sus preguntas y lo vence en su propio terreno. Sin embargo, la impaciencia, el sarcasmo y la furia tampoco hacen de Melibea un modelo de cortesía, ni una buena discípula de Capellanus. Por el contrario, sus palabras la delatan, como han delatado las suyas a Calisto, como una persona apasionada, cuya pasión se refleja en la falta de freno que pone a su lengua. No actúa con la discreción que toda dama debe tener, con la mesura que de tal se espera, ni con la modestia a que su condición de doncella le obliga. La defensa final que hace de su honra no resulta del todo convincente, pues para serlo debería haber terminado la conversación al darse cuenta de las intenciones de Calisto, en lugar de coquetear con preguntas y promesas. No parece adecuado, por tanto, que sea Melibea quien ejerza autoridad moral sobre Calisto y condene sus intenciones, evidentes para ella desde el primer momento, cuando ella misma ha escondido las suyas hasta el final.

En esta escena, tanto Calisto como Melibea salen mal parados por haber exagerado, el uno la retórica de su amor y la otra la de su astucia primero y de su furia después. Ambos cometen faltas equiparables, tanto a nivel de "lectores" de Capellanus como de carácter, pues ni uno ni otro se ha comportado con prudencia y los dos se han revelado como carentes de cortesía. Sin embargo, si juzgando esta escena podríamos concluir que Calisto ha actuado con torpeza pero sin mala fe, no podemos afirmar lo mismo de Melibea, que ha tendido a Calisto una trampa haciendo que caiga en ella para luego mostrar su pretendida superioridad moral. El problema de Melibea es que ella misma es víctima de su coquetería y malicia, las cuales han revelado su falta de discreción, su imprudencia y su carácter apasionado. Los coetáneos de Rojas sabían que la reacción extrema ocultaba la pasión mal dominada y también que el excesivo orgullo y confianza en la virtud propia conducían a la autocomplacencia y por ello anunciaban una rápida caída en el vicio. De ahí la importancia de la caracterización de los personajes en esta primera escena para el desarrollo de la obra.

El resto del acto gira en torno a este diálogo que abre el conflicto, de cuyo desarrollo y solución el "antiguo autor" da las principales pautas. El carácter paródico de Calisto, anunciado como un amante cortesano ridiculizado por su falta de dominio sobre la retórica adecuada, se ve pronto confirmado por sus maldiciones a Sempronio, impropias del registro lingüístico de amante cortesano que pretende ser. Si nos viéramos tentados de creer que los cambios de código responden a la adecuación con sus interlocutores, pronto nos cercioraríamos de nuestro error. Así, es al mismo Sempronio a quien Calisto describe con remilgada retórica cortesana la belleza y superioridad de Melibea, pero es también a él a quien, a renglón seguido, le pide que contrate a Celestina para cumplir su promesa de "traérgela hasta la cama." La misma falta de adecuación la encontramos en su trato con la

tercera, pues se dirige a Celestina, conocida por los lectores como "una puta vieja alcoholada," como si fuera una gran dama, digna intermediaria de la ficción sentimental. El fallo de Calisto de adecuar su discurso a personas y situaciones es uno de los rasgos más sobresalientes de su carácter, que lo diferencian de la gran maestra de la palabra, Celestina. Además, es un elemento explotado jocosamente por sus criados y una de las bases de la comicidad de la obra.

Los cambios de Calisto, sin embargo, no son sólo cambios súbitos de código lingüístico sino también de humor.¹⁴ De ahí que se ría en medio de su proclamada tristeza con los desvergonzados chistes de Sempronio o que pase de la tolerancia a la impaciencia e irascibilidad con Pármeno. Estos cambios, a su vez, producen acciones impensables en un amante cortesano, como son contratar los servicios de Celestina y pagárselos. Imaginémosnos a Leriano, riéndose en medio de su tristeza, siendo maltratado por la sorna del "auctor," contratando como intermediario a una alcahueta y alegrándose de la tirada misógina de Tefeo, en vez de responder en defensa de las mujeres.

La parodia que se hace de la literatura sentimental no se limita a Calisto. También Sempronio adopta la retórica cortesana para dirigirse a la prostituta Elicia, pese a las recriminaciones que hace a su amo sobre su habla. Sin embargo, el criado no resulta por ello ridiculizado, pues utiliza conscientemente esta retórica y la usa únicamente con Elicia, y no la transfiere a sus conversaciones con los demás personajes.¹⁵ Sempronio sabe adecuar su discurso a las personas con quienes habla y a las situaciones en las que se encuentra. No obstante, la equiparación que su retórica a Elicia establece entre ambas parejas hace que la parodia no se limite a los personajes sino que abarque al amor mismo. Todo amor en este primer acto tiene como único fin la búsqueda del placer sexual, placer que los hombres del XV llamaban lujuria. El que para obtenerlo se utilice una retórica que pretendía sublimarla no cambia las cosas; por el contrario, las manifiesta más claramente. El primer autor nos muestra que esta retórica se ha convertido en mera fórmula social, cuya bivalencia es vehículo de comicidad, puesto que sirve tanto para el intercambio entre las ramerías y sus clientes, como para quienes pretenden un amor que no se puede poner a la venta.

¹⁴ P. M. Catedra, *Amor y pedagogía en la España del siglo XV*, Salamanca: Universidad (en prensa), cap.III y también el apéndice 5 donde publica el texto correspondiente al *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, impreso en Sevilla en 1495, donde se habla de los síntomas de la enfermedad de "amor hereos," entre los que se mencionan a los cambios de humor. Sobre esta enfermedad ver también J. L. Lowes, "The Loveres Maladye of Hereos," *Modern Philology* 11 (1913-14), pp. 491-546; B. Nardi, "L'amore e i medici medievali," en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena: Società Tipografica Editrice Modenense, 1959, pp. 517-42 y M. Ciavolella, *La malattia d'amore dell'Antiquità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1976. Sobre *Celestina* en concreto han tratado el tema del amor y la medicina, D. Seniff, "Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A Possible Source of *Celestina*," *Celestinesca* 10,i (1986), pp. 13-18; G. A. Shipley, "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*," *MLR* 70 (1975), pp. 324-32 y O. Handy, "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7, i (1983), pp. 17-27, aunque ambos desarrollan su análisis para el personaje de Melibea.

¹⁵ Estoy de acuerdo con N. Salvador Miguel, "El presunto judaísmo de *La Celestina*," en *Homenaje a Keith Whinnom*, *Bulletin of Hispanic Studies* (1989, en prensa), que señala que las críticas que hace Sempronio a Calisto de hereje se deben a que "como criado y villano no puede entender el amor cortés." Sin embargo, esto no obsta para que él mismo utilice con Elicia un remedo de esa retórica.

El carácter paródico de Calisto se subraya también porque si era mal discípulo de Capellanus no lo es de Sempronio, cuyas razones le convencen de inmediato. Discípulo aventajado, Calisto es el primer corruptor de Pármeno, a quien intenta comprar con un sayo cuando advierte que puede ser un obstáculo a sus planes. Atento a no fallar, se fija en seguida que sus elevadas palabras a Celestina no han sido bien recibidas y se apresura a pagarle por adelantado: "Páreceme que pensaba que le ofrecía palabras por escusar galardón." Sin embargo, la lujuria le ciega a todo lo que no le conduzca a obtener el placer y le hace egoísta y vulnerable a los engaños de los demás.

La obsesión amorosa de Calisto es la característica más evidente que comparte con los amadores de la ficción sentimental. Por ello, inversamente, los amantes cortesanos se equiparan en cierta medida con Calisto y son criticados desde la perspectiva paródica de éste. Calisto es ridículo porque pretende disfrazar su lujuria con la retórica cortesana mal aprendida. ¿Pero, cuál es el servicio de los amadores cortesanos a sus damas sino *declararse* sus amadores?, ¿cuál es el objetivo final de su perfecta retórica sino conseguir de sus amadas lo que Calisto quiere de Melibea?; ¿no es en última instancia el amor cortesano sino una sublimación, no siempre bien disfrazada, de la pasión ilícita que atenta contra la virtud de la dama?¹⁶ Esto al menos es lo que ellas alegan y lo que las leyes de la sociedad sentimental, más duras que la propia legislación castellana del siglo XV, castigan.¹⁷

Rojas lleva adelante con acierto la parodia iniciada en el primer acto, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*. La equiparación del amor de Calisto y Melibea con el de criados y prostitutas se agudiza. Los remilgos de Areúsa, la rapidez con que llega el alba tras su noche de amor con Pármeno se repiten como un eco tras la primera noche de amor de Calisto y Melibea. Además, las tres entrevistas de los amantes de que somos informados con detalle están subvertidas por los inuendos humorísticos de la retórica cortesana, que tan fácilmente se presta al doble sentido, y por los apartes de los criados. La primera cita lleva al lector a la carcajada, en medio de la supuesta seriedad de la situación, por la simultánea y cómica presentación de la cobardía de Pármeno y Sempronio, que irrumpe continuamente en la escena amorosa. En la segunda, los comentarios de los pajecillos, que llaman al amor "negocio" y dicen querer dar tan buena cuenta de Melibea como su amo, no son el marco adecuado para el desfloramiento de Melibea, cuyas quejas por la pérdida de la virginidad critica Sosia duramente ("¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho" [192]). Finalmente, el último encuentro está marcado por los socarrones comentarios de Lucrecia que, tras recibir a Calisto con apasionados abrazos, lleva rigurosa cuenta del acoplamiento de la pareja: "¡Andar! Ya callan; a tres me parece que va la vencida" (223).

¹⁶ N. G. Round, "Conduct and Values in *La Celestina*," en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft et al, Oxford, 1981, p. 41, observa que no es incompatible con el amor cortés intentar la consumación física. De hecho, Pedro Hispalense consideraba el placer como una de las causas que producía la enfermedad del "amor hereos," como analiza M. F. Wack, "The Measure of Pleasure: Peter of Spain on Men, Women, and Lovesickness," *Viator* 17 (1986), p. 188.

¹⁷ Esta es la razón que alega Laureola en *Cárcel de amor* para rechazar a Leriano y la causa de ser encerrada en una torre por la sospecha de su padre, al igual que la condena a la hoguera de Mirabella en la obra de Flores, *Grisel y Mirabella*, por haber correspondido a Grisel, o el encierro en un convento de la Señora en *Triste deleytación*.

Calisto es un desastre como amante y como persona. Es el blanco de las continuas burlas de sus criados; duerme a pierna suelta cuando después de la primera entrevista con Melibea está seguro de conseguirla; alardea de su conquista en vez de guardar el secreto de su amor; quiere "testigos de (su) gloria" cuando va a desvirgar a Melibea. Ni la muerte de los criados, ni el peligro de su fama le disuaden de obtener el placer del "galardón." Sólo después de recabado recuerda su deshonrosa situación, pero entonces subordina su buen nombre al recuerdo del placer recibido y a la esperanza de continuarlo. Su egoísmo no le permite pensar en ningún momento en la fama de Melibea, que estará tanto como la suya "al tablero de boca en boca."¹⁸

El carácter paródico de Calisto se mantiene hasta en su muerte, la cual resulta de su atolondramiento, rasgo que le ha caracterizado a lo largo de la obra. Su muerte es deshonrosa e indigna de un caballero, no sólo debido al lugar donde ocurre, como dice Tristán: "Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar" (225),¹⁹ sino también por cómo ocurre, "sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes," y por las causas que parecen motivarla. Calisto muere al hacer alarde de defender a sus criados de un peligro inexistente, puesto que éstos corren tras los cobardes rufianes que, encabezados por Traso el Cojo, cómico y expresivo apodo para un presunto perseguidor, no se atreven a acercarse y huyen de quienes pretendían perseguir en una cómica escena del mundo al revés.²⁰

La muerte de Calisto es deshonrosa porque es la antítesis de una muerte honorable. Los hombres medievales presentían la muerte y se preparaban conscientemente para recibirla esperándola en la cama y dirigiendo desde el lecho la ceremonia pública que tenía lugar. La habitación del agonizante se llenaba de visitantes, amigos y familiares, en lo que Philippe

¹⁸ No me convencen los argumentos de D. Severin, "La parodia," pp. 276-77, de que Rojas cambia el carácter de Calisto a partir del acto XIV y su desarrollo a partir de ese acto le permita "dejar atrás la parodia." Calisto se refugia en su imaginación porque no tiene ni los medios económicos ni el carácter de un Leriano para confrontar la realidad. Así, se olvida de la honra de Melibea y se refugia egoístamente en el recuerdo del placer. La idea de que el egoísmo es inherente a la concupiscencia proviene de la literatura clásica y está muy desarrollada por Lorenzo Valla en *De voluptate*, como analiza B. Vickers, "Valla's Ambivalent Praise of Pleasure: Rhetoric in the Service of Christianity," *Viator* 17 (1986) pp. 271-319.

¹⁹ J. A. Maravall, *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid: Gredos, 1965, pp. 159-60 y N. Salvador Miguel, "El presunto judaísmo," art. cit. (n. 15).

²⁰ Es difícil precisar hasta qué punto Calisto ha podido entender las palabras claramente indicativas de Sosia de que quienes pasan por la calle no constituyen peligro alguno, ya que los pretendidos enemigos no se atreven a acercarse a ellos, y Sosia es quien se convierte de presunto atacado en atacante. Por ello, no resulta claro si Calisto quiere, en efecto, ayudar a sus pajes de un peligro cuyo alcance desconoce. El despego y egoísmo que ha mostrado antes con las muertes de Sempronio y Pármene hace difícil de creer esta posibilidad. En todo caso, los lectores sí sabemos que no hay ni ha habido peligro alguno, por lo que su prisa en bajar resulta cómica e incluso sospechosa. ¿Estará cansado nuestro Calisto del reiterado ejercicio amoroso y aprovecha la excusa para acabar la noche? ¿Pretende mostrar a Melibea su valentía ante el peligro como lo haría un valiente caballero enamorado en una última representación cortesana? Es posible. Pero, de serlo, resulta irónico que vaya desarmado, como le dice Melibea, y que su esfuerzo por probarse en la lid termine antes de iniciarse.

Ariès llama "la muerte amaestrada."²¹ Así ocurre en el caso de Leriano, quien sabiendo que debe morir acepta su destino y se mete en el lecho a esperar la muerte. Desde él recibe las visitas de amigos y parientes, justifica su muerte por servir a una digna causa,²² y ordena sus "posesiones" bebiendo las cartas de Laureola.²³

Frente a la figura paródica de Calisto, Melibea ha sido tradicionalmente vista como la figura trágica de la obra, una heroína rebelde a quien la parodia no toca.²⁴ Sin embargo, no creo que se libre de ella. En Melibea se cumplen al pie de la letra las palabras de Celestina:

Coxquillosillas son todas; mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar ... muertas sí; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese ... Cautivanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, háncense siervas de quien eran señoras ... No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas [todas] del medio; continuo están posadas en los extremos. (83)

Estas palabras no describen precisamente a una amada de la ficción sentimental. Las diferencias que hay entre Melibea y Laureola son tan notables como las que median entre Calisto y Leriano. Mientras el autor cree ver en Laureola señales de amor porque se le

²¹ *La muerte en Occidente* <1977>, Barcelona: Argos Vergara, 1982, pp. 32-36.

²² El carácter público de su muerte es importante y explícito en el texto: "Pues como por la corte y todo el reino se publicase que Leriano se dexava morir, ivanle a veer todos sus amigos y parientes" (cito siguiendo la ed. de K. Whinnom, *Obras completas*, II, *Cárcel de amor*, Madrid: Castalia, 1972, p. 155). La defensa que hace el agonizante de las mujeres muestra la razón que tiene para morir por una causa justa y dignificar su muerte; su control es admirable: "Mucho fueron maravillados los que se hallaron presentes oyendo el concierto que Leriano tuvo en su habla" (p. 171); finalmente, el duelo que hacen sus amigos, vasallos, vasallas y su madre ante la inminencia del desenlace responde también a las costumbres de la época, según Ariès y las obvias diferencias podrían responder a la acoplación de las artes de morir a su situación de amador modélico.

²³ La idea de disponer de los bienes en el lecho de muerte es equiparable al testamento que se hacía con frecuencia en tales circunstancias. La obsesión del amor de Leriano hace que considere las cartas de Laureola como sus únicas posesiones y tome la decisión de disponer de ellas bebiéndolas. Sobre la simbología religiosa ha escrito E. M. Gerli, "Leriano's Libation: Notes on the 'Cancionero' Lyric, 'Ars moriendi,' and the Probable Debt to Boccaccio," *MLN* 95 (1980), pp. 414-20 y también J. Chorpenning, "Leriano's Consumption of Laureola's Letters in the *Cárcel de Amor*," *MLN* 95 (1980) pp. 442-45.

²⁴ S. de Madariaga, "Discurso sobre Melibea" <1941>, en *Mujeres españolas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 51-90 para una idealización extraordinaria del amor de Melibea, idealización que acepta M. R. Lida, *Originalidad*, pp. 406-32; D. E. Gulstad, "Melibea's Demise: the Death of Courtly Love," *La corónica* 7 (1978-79), p. 78; C. Swietlicki, "Rojas' View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*," *Hispanófila* 85 (1985), pp. 1-13. D. S. Severin, "La parodia," p. 278, ve en Melibea un personaje rebelde y trágico.

cambia sin motivo aparente el color de su cara o le tiembla la voz, las señales de amor que Celestina ve en Melibea son grotescas.²⁵

... turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra ... retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, acecando con los pies el suelo duro. (111)

Por otra parte, si sobre la belleza de Laureola no hay discordias, no ocurre lo mismo con la de Melibea. El único que la afirma es Calisto, pero su testimonio no es fiable, pues la puede ver, como dice Sempronio, "con ojos de alinde." La descripción que de ella hace en el primer acto está subvertida por los apartes jocosos del criado y distorsionada por el corsé mismo de la retórica con que es descrita.²⁶ Calisto nada nos dice de la Melibea concreta, pues se limita a enumerar una letanía de tópicos sin ningún asomo de individualización. Por otra parte, la terrible descripción que de ella hacen las prostitutas, tampoco es fiable porque está motivada por la envidia y los celos.²⁷ Entonces, ¿cómo podremos pensar en Melibea como en una dama cortesana si no tenemos constancia de su belleza, si contamos únicamente con datos contradictorios y paródicos?

Por otra parte, si en el primer acto se nos presentaba una Melibea más maliciosa que ingenua, más impaciente que discreta, Rojas no parece haber cambiado drásticamente su carácter. En la primera entrevista con Celestina hay elementos que, a mi juicio, la identifican con la ágil Melibea del primer acto. El éxito de Celestina parece deberse tanto a la *philocaptio* como a la habilidad de ambas con la palabra; la una para persuadir y la otra

²⁵ G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," p. 331, observa la verosimilitud de esta reacción de Melibea provocada por la admisión de la pérdida de su honra ante Celestina y el paralelo con el desmayo de la Fiameta de Boccaccio. Sin embargo, en este caso Fiameta pierde el conocimiento sin los aspavientos y convulsiones de Melibea y la causa está provocada por la supuesta deslealtad de Pánfilo, por lo que la comparación no parece apropiada (Ver *Libro de la Fiameta*, ed. A. Gargano, Pisa: Guardini, 1983, pp. 227-8). O. Handy, "Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7, i (1983), pp. 17-27, analiza con detalle el simbolismo sexual del acto X y llega a la conclusión de que este desmayo simboliza la penetración de la virginidad espiritual de Melibea. M. F. Wack, "The Measure of Pleasure," p. 194, señala que los médicos del renacimiento escribieron sobre casos dramáticos de mujeres afectadas por la enfermedad de amor, cuyos síntomas podían llegar a las convulsiones.

²⁶ Sobre las descripciones de la mujer en la literatura, ver P. L. Podol, "The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature," *Hispanófila* 71 (1981), pp. 1-21; también H. Goldberg, "The Several Faces of Ugliness," *La corónica* 7 (1978-79), p. 85.

²⁷ Esta descripción se asemeja a la que hace la mujer envidiosa del *Corbacho* (ed. J. González Muela, Madrid: Castalia, 1985, I, iv, pp. 136-37), y tiene en común con algunas descripciones jocosas de la poesía cancioneril en cuanto al tamaño grotesco del pecho se refiere (Carvajales, "Partiendo de Roma," en *Cancionero de Estúñiga*, CLV, ed. N. Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987, p. 634; y *Carajicomedia*, en *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. F. Domínguez, Madrid: Albatros, 1978, p. 154).

para conseguir lo que a la vez teme y desea.²⁸ Las respuestas de Melibea muestran hasta qué punto adivina el objetivo de la vieja y por medio de sus preguntas, de sus avances y retrocesos, obtiene la confirmación deseada guardando las apariencias de modestia. Así, cuando Celestina, tras una serie de rodeos le dice:

Así que donde no hay varón, todo bien fallece; con mal está el huso, cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías. (94)

Melibea le responde: "Pide lo que querrás, sea para quien fuere" (94). Dada la asociación que la vieja hace entre la necesidad que la mujer tiene del varón y su visita, las inesperadas y prometedoras palabras de Melibea le animan para hablarle de un "enfermo a muerte que sola una palabra de tu noble boca salida...tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza" (94).

La utilización de este vocabulario cortesano que sabemos Melibea domina, no le impide seguir animando a la vieja a que hable, sino al contrario:

Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión ... Así que no cese tu petición por empacho ni por temor. (94)

Llamar "vieja honrada" a Celestina, a quien acaba de recordar como la que vivía en las tenerías, resulta sospechoso. Celestina aprovecha su buena disposición para ampliar la información diciéndole que se trata de alguien con "secreta enfermedad." Melibea le ruega impaciente que le diga "sin más dilatar ... quién es ese doliente." Tras oír en la respuesta el nombre de Calisto se enfurece, llamándola "desvergonzada barbuda, alcahueta, hechicera, enemiga de honestidad," pero no por ello la despide, sino que con sus preguntas hace que la

²⁸ Sobre el problema de la hechicería de Celestina es imprescindible el artículo de P. E. Russell, "La magia como tema integral de *La Celestina*," en *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"*, Barcelona: Ariel, 1978, pp. 241-76. Es indudable que Celestina posee además la magia de la palabra, como ya notó M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad*, op. cit. y analizan M. Read, "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language," en su *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1983, pp. 76-79 y D. J. Gifford, "Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*," en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft et al. Oxford, 1981, pp. 30-37. La cuestión de si Rojas creía o no en la magia y en la efectividad de la "philocaptio" como muchos de sus contemporáneos es algo que no podemos determinar. Como ha estudiado de manera ejemplar P. M. Cátedra en *Amor y pedagogía*, cap. IV, los elementos que describen en la obra la intervención de Celestina, no dejan lugar a dudas que constituían una "philocaptio" diabólica y por tanto herética. Celestina parece adecuarse a la descripción frecuente en la literatura doctrinal y pastoral de las viejas que la practicaban, de las que decían que eran más eficaces que el propio diablo, para mostrar que ejercían su oficio de tentador. En mi opinión este oficio tentador está reiterado por Melibea en el acto XIX, cuando le dice a su padre que la vieja: "sacó mi secreto amor de mi pecho" (230). Por ello, pienso que la intervención de Celestina fue necesaria para que Melibea diera el paso esencial de su entrega al amor de Calisto, si bien la doncella ya lo amaba.

conversación continúe.²⁹ Cuando Melibea acepta como honesto escribir la oración de Santa Apolonia para aliviar el mal de dientes de Calisto, le asegura que no sabe si creerla: "que bien sé que ni juramento ni tormento te *hará* decir verdad, que no es en tu mano." De esta manera continua el juego ambivalente que ha caracterizado toda la conversación y que nos ha mantenido en la incertidumbre del verdadero pensamiento de Melibea, escudado en continuos equívocos que van de la ingenuidad al conocimiento, de la ira a la piedad, del deseo al temor. Cuando finalmente decide darle su cordón y le pide que vuelva por la oración al día siguiente "muy secretamente," terminan los equívocos y nos damos cuenta de que Melibea ha comprendido y aceptado el mensaje de Celestina.³⁰ el aparte de Lucrecia: "Ay, ay, perdida es mi ama! ... más le querrá dar que lo dicho" (100), confirma la sospecha que teníamos desde que se inició el diálogo.

En la segunda entrevista en el auto X, se invierten los papeles y Melibea es la rogadora y Celestina la rogada.³¹ Mientras espera a la vieja, Melibea confiesa en un monólogo que ama a Calisto desde que lo vio:

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ... ¡Oh soberano Dios; a ti ... suplico: des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia para que mi terrible pasión pueda disimular! (153-54)

Si dudábamos todavía de la pasión de Melibea, este lamento nos saca de dudas. Literalmente no hay nada que Celestina le pidiera que ella se negara a dar. No obstante, su ansiedad es tal que teme no haber dado lo suficiente, pues comprendió totalmente el mensaje de Celestina; tanto lo que la vieja dijo, como lo que calló. Recuerda su primer encuentro con Calisto y declara haberse cautivado de su vista desde el primer momento. Le atenazan los celos y el temor de perderlo por su tardanza en aceptarlo y lamenta su condición de doncella que la obliga a esconderle su "ardiente amor." Aunque esta actitud puede atribuirse a los temores de toda enamorada, su impaciencia es similar a la de Calisto y también lo es la oración que hace a Dios. Melibea reza para poder fingir sus sentimientos, no para erradicarlos. Su única plegaria es comparable a la oración que hace Calisto en el primer acto, cuando suplica a Dios que guíe a Sempronio a casa de Celestina como guió a los Reyes Magos a Belén, parodia del himno "Crudelis Herodes." En ambos casos se subvierte el sentido de la oración cristiana, pues la ayuda que se pide a Dios tiene fines deshonestos.

²⁹ Estoy de acuerdo con el análisis de G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," pp. 325-29, sobre la ambigüedad del diálogo, pero pienso que Celestina no capta hasta qué punto Melibea comprende la ambivalencia de las imágenes de enfermedad. Por ello, advertirá a Calisto que no le dio el cordón por su amor sino porque creía en su dolor de muelas, por lo que le amonesta a cubrirse la cara con un paño cuando salga para fingir el dolor de muelas.

³⁰ Ver G. West, "The Unseemliness of Calisto's Toothache," *Celestinesca* 3, i (1979), pp. 3-10 y A. J. Cardenas, "The 'corriente talaverana' and *Celestina*," *Celestinesca* 10, i (1986), pp. 31-40, para el significado del dolor de muelas.

³¹ G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," pp. 329-32 y especialmente O. Handy, "The Rhetorical and Psychological," analizan este acto como prueba del arte de seducción de Celestina.

Los intentos de Melibea de mantener su compostura y encubrir su secreto fracasan estrepitosamente. Celestina domina la situación y hace pagar cara la ira anterior de Melibea. Conocedora de su impaciencia, la vieja dilata la conversación hasta que Melibea, sin poder parapeterse en excusa alguna, se ve obligada a suplicarle el remedio e, incluso, promete pagarle su terceria:

Di, por Dios lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe de ser segura, y si siento alivio, bien galardonada. (157)

Melibea le revela pronto su pasado fingimiento, pues confiesa que Calisto le había hablado de amor y que la conversación la había dejado turbada. Además, admite también haber sabido el significado de darle su cordón y comprendido la secreta enfermedad que el dolor de muelas de Calisto encubría: "En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía" (60).

En la claudicación final de Melibea se confirman las palabras que dijo Celestina a Calisto sobre las doncellas guardadas, las cuales se muestran enojadas por un tiempo cuando las requieren de amores para hacerse más de valer:

Y si así no fuese, ninguna diferencia habria entre las públicas, que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijeren 'sí' a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. (109)

En los encuentros amorosos Melibea, como Calisto, equipara amor y placer. Su apasionamiento no va a la zaga del de Calisto cuando, frustrados ambos por las puertas que los separan, exclama: "Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta" (173-74). Recién perdida su virginidad y tras lamentarla ritualmente, le pide que venga a verla en secreto, "porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches." Estas palabras son un eco de las de Areúsa, "no lo digo por esta noche, sino por otras muchas" (129). La ironía es doble, pues Melibea las dice para instar la vuelta de Calisto, sin preocuparse por el peligro de que su padre se entere, mientras que Areúsa las utiliza como excusa a Celestina para rechazar a Pámeno, ya que teme no poder mantener el secreto de Centurio en las noches venideras.

Antes veíamos que una de las razones por las que Calisto es una figura paródica radica en que contrata a una alcahueta para obtener el amor de Melibea, lo que le equipara a los clientes de Celestina que pagan a la vieja para comprar el amor de sus pupilas. Pero, ¿hay tanta distancia entre ellas y Melibea, aparte del precio pagado?³² Melibea misma, aunque dice en el acto XVI que "el amor no admite sino sólo amor por paga" (206), promete a Celestina una saya en el acto IV y está dispuesta a pagarle sus servicios en el X, por lo que en este aspecto poco se diferencia de su amado.

³² N. G. Round, "Conduct and Values," p. 51, observa que Calisto compra a Melibea pagando a Celestina, como se hace con sus muchachas.

No parece posible que Melibea pueda librarse de la parodia en cuanto que es participe en unas escenas de amor subvertidas por la comicidad. ¿Es posible reírnos solamente de Calisto y no de Melibea en medio de sus juegos amorosos? Si Calisto y su amor son objetos del sarcasmo de sus criados, si la seriedad de los encuentros está siempre puesta en cuestión por la comicidad dramática que produce el contraste entre el diálogo de los amantes y el de los criados, Melibea no se libra de ese sarcasmo, sino que es parte integral del mismo. También ella es objeto de descrédito en los apartes irónicos de los criados, dispuestos a dar tan buena cuenta de su virginidad como su amo y a criticar su lamento al perderla. Si los criados desean a Melibea, no menos desea Lucrecia a Calisto, a quien abraza descomedidamente aprovechando que Melibea, distraída en alabanzas a su amado, se eleva en una efusión retórica sobre su belleza y la del lugar evocando el tópico del "locus amoenus." El contraste entre lo que Melibea arrobadamente describe y lo que los otros aprovechan a hacer mientras habla es verdaderamente cómico. Sus protestas de que Lucrecia no la suplante ("no me ocupes mi placer" [222]) provocan una ambivalente respuesta de Calisto entre el apaciguamiento, "señora y gloria mía," y la velada amenaza, "no sea de peor condición mi presencia, con que te alegras, que mi ausencia, que te fatiga" (222). La prepotencia de Calisto a las quejas de Melibea se reiteran cuando a su petición de que sea más dulce en los preliminares amorosos y no la maltrate, le responde descortésmente: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas: (223)."³³

La ceguera y obsesión de Melibea a todo lo que no sea el placer amoroso son equiparables a las de su amado. Cuando escucha la conversación que sus engañados padres mantienen sobre su futuro, los desprecia por la ignorancia en que están. Se rebela contra ellos y contra lo que llama su "parloteo" y "devaneo" porque quieren apartarle de sus "placeres." Sus intenciones de casarla le hacen exclamar con crueldad:

¿Quién es el que me ha de quitar de mi gloria? ¿Quién apartarme de mis placeres? ... Déjenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mal casada. Déjenme gozar mi mocedad alegre, si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. (205-06)

Muerto Calisto, Melibea no tiene palabras más que para ella misma y la pérdida de su placer:

¡Mi bien y mi placer, todo es ido en humo! ¡Mi alegría es perdida!
 ¡Consumióse mi gloria! ... ¡Tan poco tiempo poseído el placer, tan presto
 venido el dolor! ... ¡Cómo no gocé más del gozo? (224-5)

Estas egoístas palabras de Melibea contrastan con las de Tristán:³⁴ "¡Oh mi señor y mi bien muerto! ¡Oh mi señor <y nuestra honra>, despeñado! ¡Oh triste muerte <y> sin confesión!" (224). Los criados no piensan en sí mismos ni en el desamparo e indignancia que la muerte

³³ A. D. Deyermond, "El que quiere comer el ave": Melibea como artículo de consumo," en *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soría Ortega*, Granada: Universidad, 1985, I: 291-300.

³⁴ El egoísmo de Melibea es comparable al de Calisto y, como el suyo, inseparable de la búsqueda del placer. Para la relación entre placer y egoísmo, ver B. Vickers, "Valla's Ambivalent Praise of Pleasure," pp. 271-319.

del señor les deparará; lamentan la muerte sin confesión de su amo y se preocupan de la deshonra que le puede venir por haber muerto de manera y en lugar deshonrables.

Acabado su placer Melibea decide reunirse con Calisto en la muerte por seguirle en todo. Tras informar de los hechos a su padre, le manifiesta las razones que le obligan a morir.³⁵ Aduce que sería crueldad vivir ella penada habiendo muerto él y resume su pensamiento con el refrán: "No digan por mí: 'a muertos y a idos...'" La utilización de este refrán tan poco apropiado a las circunstancias, no sólo rebaja el tono elevado de sus palabras anteriores y posteriores, sino que da un toque de humor a la trágica situación.

En los *Ars moriendi* que circulaban cuando se escribió la *Celestina* se enfatizaba la necesidad de confiar en el poder de Dios y en su misericordia para luchar con éxito contra las últimas tentaciones que se le presentaban a los agonizantes, especialmente la de la desesperación.³⁶ Melibea, en su último monólogo dice controlar el momento y la manera de su muerte: "Bien se ha aderezado la manera de mi morir ... Todo se ha hecho a mi voluntad. Buen tiempo terné para contar a Pleberio mi señor la causa de mi ya acordado fin" (228). Estas palabras, sin embargo, se contradicen con las que termina el monólogo:

Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero, que priva el que tengo con los vivos padres. (228-29)

La contradicción inherente a su discurso, está subrayada por la fe que muestra en la omnipotencia y omnipresencia de Dios que sabe todo lo que ocurre y por tanto escucha sus palabras y por la implícita súplica que denotan de recabar su perdón al apelar a su comprensión. Sin embargo, también subraya el triunfo de su voluntad sobre su razón, triunfo que admite al afirmar la alienación de su voluntad, pues su libre albedrío está cautivo por la turbación de los sentidos.

El lector ve claramente que Melibea ha renunciado al Entendimiento y a la Memoria del bien ("verdad es que, aunque todo esto así sea, no había de remedarlos, en lo que mal hicieron" (228), dice al enumerar los ejemplos de parricidio para excusar su falta), renuncia que aliena su voluntad. Eso le llevará a la desesperación que desencadena el suicidio y que se fundamenta en su culpabilización de la muerte de Calisto: "De todo esto fui yo <la> causa" (229). Por ello, Melibea se nos muestra como un ejemplo negativo que no debemos seguir sino evitar. Con su muerte Melibea muestra el fin a que sus acciones abocan cuando la voluntad de placer es la única guía de conducta.³⁷

³⁵ La premeditación de su muerte le lleva a cumplir con algunos de los ritos del agonizante. Así, expresa su desesperación por la pérdida de su gloria y lamenta la muerte de Calisto de la que se considera culpable, pero no pide perdón por ello; suplica les entierren juntos y hagan juntas las exequias y finalmente se despide de sus padres a quienes recomienda a Dios, para finalmente encomendarle su propia alma (Ver Ph. Ariès, *La muerte en Occidente*, pp. 69-72.

³⁶ Ver R. Chartier, "Les arts de mourir, 1450-1600," *Annales. C. E. S.* 36, i (1976), pp. 51-75.

³⁷ En este sentido parece adecuado leer la obra como afirmó M. Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961, como una obra didáctica de aviso a los

La diferencia de su actuación y la de Laureola, que antepone en todo momento su propia honra y la defensa de los valores establecidos por la sociedad sobre el comportamiento femenino, es evidente. Laureola es una mujer ejemplar que ha defendido su honra frente a las tentaciones del amor, digna por tanto de figurar entre las mujeres famosas por la defensa de su castidad, como Lucrecia. El carácter y conducta de Melibea, por el contrario, le han hecho actuar como predijo Celestina, y sus actos responden a las que los tratados moralistas condenan. A través de toda la obra Melibea se ha comportado como la doncella orgullosa que, perdida la vergüenza, pierde la virginidad y con ella todas las virtudes de la mujer honesta, causando muertes, homicidios y su propia destrucción, como confiesa a su padre. Pienso que es anacrónico imaginarla como un prototipo "avant la lettre" de la mujer liberada y rebelde.³⁸ Su ejemplo no es positivo y "su caso" no sería admirable ni siquiera para nosotras. ¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la ve como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?

Melibea, como los personajes de la ficción sentimental ha leído obras de la literatura coetánea, si bien sus lecturas son diferentes. La variedad de sus lecturas, sin embargo, no la hacen mejor lectora que a Calisto. Influida por sus lecturas de poesía tradicional se ve a sí misma en términos novelescos:

Haga y ordene de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar, con él iré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer. Déjenme mis padres gozar de él si ellos quieren gozar de mí. No pienses en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. (206)

Estas palabras de Melibea, donde según la crítica se unen reminiscencias de la canción de Gaiferos y Melisenda con el tema de la bella malmaridada, tienen una ironía inescapable. Melisenda no fue a tierra de moros por amor de Gaiferos, sino que fue cautivada por los enemigos y liberada por éste. Melibea exagera el tan mencionado mandamiento divino de dejar padre y madre por unirse el hombre y la mujer, tantas veces mencionado en la época para justificar el amor,³⁹ sino que, en contra de toda lógica, dice que por gozar de Calisto está dispuesta a ser vendida por él en tierra de enemigos. Sospechosa forma de conservarlo, si por estar siempre con él aceptara ser propiedad de otros; sorprendente reflexión la de imaginar a su amado como alcahuete en potencia.

Melibea fundamenta su rechazo del matrimonio en las lecciones sacadas de otro tipo de lecturas que llama "antiguos libros" (206). Basada en ellas recuerda a Venus, Mirra,

enamorados, tal y como Rojas expresa en sus prolegómenos, si bien éste no sea su único objetivo.

³⁸ Estoy en desacuerdo con D. Swietlicki, "Rojas' View of Women," pp. 1-13, en cuanto a la rebeldía de Melibea, pero concuerdo con ella en que Rojas, a diferencia de sus coetáneos y predecesores considera a las mujeres y a los hombres iguales en cuanto a la responsabilidad de sus actos.

³⁹ Ver como muestra el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, ed. P. Cátedra, Barcelona: "Stelle dell'Orsa", 1986, p. 15.

Tamar, Cánace y Pasife, diosas y mujeres que cometieron adulterio, incesto o bestialidad. Por medio de estos ejemplos persiste en su amor, en lugar de huir de él, y lo justifica como "más razonable," puesto que ni es adúltera, ni su pasión traspasa las leyes naturales. Esta manipulación de la literatura ejemplar es contraria a la función que tales ejemplos tenían, pues subvierte su función y los utiliza para exculparse de su amor y de las muertes y desastres que confiesa haber provocado su pasión ("Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda..." [206]). Le sirven para justificar su pasión y su conducta y los utiliza de manera similar a la utilización que hace Calisto en el acto I de los ejemplos que le proporciona Sempronio para disuadirle de que ame a Melibea, en la famosa tirada misógina. ¿Si tan importantes personajes han amado cómo podrán sustraerse al amor Calisto y Melibea? Esta argumentación es la que adopta el personaje del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* al defenderse de las acusaciones de su amigo.⁴⁰

También en el monólogo que precede a su muerte, Melibea intenta autojustificarse del dolor que su suicidio causará a su padre evocando ejemplos sacados de sus lecturas. Su comparación con famosos parricidas no es muy acertada y ella misma reconoce al final, como ya se ha mencionado, que no debe imitarlos, "verdad es que, aunque todo esto así sea, no había de remedarlos en lo que mal hicieron; pero no es más en mi mano" (228). Finalmente, cuando piensa dar algún consuelo a Pleberio, después de informarle de las razones que le mueven a quitarse la vida, se da cuenta de que la turbación le ha dañado la memoria y no recuerda las palabras de consuelo que se hallan en aquellos antiguos libros que su padre le mandó leer.⁴¹

Evidentemente, las conclusiones que Melibea saca de sus lecturas no son las que se esperaban de una joven discreta y honesta. Los ejemplos que utiliza debían ser rechazados, no imitados o tergiversados; debían conducirlo a la práctica de la virtud y no ser utilizados como excusa de su deshonestidad. Podemos decir con los moralistas de la época que la memoria del placer ha borrado de Melibea la memoria del bien, de ahí que recuerde mal o no recuerde. Por ello, la mala aplicación de las lecturas es una característica que subraya el exceso de pasión de Melibea y la hace tan mala discípula de la literatura didáctica como el exceso de pasión hace a Calisto mal discípulo de Andreas Capellanus, quien alecciona así a su amigo Gualterio:

Debes saber que toda persona dueña de sí misma, que sea apta para realizar los trabajos de Venus, puede ser alcanzada por sus flechas, a menos que se lo impidan la edad, la ceguera o la *obsesión por el placer*.⁴²

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ver G. A. Shipley, "Authority and Experience in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985), pp. 102-04; se podrían aplicar a Melibea las palabras de F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, en *Operum*, I, Basilea, 1554, reimpl Ridgewood; Nes Jersey: The Gregg Press Inc., 1965, p. 5, correspondientes al "Prefacio" al libro I: "Nec me fallit, ut in corporibus hominum, sic in animis multiplici passione affectis, medicamenta verborum multis inefficacia visum iri," que Francisco de Madrid (Valladolid, 1510) traduce como, "Bien sé que como en los cuerpos humanos, así también en los ánimos cargados de diversas pasiones suelen mucha veces hazer poco fruto las medicinas de palabra."

⁴² A. Capellanus, *De amore*, p. 67. El subrayado es mio.

El exceso de pasión y sus lecturas llevan a Melibea a ver en Calisto a un héroe de la ficción sentimental:

... el más acabado hombre que en gracias nació ... dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud ... el más noble cuerpo y más fresca juventud, que al mundo era en nuestra edad criada. (229)

Esta descripción que Melibea hace a su padre nada tiene que ver con el Calisto que nosotros conocemos como lectores. Tampoco sus palabras sobre la reacción que su muerte provoca en la ciudad se corresponden con la realidad. Melibea describe una ciudad despierta en medio de la noche y enlutada por la muerte de su más diestro caballero:

Oye, padre viejo, mis últimas palabras y, si como espero, las recibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] estrépito de armas. De todo esto yo fui [la] causa. Yo cubrí de luto y jergas en este día casi la mayor parte de la ciudadana caballería, yo dejé [hoy] muchos sirvientes descubierto de señor, yo quité muchas oraciones y limosnas a pobres y envergonzantes, yo fui ocasión que los muertos tuviesen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. (229)

Nosotros sabemos, sin embargo, que las cosas son distintas. Calisto murió antes de amanecer y los dos únicos pajecillos que le quedaban, tras recoger los sesos desparramados por la calle y juntarlos con su cabeza, lo llevaron de inmediato y secretamente del lugar para evitar que se conociera su muerte deshonrosa. No parece, por tanto, que en ese breve tiempo la gente se haya enterado de la muerte y le hagan tales honras fúnebres.⁴³ En este pasaje hay suficientes elementos que sabemos son ficticios como para dar crédito al resto. Calisto no tenía muchos sirvientes, ni le hemos visto dar una sola limosna a los pobres, ni es dechado de cortesía y virtud, ni el más noble cuerpo criado en su era. Los asuntos de Calisto y Melibea son "vox populi" como teme el mismo Calisto y confirma Centurio, y su fama no debe estar en la estima de la gente, habiendo actuado de intermediaria Celestina. Además, sus actos no lo confirman como virtuoso sino como "bobo," tal y como lo define el autor de la *Celestina comentada*.⁴⁴

Debemos notar, sin embargo, que las palabras de Melibea van encaminadas a exculpar su yerro y a justificar su decisión de suicidio, como ella misma confiesa a su padre. Parecería, en efecto, más aceptable, y desde luego menos estúpido, enamorarse de un hombre admirable y admirado y matarse por él, que hacerlo por un necio, por lo que sus palabras son tanto alabanzas de Calisto como disculpas propias. Melibea, pues, idealiza a Calisto y transforma en su imaginación su muerte secreta en un acontecimiento público y honorable. Creo que las palabras de Petrarca en su diálogo "De muerte ignominiosa," tan próximas a las utilizadas por Rojas, influyen en este pasaje, y nos dan cabal cuenta del autoengaño de Melibea:

⁴³ P. E. Russell, *Temas*, pp. 306-07, nos informa que el estrépito de armas responde a una vieja costumbre de romper armas y escudos en señal de duelo, según se afirma en *Celestina comentada*.

⁴⁴ *Ibid*, p. 306.

Ningún hombre bueno muere mal ni ningún malo bien. Ni los funerales, ni los servidores, ni las púrpuras, ni los atavíos, ni el trastorno de escudos y espadas, ni la familia que llora al señor, ni el clamor y los lamentos de las gentes, hacen la muerte honorable ... sino la virtud y los altos méritos procuran el buen nombre del varón.⁴⁵

Si Melibea se engaña a sí misma, no puede engañar a los lectores, quienes descubren bajo la apariencia de sus palabras la alienación de quien las pronuncia.⁴⁶ Melibea, que ora disculpa su yerro, ora se culpa de todo, responsabiliza en última instancia a la mudable fortuna y al destino de la muerte de su amado, pues para ella la causa del traspies tiene su origen en una fuerza externa e incontrolable:

como de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre ... no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y murió. (230)

La descripción de un Calisto dechado de perfección, de costumbres ejemplares, admirado por todos en vida y públicamente llorado en la muerte, corresponde a una literaturización idealizada que nada tiene en común con su realidad de personaje en la obra.⁴⁷ Melibea se ha inventado un Calisto a la medida de sus deseos y a la medida de los héroes de la literatura sentimental coetánea que él pretendió imitar, lo que le permite a ella misma morir como una heroína obscureciendo sus propias contradicciones e incluso su fracaso como dama, pues su amor e influencia no han servido para ennoblecer a Calisto, como diría Leriano, sino para envilecerlo y revelar su falta de virtud. Ambos han utilizado la literatura para justificar y disfrazar sus sentimientos y deseos de placer en un intento de hacerlos más respetables y alejados de la lujuria sin paliativos que caracteriza a los criados. Rojas, sin embargo, parodia, desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan.

⁴⁵ La traducción es mía y procede de F. Petrarca, *De remediis*, libro II, CXXII, p. 243: "Nemo bonus male moritur, nemo malus bene honestam mortem non funeralia, non ministri, non purpurae faciunt exuuiae, non inversi clypei atque enses, et flens dominum familia, et vulgi clamor et lamenta ... sed uirtus, et clarum meritis uiri nomen ... peperit."

⁴⁶ Este auto-engañó de Melibea está relacionado con su enfermedad de amor. Esta enfermedad afectaba a la imaginación, la cual, a su vez, dañaba la estimativa y resultaba en la falsa percepción de la realidad, como indican M. F. Wack, "The Measure of Pleasure," pp. 182-83 y D. Seniff, "Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A possible Source of *Celestina*," pp. 13-18; para un estudio sobre el tema es imprescindible P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía*, especialmente caps. III y IV.

⁴⁷ Para P. Taravacci, "La *Celestina* come 'contienda cortés,'" pp. 9-33, el carácter dramático de la obra proviene del tratamiento que hace Rojas de la paradoja inherente al amor, tal como se concebía en la literatura castellana del XV, al contrastar los discursos amorosos con el alejamiento de los personajes al dogmatismo de las conductas característico del amor cortés.



Calisto.

Ilustración [traducción anónima, Paris 1527]

HUELLAS DE 'CELESTINA' EN LA 'TRAGEDIA POLICIANA'
DE SEBASTIAN FERNANDEZ

Luis Mariano Esteban Martín
Madrid

A mis padres

En 1547, "a costa de Diego Lopez,"¹ salía en Toledo la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández. La obra, que contó con una segunda edición en Toledo, 1548, descubierta en la Biblioteca Imperial de Viena por Fernando Wolf,² no ha gozado del favor de los estudiosos actuales,³ pese a haber coincidido algunos de ellos en que es la obra que más imita a la *Celestina* de Rojas.⁴

¹ Así se lee en el explícit de la edición de la *Tragedia Policiana*, Toledo, 1547. Para todas las notas sigo esta edición.

² Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III (Madrid: NBAE, 1910), ccxliii.

³ A lo que se me alcanza, sólo dos trabajos se centran en la obra de Sebastián Fernández. El primero de Gertrud Mörtinger-Grohmann ("*Tragedia Policiana* von Sebastián Fernández. Untersuchung einer spanischen Imitation der *Celestina*." Diss. Univ. of Salzburg, 1979) y el segundo de Anna Okonsa ("*La TCM y la Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández." Thesis (Tesina). Rome. E. Scoles), ambos de difícil consulta.

⁴ Tal es el caso de Arnaldo Carmelo Sierra, "La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII" (M.A. Thesis, Brown Univ. 1961), 31, y de M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1970; 2nd ed.), 59.

Ciertamente, tal y como señala Menéndez Pelayo, Sebastián Fernández "no aspiraba al lauro de la originalidad."⁵ Ahora bien, pese a que es cierto que tanto la trama como los personajes son muy similares a los de la obra de Rojas,⁶ no es menos cierto que el valor de esta obra con respecto al resto de imitaciones de la *Celestina* no se puede reducir a rasgos de estilo, ya que--y de esta cuestión me ocuparé por extenso--en la manera de entroncar con la obra de Rojas (partiendo de las alusiones que en la *Celestina* se hacen a Claudina), Sebastián Fernández se nos presenta como el continuador más original.

I

Múltiples son los ecos que de la *Celestina* de Rojas encontramos en la *Tragedia Policiana*.⁷ Así, Sebastián Fernández mantiene la división en actos,⁸ siguiendo a Rojas, Gómez de Toledo y Sancho de Muñon, y nos da su nombre en un acróstico en las octavas iniciales *A los enamorados* (acróstico, por otra parte, infinitamente más sencillo del que, también por influjo de Rojas, plantea cómo se limita a continuar una obra iniciada con anterioridad [fol. 2 (v)].⁹

Junto a estos hechos, en la obra de Sebastián Fernández aparecen en su desarrollo una serie de ecos de clara procedencia rojana. Es en una huerta--"la huerta de los cipreses" [I, vi (r)]--donde Policiano ve a Philomena, si bien, como señala Lida, se despoja este encuentro de su carácter casual y del lance de cetrería y se nos retrata una situación aburguesada donde Philomena pasea por la huerta acompañada de "ciertas donzellas" [I, vi (r)].

Tras este encuentro, y tras expresar Policiano su pasión por Philomena en términos cancioneriles--igual que Calisto y, en general, todos los enamorados de las continuaciones celestinescas--éste recurre a su fiel criado Solino a quien descubre su secreto señalándole:

E mira que oy siendo señor me hago tu esclauo, pues en darte mi secreto no te doy menos que mi libertad. [I, vi (r)]

En esta líea están las palabras de Pármeno a Calisto tras descubrirle éste su pasión por Melibea y su intención de recurrir a Celestina:

⁵ Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. ccxlv.

⁶ *Ibid.*, pp. ccxlv - ccxlv.

⁷ Conviene anotar que estamos ante la única continuación denominada "tragedia," lo cual no implica que se inserte la obra bajo la concepción clásica o italiana del término (prueba de ello es que Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI* [Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, IV, 1961] no la cita), sino en relación con la concepción rojana según la cual la tragedia es aquella que "acaba en tristeza."

⁸ Conviene anotar que la edición que utilizamos (ejemplar de la BN con signatura R. 26628) presenta una errata al numerar el acto XX--lo numera XXII. En las citas subsanamos la errata.

⁹ Lida de Malkiel, *Originalidad*, 244.

... irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a aquella que yo me conozco; y lo peor es, hacerte su cativo ... Porque a quien dices el secreto, das tu libertad [II, 79].¹⁰

De la misma manera que Celestina conoce a Pármeno, Claudina, tercera en la *Tragedia Policiana*, conoce a Solino:

... aquí esta la Claudina que le vido nascer, y en estas manos pecadoras dio los primeros gritos. [IV, xiii (r y v)]

Recuérdense las palabras de Celestina a Pármeno:

Allégate a mí, ven acá, que mil azotes y puñadas te di en este mundo y otros tantos besos. [I, 67]

Asimismo, existe un claro eco con las palabras de la vieja dirigidas a Felides en la *Segunda Celestina*:

... la vieja Celestina fue la primera que te tomó en las manos. [XVII, 203]¹¹

Mayor textualidad con respecto a la obra de Rojas tienen las palabras de Philomena tras leer la carta de Policiano en la que le declara su pasión.

Vayase el desatinado que atreimiento es tan vano pensar alguno que en amor deshonesto yo ocupe mi entendimiento...[X, xxvii (v)]

Estas palabras de Philomena entroncan directamente con la *furia* de Melibea al aludir al "ilícito amor" [I, 47].

En este sentido, conviene anotar la similitud que existe en las respuestas de Melibea, Roselia y Philomena ante los primeros requiebros amorosos. Ahora bien, mientras en el caso de Melibea y Philomena la declaración de los galanes les sorprende--aunque esa declaración se produce por conductos distintos--, en el caso de Roselia dicha declaración era previsible y de ahí que su rechazo al galán y su alusión al "ilícito amor"¹² sea un claro exponente de cómo Sancho de Muñon calca una situación de la *Celestina* pero sin entender el transfondo de la misma.¹³

¹⁰ Todas las alusiones a la *Celestina* proceden de la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1969, etc.).

¹¹ Cito por la edición de María Inés Chamorro Fernández (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968).

¹² Sancho de Muñon, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneira [Colección de libros españoles raros ó curiosos], vol. III, 1872, II, I, p. 22).

¹³ Sobre este aspecto véase mi artículo "Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñon," *Celestinesca* 12, ii (1988), 17-32, en las pp. 19-21.

Otro claro eco de *Celestina* en la obra de Sebastián Fernández son las palabras de Claudina una vez que se le ha encomendado terciar en los amores de Policiano y Philomena, palabras que parafrasean el monólogo de Celestina en el *auto* IV de la obra de Rojas. Claudina señala a Parmenia y Libertina su temor ante este nuevo encargo:

... no me acuerdo aver intentado cosa de que tanto aya desconfiado ...
Confusa estoy, no se en que me determine. [XI, xxix (r)]

Esta duda inicial está en las palabras de Celestina:

¿Qué haré, cuitada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? [IV, 86]

Tras esta duda, Claudina expresa a Parmenia y Libertina su decisión de proseguir adelante señalando:

... nunca a la osadia vi que falleciesse fortuna. [XI, xxix (r)]

Estas palabras de autoconvencimiento de Claudina son prácticamente idénticas a las que tras su larga reflexión expresa Celestina: "jamás al esfuerzo desayudó la fortuna" [IV, 87]. Con todo, Claudina, de camino a la casa de Philomena, aún reflexiona sobre el asunto sopesando las consecuencias de proseguir o no en su tercería.

Si voy alla a peligro pongo mi vida. Si dexo de cumplir lo prometido, no puedo escapar de muerta o apaleada y lo que es mas de estimar el nombre de falsaria puedo cobrar... . Ora venga lo que viniere, que aparejado esta donde cayga. [XI, xxix (v)]

Es decir, puede en Claudina más su honra profesional que los peligros a que pueda conducirla. La similitud con el razonamiento de Celestina es evidente:

Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o encorozada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? Y su amo Calisto ¿qué dirá? ¿qué hará? ¿qué pensará?... Ir quiero. Que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde, que la pena cumpliendo como osada lo que prometí... [IV, 87]

Más adelante, Claudina, aprovechando que es conocida en la ciudad--igual que Celestina--entra en casa de Philomena sin ningún impedimento por parte de Florinarda, su madre, llevando "franjuelas y cabeçones," equivalente al "hilado" de Celestina. Una vez ante Philomena, ésta le señala a Claudina que se encuentra indispueta.

... dende anoche he sentido un dolor en este lado yzquierdo, que ansi goze de mi no me dexa reposar. [XI, xxxi (r)]

Las palabras de Philomena entroncan con las de Melibea a Celestina en la segunda visita de ésta: "Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento" [I, 156]. Esta similitud no nos sitúa sólo ante un calco más o menos textual de la *Celestina* por parte de Sebastián Fernández, sino ante algo más importante: un calco funcional. Tanto las palabras de Melibea como las de Philomena no dejan lugar a dudas de su pasión amorosa, dado que desde la tradición cancioneril el *dolor de corazón* era una muestra inequívoca de amor.

Ahora bien, si en la *Celestina* fue la intervención directa de la vieja alcahueta llevando a Melibea en su visita anterior la pasión de Calisto--cumpliéndose así el primer estadio (*fenhedor*) por el que había de pasar todo enamorado (según las leyes cancioneriles) y que no había cumplido Calisto al entrar en el huerto de Melibea y declararle su pasión¹⁴--la que incitó a la declaración de la doncella, en la *Tragedia Policiana* la causa de este cambio de actitud de Philomena reside exclusivamente en los efectos producidos por la carta de Policiano, lo cual--en última instancia--no es sino un paso más en el paulatino proceso de desfiguración de la tercera en las continuaciones.¹⁵

Por otro lado, conviene no olvidar que mientras estas palabras en la *Celestina* se producen cuando Melibea ya ha escuchado de boca de Celestina, en su primera visita, el nombre de Calisto, siendo Melibea la que llama a la vieja, en la *Tragedia Policiana* la enamorada no ha llamado a la alcahueta y de ahí que cuando pronuncie el nombre de Policiano Philomena--que ya había reaccionado con desprecio ante la carta--expulse violentamente a Claudina [XI, xxii (r)], relacionándose este rechazo con el que dispensa Melibea a Celestina en aquella primera visita [IV, 95].

A partir de aquí surge un nuevo recuerdo de la obra de Rojas. En el *auto XV*, Philomena declara su pasión amorosa a su criada Dorotea en términos bélicos (siguiendo en esto también la tradición cancioneril) para, tras definir el amor como "un dolor apazible, y vna triste alegría, vna passion amorosa y vna sabrosa muerte" [IX, xl (v)],¹⁶ encargarle a la criada que llame a Claudina, de igual manera que hizo, como hemos señalado, Melibea con Lucrecia.

De clara reminiscencia de la *Celestina* se pueden considerar las palabras de Parmenia al declararse, refiriéndose al oficio de Celestina, "enemiga de este oficio" [XVI, xlii (v)]. Recuérdense las palabras de Elicia en un contexto similar: "Yo le tengo a este oficio odio ... [VII, 133].

A lo hasta aquí expuesto se puede añadir una serie de reminiscencias: las burlas de Solino y Salucio ante las trovas y hablar solitario de Policiano [III, x (v)], la diatriba contra el amor por parte de Solino [VI, xviii (r)]--similar a la de Sempronio [I, 52]--el conjuro de Claudina [IX], su muerte, el desarrollo amoroso y su culminación, y por último, el planto de Teofilón con que se cierra la obra. Si bien recuerdan estas escenas lo acontecido en la obra de Rojas, no presentan la literalidad de las hasta aquí estudiadas.

¹⁴ Sobre esta cuestión véase mi tesina "*La presencia de 'LC' en la 'Tercera Celestina' de Gaspar Gómez de Toledo*" (Madrid: Universidad Complutense, 1986), 192-194.

¹⁵ Véase mi artículo "Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco," *El Crotalón* (en prensa).

¹⁶ Esta definición del amor procede de Petrarca y es recogida también por Sancho de Muñón [IV, V, 276] y Alonso de Villegas [I, I, vii (v)].

II

Una de las constantes común a todas las continuaciones de la *Celestina* es la alusión a personajes del texto de Rojas. Estas alusiones, que presentan distinta funcionalidad según cada obra, no podían estar ausentes en la *Tragedia Políciana*, si bien en la obra de Sebastián Fernández presentan unas notas bien diferenciadas. Mientras en el resto de continuaciones hay una variedad de personajes recordados, en la *Tragedia Políciana* es Claudina, " a creature of Celestina's memory,"¹⁷ el único personaje recordado.

Si este recuerdo de personajes era la mejor forma de entroncar las continuaciones con la *Celestina*,¹⁸ es fácil entender que entre los continuadores sea la vieja alcahueta rojana quien se convierta en el centro de atención, máxime si tenemos en cuenta que su figura-- como he anotado en otro lugar--era fundamental no sólo para su creador.¹⁹ Esa importancia de Celestina justifica su *resurrección* en la *Segunda Celestina* y su presencia en la *Tercera Celestina*, de tal manera que su *muerte definitiva* en la obra de Gaspar Gómez de Toledo es más que la muerte de un personaje: es, en mi opinión, un elemento de concepción literaria por parte de este autor.²⁰

La muerte de Celestina y de Areúsa en la *Tercera Celestina*, y de Elicia en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* suponían la imposibilidad para Sebastián Fernández de utilizar una alcahueta procedente de la obra de Rojas. Ahora bien, esta misma imposibilidad convierte a este autor en el continuador más original a la hora de entroncar su obra con la *Celestina*.

Independientemente de la caracterización y funcionalidad de Claudina en la *Tragedia Políciana* [para Menéndez Pelayo "no merece el título de maestra, sino de humilde discípula de Celestina"²¹]-estudio éste al margen de nuestras páginas--, lo cierto es que su presencia en la obra que nos ocupa supone todo un alarde de ingenio por parte de su autor.

En diversas ocasiones en la *Celestina* la vieja alcahueta recuerda a su amiga y maestra Claudina²² y será de estos datos de donde parta Sebastián Fernández para configurar a su alcahueta Claudina.

Ya en el título de la *Tragedia Políciana* vemos la relación existente entre Claudina y la obra de Rojas:

¹⁷ Joseph T. Snow, "Celestina's Claudina," *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), p. 258.

¹⁸ P. Heugas, *La Célestine et sa descendance directe* (Bordeaux: Editions Bière, 1973), p. 63.

¹⁹ "Huellas...", art. cit. (n. 13), pp. 26-27.

²⁰ "Feliciano de Silva...", art. cit. (n. 15).

²¹ Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. ccxvi.

²² Para estas alusiones y su importancia en la obra de Rojas, Joseph T. Snow, "Celestina's Claudina," p. 259 y ss.

Tragedia Policiana. En la qual se tractan los muy desdichados amores de Policiano y Philomena. Executados por industria de la diabolica vieja Claudina. Madre de Parmeno, y maestra de Celestina.

A partir de esta primera alusión, que nos señala que estamos ante la Claudina tantas veces mencionada por Celestina, la relación Claudina-Celestina se establece en la *Tragedia Policiana* bajo dos parámetros. Por una parte nos encontramos con lo que podríamos denominar una relación profesional y, por otra, con una relación personal.

De acuerdo a lo primero, Claudina, en el *auto IX*, señala esta relación entre ambas. En primer lugar, Claudina anota, jactándose de su oficio ante Solino y Salucio, cómo ella es maestra de Celestina y cómo sólo ésta es su digna sucesora:

Sola ay vna deste tracto en la ciudad que en mi arte tiene nombre, y es mi comadre Celestina la de la cuchillada, y lo que sabe poco o mucho aqui está con vosotros quien se lo enseño. Y así goze yo deste día que ha oy menos de seys años que no sabia hazer vn conjuro, y agora aureys sabido la buena fama que alcança, que si yo ahora çerrase el ojo, no quedaua en el reyno otra que fuesse su yqual. [IX, xxiii (r)]

En la *Celestina*, la vieja alcahueta reconoce sistemáticamente su deuda profesional con Claudina. Así, Celestina, señalando a Sempronio cómo conoce a Pármeno, dice:

Aquella gracia de mi comadre no la alcanzábamos todas. ¿No has visto en los oficios unos buenos y otros mejores? Así era tu madre, que Dios haya, la prima de nuestro oficio y por tal era de todo el mundo conocida y querida. [VII, 123]

Tras estas palabras iniciales de Claudina--justificadas con lo aparecido en la *Celestina*--, la alcahueta en los amores de Policiano y Philomena cuenta a Solino y Salucio un episodio concreto de su relación profesional con Celestina:

... vna noche oscura tuue yo necesidad de quitar a vn ahorcado los dientes, y ella no menos de quitarle los çapatos, porque tal menester se ofresce que tal material demanda, y así como llegamos le dio vn temblor de muerte, y se me cayo en el suelo cubierta de un sudor mas frio que la nieue que así goze yo de Parmenico mi hijo, como pense que entre manos se me finara. Finalmente, tornada en si entretanto que con vn as tenazicas de pelar çejas le quite yo siete dientes, avn ella tuuo espacio de quitarle los çapatos. [IX, xxiii (r)]

El episodio, convenientemente ensalzado por Claudina, era recordado por Celestina a Pármeno, en la obra de Rojas, como ejemplo de la habilidad de Claudina.

Una cosa te diré, porque veas qué madre perdiste; aunque era para callar ... Siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelar cejas, mientras yo le descalcé los zapatos. [VII, 122-123]

Asimismo, Claudina señala cómo, debido a no poder "sola dar recaudo a los muchos negocios que se me ofrescian ... procure de imponer en el oficio a mi comadre Celestina con tal condicion, que durante la prissa partiessemos la ganancia" [IX, xxv (r)]. Así, en la

Celestina encontramos cómo Celestina le dice a Sempronio: "... nunca blanca gané en que no tuviese su meitad" [III, 81].

Por último, y como corroboración del aprendizaje de Celestina, Claudina cuenta a Solino y Salucio un nuevo episodio realizado por Celestina:

... en vna temporada que estuuo en esta ciudad el embaxador de Francia, ella por su parte vendiendo la sangre de vna bonica moça que auia criado tres o quatro vezes, y cada vez por fresca, y yo aprouechandome del mueble de aquella rapaza que oy viste en la posada ... ahorramos de cada veinte doblas... [IX, xxv (r)]

El episodio del embajador francés es recordado por Pármeno en la *Celestina*:

...cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía. [I, 62]²³

En la *Tragedia Policiana*, en un diálogo entre Salucio, Solino y Claudina a raíz de la afirmación de ésta de que su oficio consiste en hacer el bien volvemos a encontrarnos con un episodio mencionado en la *Celestina*.

Salucio Ya auias de estar emplumada.

Claudina Como hijo?

Salucio Digo señora que persona tan sancta, no merese ser canonizada.

Solino Esso estaua agora por proueer. Acuerdome madre del día que te canonizaron, como de lo que oy he hecho, que aquel día, yua yo con el despensero de las monjas siendo mochacho, a comprar hueuos al mercado, y te vi puesta en la picota con mas majestad que vn papa assentada en el postrero passo de vna escalera, con alta y autorizada mitra en la cabeça, que representauas vna cosa muy venerable. Y acuerdome que inquiriendo yo la causa de aquella solemnidad, que pa [sic] mi era cosa nueua, vi vn as letras que a la redonda de aquel como rocadero tenias en la cabeça, que dezian, por alcahueta y hechizera, mochachos te fatigauan, vnos con pepinos, otros con verengenas, otros con troncos de verças, que no te dexauan reposar. [IX, xxiiii (v)]

En efecto, al margen de la descripción del castigo a que es sometida Claudina, castigo que se ajusta a lo que era la realidad en el momento,²⁴ y de la presencia de este tipo

²³ Una alusión similar encontramos en *La lozana andaluza* (mamotreto XXIV). Para la relación entre la obra de Rojas y la obra de Delicado, Nicasio Salvador Miguel "Huellas de la *Celestina* en *La lozana andaluza*," *Estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro*. (*Homenaje a F. Ynduráin*) (Madrid: Editora Nacional, 1984), pp. 431-459.

²⁴ Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, (Madrid: CSIC, 1942) p. 441 y Pierre Heugas, *La Célestine*, pp. 497-498.

de castigo para alcahuetas y hechiceras en obras de los siglos XVI y XVII,²⁵ recordemos, por lo que aquí nos interesa, cómo en la *Celestina* la vieja alcahueta cuenta a Pármeno uno de los prendimientos de que fue objeto Claudina:

... sin aquélla, prendieron cuatro veces a tu madre, que Dios haya, sola. Y aun la una le levantaron que era bruja, ... y la tuvieron medio día en una escalera en la plaza puesta, uno como rocambo pintado en la cabeza. [VII, 124]

Junto a estas citas que nos muestran la relación profesional entre Claudina y Celestina hemos de señalar aquellas que nos sitúan ante la relación personal entre ambas alcahuetas en la medida en que serán estas alusiones las que aseguren definitivamente la relación entre la alcahueta de la *Tragedia Policiano* y la *Celestina* de Rojas.

Claudina, consecuente con los elogios dirigidos a su comadre Celestina, cuando queda moribunda tras la agresión de Silverio y Pamphilo, pide que llamen a Celestina, a quien nombrará su heredera. En la última voluntad de Claudina se recoge la herencia propiamente dicha y la tutela sobre sus hijos. En cuanto a lo primero, Claudina señala:

... especialmente te te [sic] pongo en la possession de vn arca mia donde hallaras las cosas siguientes, quatro botes grandes de olio serpentino, y otros dos pequeños de sangre de abubilla, vna caxuela llena de dientes de ahorcado y otra caxa grande de tierra de vna encruzijada, redomas para azeytes porque son en cantidad no tengo memoria de las diferencias dellas, pero de todas con lo que dentro esta te hago libre donacion. En un pellejo de gato hallaras embuelto seys dozenas de agujas para costuras de virgos y en vna caxa pintada todo el aparejo junto. [XXVII, lxxiii (v)]

Estos útiles, amén de ser comunes en todas las hechiceras y terceras, son los mismos que utiliza la vieja Celestina rojana y quizá aquella "arca de los lizos" que pide Celestina a Elicia [III, 84] para realizar su conjuro fuese el punto de partida de Sebastián Fernández para redactar este testamento de Claudina.

Más clara relación con la obra de Rojas tienen las siguientes palabras de la moribunda Claudina:

... mi hijo Parmenico ya sabes comadre quanto ha que esta absente. En qualquier tiempo que venga le tendras por hijos [sic] adoptiuo, y hasta que sea de hedad sera tutriz de su hazienda. [XXVII, lxxiii (v)]

Pármeno no ha aparecido en ningún momento en la *Tragedia Policiano*;²⁶ sin embargo, Sebastián Fernández es consciente de la importancia del episodio de conversión de Pármeno en la *Celestina* y de cómo ésta era una buena forma de entroncar su obra con la de Rojas. En efecto, en la *Celestina* Pármeno señala a Calisto:

²⁵ Recordemos la *Tercera Celestina* (ed. M. E. Barrick, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1973, auto XLI), p. 335, o *El Buscón* (ed. Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1980), p. 90.

²⁶ En el auto XI, xxx (v) se señala explícitamente cómo lleva siete años sin saber nada de él.

CELESTINESCA

... mi madre, mujer pobre, ... la cual rogada por esta Celestina me dio a ella por sirviente. [I, 60]

Más adelante, en la misma obra, Pármeno insiste en lo mismo en su presentación ante Celestina:

estuve contigo un *poco tiempo* que te me dio me madre, cuando morabas a la cuesta del río. [I, 67]

Sin embargo, Sebastián Fernández ha tenido que distorsionar los hechos que aparecen en la *Celestina*, ya que en la *Tragedia Políciana* se alude--de acuerdo a la cita anotada--a que Claudina es quien entrega en tutela a Pármeno y la administración de su hacienda. No obstante, en la *Celestina* la vieja alcahueta señala:

Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dió viviendo tu padre. El cual, como de mí te fuiste, con otra ansia no murió, sino con la incertidumbre de tu vida y persona Y al tiempo que de ella [su vida] pasó, envió por mí y en su secreto te me encargó y me dijo sin otro testigo ... que te buscarse y llegase y abrigase y, cuando de cumplida edad fueses ... te descubriese adónde dejó encerrada tal copia de oro y plata, que basta más que la renta de tu amo Calisto. [I, 67-68]

Sobre este hecho se insiste repetidamente en la obra. Así, Celestina le dice a Pármeno, ante el rechazo de éste hacia Sempronio, cómo ambos son iguales:

si algo tienes, guardado se está. ... Buen siglo haya aquel padre que lo trabajó. No se te puede dar hasta que vivas más reposado y vengas en edad cumplida. [VII, 121]

Es más, cuando Pármeno quede prendado de Areúsa le dirá a Celestina: "Ofrécele cuanto mi padre te dejó para mí" [VII, 131]. Ahora bien, la distorsión de Sebastián Fernández estriba en que en su obra se señala cómo Claudina es viuda de Alberto [XI, xxix (v)]. La causa de esta distorsión parece evidente: Sebastián Fernández sabe de la importancia que la supuesta herencia de Pármeno tiene en el desarrollo de la *Celestina* y de ahí que retome este hecho en su *Tragedia Políciana*, pero no en relación con Alberto, personaje que de nada le servía, sino en relación con Claudina, consciente de que este episodio sería recordado por los lectores, aunque no con excesiva precisión. Por otra parte, Sebastián Fernández suprime hábilmente de la acción de su obra a Pármeno--evitándose así tener que recrear un personaje más con las limitaciones que suponía su aparición y actuación en la *Celestina*--, y no con menor habilidad desconecta a Parmenia, hija de Claudina, de Celestina (ya que de este personaje no se hace la menor mención en la obra de Rojas) al señalar Claudina en su última voluntad que su hija no ha de quedar bajo la tutela de Celestina por cuanto "queda en hedad para ganar de comer" [XXVII, lxxiii (v)].

Al final, Claudina, tras expresar sus últimas voluntades, muere en brazos de Celestina [XXVII].

III

Si con respecto a los continuadores anteriores de la *Celestina*--Silva, Gómez de Toledo y Sancho de Muñon--las reminiscencias y ecos de la obra de Rojas en la *Tragedia Policiana* presentan como nota característica su más absoluta falta de funcionalidad e incluso un menor grado de recuerdo de personajes procedentes del texto rojano. Mientras, en general, el recuerdo de personajes procedentes de la *Celestina* es variado en las distintas continuaciones con la clara funcionalidad de establecer comparaciones con personajes o situaciones aparecidas en dichas continuaciones, en la *Tragedia Policiana* no sólo nos encontramos con que el único personaje relacionado con la obra de Rojas es la vieja Claudina, sino que su inclusión como personaje vivo en la obra, no como un mero recuerdo, se convierte en algo fundamental para entender la postura de Sebastián Fernández como autor perteneciente al ciclo celestinesco.

Ya he anotado cómo Menéndez Pelayo tacha a Sebastián Fernández de no tener la más mínima originalidad. Sin embargo, como señala José Antonio Pérez-Rioja, también se es original, siguiendo el criterio clásico, "combinando los [elementos] ya conocidos de un modo distinto,"²⁷ y es en este sentido donde Sebastián Fernández no sólo se nos presenta como un autor original, sino como el más original de los continuadores de la *Celestina*, ya que su recurso de introducir en su obra un personaje que exclusivamente es mencionado en el modelo (personaje que pese a todo no pasó desapercibido a otros continuadores tal y como lo demuestra su recuerdo en la *Segunda Celestina* [XXXIV, 420]) es, en mi opinión, tan original como el recurso de *resucitar* a Celestina por parte de Silva y, por supuesto, infinitamente más original que la actitud de Gómez de Toledo y Sancho de Muñon.

Por otra parte, la Claudina re-creada por Sebastián Fernández será recordada por continuadores posteriores como Alonso de Villegas, en su *Comedia Selvagia* [II, III, xxxiii(v) - xxxiii(r) y III, III, xliii(r)], lo que supone sancionar positivamente el recurso de Sebastián Fernández, un autor perteneciente a su mismo ciclo.



²⁷ J. A. Pérez-Rioja, *La creación literaria* (Madrid: Tecnos, 1988), 65.



Tragi Comedia de Calisto y me-
 libea En la qual se contie-
 ne de mas de su agradable
 et dulce estilo muchas setecias filosofa-
 les z auisos muy necesarios para man-
 cebos mostrando les los engaños que
 estan en cerrados en sermientes z alca-
 buetas z nuçiamente añadido el tracto
 do de Centurio.

Portada, Barcelona 1525

NOTAS A UNA LECTURA DE 'CELESTINA' DEL SIGLO XVI:
'LA COMEDIA DE SEPULVEDA'

Félix Carrasco
Université de Montréal

Cuando nos enfrentamos con una obra literaria del pasado, una tarea primordial del crítico es la de reconstruir los códigos para arrancar las capas de sentido investidas en el texto. No es ciertamente una tarea nueva, pues, en fin de cuentas, para esto nació hace muchos siglos la filología; pero el auge adquirido por las investigaciones sobre la recepción nos ha hecho mucho más sensibles y nos ha despertado la conciencia histórica para recuperar el contexto socio-histórico de la comunicación artística y, a través de él, los mecanismos extratextuales activados por la instancia de la enunciación para la producción de sentido.

Desde esta perspectiva vamos a considerar algunos ecos de una lectura de *Celestina* del siglo XVI, que no sabemos que haya sido objeto de atención por parte de la crítica celestinesca. Se trata de la *Comedia de Sepúlveda*, atribuida por Cotarelo y Mori al sevillano Lorenzo de Sepúlveda.¹

¹ *Comedia de Sepúlveda*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Revista Española, 1901. Según Cotarelo, el manuscrito utilizado es una copia de Pascual de Gayangos de un manuscrito sevillano fechado en 1547, hoy desaparecido. La copia pertenecía a Menéndez y Pelayo (cf. p. 5). Existe otra copia en la colección de Gayangos en la Biblioteca Nacional. No sabemos de ningún crítico que lo haya relacionado con *Celestina*. Ni siquiera M. Rosa Lida de Malkiel la menciona en sus listas de imitaciones.

La Comedia de Sepúlveda

La obra puede pasar por una muestra interesante del teatro renacentista. Es una imitación de *Gl'Inganni* de Nicolò Secchi, comedia humanística con tema de "novella," en el que se ha insertado por "contaminatio" *Il Negromante* de Ludovico Ariosto para que funcione a manera de entremés o paso dentro de la obra. En el nivel de la historia hay un amante de clase alta, Alarcón, a quien su pasión por conseguir el favor de su amada Violante, hija de familia adinerada, pone al borde de la desesperación por su actitud inmovible de rechazo. Por otra parte, como no podía ser menos en una adaptación dramática de "novella," el tema se complica con otra historia paralela: Osorio, miembro también de clase elevada, está enamorado de Violante, y Florencia es víctima de un amor desesperado por Alarcón. A esto hay que añadir para mayor confusión una trama de corte plautino: Violante no es hija de los que aparecen como sus padres, sino que es una niña desaparecida y acogida como hija por el que la encontró; al final resulta ser hermana de su amante no correspondido Alarcón. En resumen, dos historias cruzadas de amor: Alarcón y Osorio enamorados de Violante pero sin conocerse como rivales, y Florencia enamorada de Alarcón. A pesar del origen foráneo, Sepúlveda logra transferir la acción sin mayores artificios al medio social de la Sevilla de 1500.²

La 'Comedia de Sepúlveda' y 'Celestina'

Aunque la obra de Sepúlveda no es ciertamente una de las imitaciones a la moda de *Celestina*, tenemos razones para sostener que la andadura dramática retenida por Sepúlveda está modelada teniendo al texto de Rojas como telón de fondo. No vamos a fundar nuestra propuesta en la coincidencia banal de que las dos se basen, en el plano del contenido, en una historia de amor entre miembros de la clase alta y en su filiación inequívoca con la comedia humanística italiana. Nos basamos en que, a lo largo del desarrollo de la *Comedia de Sepúlveda*, hay diseminadas una serie de marcas discursivas, explícitas o implícitas, que denuncian más allá de toda duda razonable que la obra de Rojas está siendo utilizada como contexto. Estas marcas son de muy diversa índole, desde referencias pasajeras a algún personaje o máxima de *Celestina* hasta la evocación de los graves problemas ideológicos debatidos en dicha obra.

Referencias pasajeras

Pasemos por alto el sistema de acotaciones escénicas, generalmente incrustadas en el texto dramático, que imitan muy de cerca la técnica de Rojas, por ser un rasgo común al teatro de la época, celestinesco o no. Una originalidad de Sepúlveda es la de convertir en texto dramático lo que podría aparecer más bien como una didascalía prologal. Se abre la obra con un diálogo entre un espectador que va buscando el lugar de la representación y un amigo, que a su vez es amigo del autor Sepúlveda. De este modo se nos informa que el autor tiene la profesión jurídica de escribano; el personaje espectador muestra su sorpresa de

² Es evidente que la interacción entre Italia y España facilitaba en la época el trasiego cultural. En la obra de Ariosto, Nibbio hace un retrato de su amo el Negromante, un embaucador de oficio, nos cuenta cómo va cambiando de nombre y de origen, de lugar en lugar, y lo identifica como judío de los expulsados de Castilla, dando pruebas claras de antisemitismo la instancia de la enunciación: "Or è Giovanni, or Piero; quando fingsi/greco, quando d'Egitto, quando d'Africa;/ et è, per dire il ver, giudeo d'origine,/ di quei che fur cacciati di Castilia" (Ariosto, *Il Negromante*, acto II, 549-552). Por otra parte, *Los Engaños* era a su vez una adaptación al medio italiano de varias comedias plautinas.

que teniendo el autor profesión tan ocupada "gasta el tiempo en componer tales poemas; pues de necesidad se ha de desocupar de su oficio" (p. 14), para dar pie a una larga y erudita defensa de los autores de comedias. Tras este elogio le declara "que la causa que a ello le mueve es exercitar el entendimiento y ofrecer éste y otros semejantes trabajos a los de su patria." En definitiva, vemos aquí, en forma de realización escénica, una versión apenas disfrazada del texto prologal de Rojas «El auctor a su amigo», en que se repiten varios de los tópicos presentes en el modelo.³

Más relevantes a nuestro propósito son otros ecos de expresiones y evocación de personajes o de situaciones de la *Tragicomedia*. Montalbo, padre de Alarcón, comenta con Figueroa, padre de Osorio: "Paréceme, señor Figueroa, que se podría decir por nosotros que, es perdido quien tras perdido anda ..." (p. 125), donde se evoca la utilización de esta máxima popular por Pármeno (aucto I, p. 47).⁴ Figueroa interpela a su hijo de vuelta de una jornada agitada con otro recuerdo de *Celestina*: "A tal hora andan los hijos de los hombres honrados y con tal hábito que parece que contrahacéis a Centurio?" (p. 126). El mismo personaje continúa sus recriminaciones a su hijo: "¡Ay, hijo, hijo! si tuviédeses tan quitadas las ocasiones de vuestras culpas como halláis aparejadas las disculpas, ni yo estaría quejoso ni vos culpado" (ibídem), en que parafrasea las famosas palabras de Melibea, "que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta" (aucto XII, p. 212), cuando se queja de las puertas en su primera entrevista con Calisto.

El pretexto de la salida de Alisa, madre de Melibea, para visitar a su hermana, que está enferma, permite a Celestina quedarse a solas con Melibea; pues bien, el mismo truco es utilizado por Sepúlveda: "Hoy me parece tiempo muy oportuno para enviarle la carta; porque no ha de estar su madre en casa, que va a ver a una cuñada suya que está a la muerte" (p. 57).⁵ Las palabras de Salazar a Violante, tratando de denunciar los engaños de los hombres, bien podrían ser un eco de las famosas palabras de Calisto, "Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo..." Dice Salazar: "... y aquellas palabras blandes 'ya que sois mi norte, mi vida y mi gloria,' y otras mill confitadas heregias con que hacen idolatrar las tristes mujeres son un falso reclamo para meterlas en su engañosa red" (p. 73).

Problemas ideológicos: La intervención de la tercera

Cuando Américo Castro comenta el extraordinario éxito editorial de *Celestina* en los países europeos, afirmando que "*Celestina* se abre paso en Europa por su problematismo tan auténtico como desconcertante,"⁶ está emitiendo un juicio sobre la dificultad de conectar el

³ Es decir, se imita el cuadro de la comunicación, tal como se presenta en Rojas, el *autor* hace a un *amigo* unas advertencias sobre su obra, y se repiten los tópicos de la difícil compaginación de la profesión de jurista con la de autor de comedias y la voluntad del autor de "servir a los coterráneos." Incluso puede detectarse algún eco del prólogo que añade Rojas en la edición sevillana de 1502.

⁴ Citaremos por la edición de M. Criado de Val y G.D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 1970.

⁵ Aunque este pretexto, como tantos otros de la comedia humanística, proviene de la comedia plautina, es claro que es su utilización en *Celestina* lo que lo mantiene vivo en la memoria del público, ya que la familiaridad con las comedias latinas estaba muy circunscrita a un reducido número de humanistas.

⁶ '*La Celestina*' como contienda literaria (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 75.

sistema de valores del universo socio-histórico con el vigente en el universo posible de la obra literaria. Desde esta misma perspectiva, muchos críticos han expresado su estupor ante el hecho de que Calisto no vacile en recurrir a un mediador tan abyecto como Celestina, y más asombroso aún, que Melibea, después de su primera reacción señorial de rechazo y amenazas, acepte y convalide tanto el plan de mediación como al mediador.

Sepúlveda pone a Alarcón, el homólogo de Calisto, en una tesitura análoga a la crisis en que se encuentra Calisto tras el rechazo de Melibea, y hace que se le brinde como recurso último el echar mano de una celestina en el caso de que falle el recurso de la carta a Violante, homóloga de Melibea: "Cuando él no lo hiciera como queremos, yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica; y yo haré que tome a su cargo este negacio" (p. 60). En lugar de acceder a la propuesta siguiendo la lógica subversiva del primer autor de *Celestina*, Alarcón se distancia de Calisto rechazando con decoro un recurso tan impropio de un amante de la clase alta: "Menos es de fiar desa tal que tiene eso por oficio, y será ocasión para que Violante se disfame; por lo cual yo quiero hacer lo que esté acordado, e ir luego a escribir la carta, que se me hace tarde, y luego la enviaré con Salazar" (ibid). Se podría pensar que hay aquí un intento de rectificar la escritura de Rojas, conciliándola con los valores de la sociedad española de la época.

Violante versus Melibea

Cuando Salazar lleva la carta a Violante, situación réplica del primer encuentro de Celestina y Melibea, Violante, que tiene un hondo sentido de la honra, comparable al que muestra Melibea en su primera reacción, se niega con firmeza a aceptar la misiva, poniendo en evidencia el error de Melibea al no haber mantenido su actitud inicial de rechazo a las insinuaciones de Celestina: "... que yo estoy tan escandalizada de las palabras de los hombres, que no solo me entran por un oído y salen por otro como a algunas mujeres; pero sabé que aun no las dejo entrar y que los cierro como hace el áspide por no oír las palabras del encantador ... y por esta ocasión os ruego que llevéis la carta y digáis a vuestro señor que no la quise rescibir, y que le estaría muy mejor volverse a su estudio que andar por aquí disfamándose" (p. 74). El procedimiento, por consiguiente, es idéntico al anterior; es decir, crear una réplica del personaje celestinesco, ponerlo ante la encrucijada u hacerlo virar 180° con respecto a la trayectoria celestinesca.

El suicidio

El suicidio por amor de Melibea era otro escollo difícil de sortear desde la ideología vigente, según se manifiesta en un crítico tan ecuánime como Valdés. La firmeza y la lucidez con que Melibea pone en marcha su plan para que nada ni nadie se lo obstaculizara debía chocar frontalmente con las expectativas del público, no digamos con el establecimiento eclesiástico o civil. No deja de ser extraño que ninguno de los numerosos imitadores o continuadores de Rojas, que llegaron a explotar hasta los elementos más insignificantes del modelo, reutilizaran el suicidio de la heroína, como ya subrayó el maestro Bataillon.⁷ Sepúlveda suscita también el problema y en un cierto sentido lo lleva a realización; en efecto, Florencia de Figueroa, hija de un amigo del padre de Alarcón, se enamora perdidamente de éste, que no le hace el menor caso. Desesperada se mete en un

⁷ Cf. Marcel Bataillon, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, Paris: Didier, 1961, p. 188.

monasterio, pero su pasión sigue viva, y allí concibe la idea de salirse y, disfrazada de hombre, se hace contratar como paje por el hombre que amaba. Para cubrir la deshonra, su fiel ama se encarga de inventar la historia de su muerte:

... porque así como, hija, os salistes del monesterio, yo dije a la Abadesa que convenia a la honra de su monesterio y a la vuestra decir que os habiades muerto súpito, y porque se tenía por cierto que había sido de pestilencia, por el escándalo no se lo habían enviado a decir hasta estar enterrada; y, paresciéndoles bien, enviaron este mensaje, el cual oído por vuestro padre y madre, quedaron tan atónitos y tan sin moverse como estatuas de mármol ... ¡Oh, hija!: grande yerro habemos cometido, digno en verdad de un áspero castigo ... vos sois dello buen testigo que por otra cosa no permiti y dí manera como hiciédeses este desvario de saliros y asentar por paje de Alarcón, sino por estorbar que no os matádeses, como muchas veces lo intentastes, y, al fin, creo que lo hiciérades; y, al fin, de dos males, tuve por bien de escoger el menor, que fue éste. (pp. 36-37)

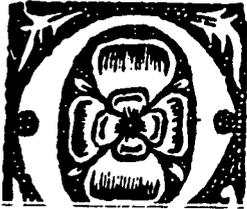
En resumen, Sepúlveda introduce en el universo de ficción el tema del suicidio, sacado de la vida real, y lo explota hasta el límite de lo permisible, pero tiene buen cuidado de no sobrepasar el estadio de tentativa, marcando de nuevo su distanciamiento de la solución de Rojas.

El conjuro

El otro gran debate de la crítica celestinesca sobre el carácter ornamental o funcional del conjuro y, por supuesto, sobre la eficacia de lo sobrenatural demoniaco en la seducción de Melibea es indirectamente tocado en la lectura de Sepúlveda, como hemos visto en un pasaje citado anteriormente con otro propósito: "yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica." Los medios de que se vale Celestina para conseguir sus fines son todos de tejas abajo; de su abundante artillería se subrayan su experiencia, su sabiduría, su astucia, su retórica. Ninguna referencia al diablo, salvo su utilización para exaltar el grado de su conocimiento.

Diríamos para concluir, que en la *Comedia de Sepúlveda* se constatan dos corrientes de fuerzas que manipula la instancia de la enunciación: por una parte, una serie de alusiones de carácter superficial son utilizadas para inscribir la obra en la tradición de la *Tragicomedia* y para establecer la clave artística, y de otra se crea un distanciamiento radical frente a la actitud de Rojas respecto a los problemas ideológicos debatidos. Independientemente del talante del autor, del que se sabe bien poco, es evidente que el medio siglo que separa las dos obras marca una trayectoria desde la apertura hacia el cierre en cuanto a la circulación de ideas. El intento de reescritura de la *Tragicomedia* según las exigencias de los códigos sociales, anuncia, quizás, el principio del período de involución en que se sume la sociedad española bajo el reinado de Felipe II.





De veult dire ce hault crier de ma
cousine: si par aduétude elle a sceu
les tristes nouvelles q'ie luy appor

Ilustración al AUTO XV, traducción anónima francesa de 1527 [París]

LA CRISIS DE CELESTINA o LA HUMANIZACION DEL TEATRO
ESPAÑOL

De Irene López Heredia a Amparo Rivelles

César Oliva
Cátedra de Teatro, Murcia

En no pocas ocasiones hemos oído quejas relativas a la falta de atención a una dramaturgia tan rica como la de los clásicos castellanos, que no consigue ser representada de manera constante en su propio medio. Comedias como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El caballero de Olmedo* o *La serrana de la Vera* requerirían periódicas revisiones, de manera que no más allá de cada lustro tuvieran una ejemplificación escénica. Pero eso no sucede, y las razones pueden ser muchas y variadas, destacando, al menos en nuestra opinión, una generalizada falta de cariño y confianza en esos clásicos poetas, empezando por el propio gremio profesional, que se escuda en tópicos tan inconsistentes como el problema del verso o la falta de atención oficial. Si lo primero significa la falacia del inculto, el segundo aspecto, la comodidad de quien busca réditos inmediatos, amando más el dinero que el arte, ya que, según datos que se pueden documentar en los últimos años, los clásicos han sido los proyectos más indiscriminadamente subvencionados tanto en la dictadura como después. Es, precisamente, de esa señalada falta de amor a los clásicos, desde donde se ha ido transmitiendo un desinterés por los mismos en el espectador español de las últimas décadas. No nos engañemos culpando al público de lo que no le corresponde. De siempre, la tarea de los programadores ha tenido superior responsabilidad que la de los receptores. De ahí que sea normal medir el grado de atención de los gobiernos al teatro con la oferta que propone.

En esta manifiesta decadencia de los clásicos en el gusto del espectador español, la *Celestina* supone la excepción que confirma la regla, pues es posiblemente el texto castellano más veces llevado a la escena en la historia de nuestro teatro. Al menos los últimos veinticinco años han visto varias y muy diferenciadas puestas en escena. Esta circunstancia es digna de subrayar en un panorama teatral, como el español ha tenido durante esos años, así como sus conexiones con la recepción por parte del público de ese periodo. De esa

manera, además, facilitaremos datos y pistas sobre un grupo de representaciones que hora es ya de verlas dentro del contexto espectacular propio de su lenguaje. En definitiva, los objetivos de este trabajo parten de considerar aspectos propios de la historia de la representación, aunque las consecuencias que se puedan derivar sean imprevisibles.

* * *

Desde 1957, los escenarios españoles han visto, al menos, siete montajes de *La Celestina* de cierta importancia. Las relaciones entre ellos, sus engarces y disonancias, abren vías de comprensión en la reciente historia de la escena nacional contemporánea, y, sobre todo, en el tratamiento de los clásicos. De antes incluso de la fecha citada cabe mencionar, siquiera sea por referencia histórica, la primitiva versión de Felipe Lluch, en junio de 1941, y en el Teatro Español de Madrid, que fue un absoluto fracaso. Se cuenta que una de sus representaciones sólo tuvo siete espectadores de pago. El montaje apuntaba--según dicen las crónicas--, hacia la solución del escenario simultáneo, tomado de la Edad Media, y la refundición adulteraba sus pasajes más realistas. No olvidemos la fecha en que estamos. En la década de los 50, y dentro de los llamados Festivales de España, José Tamayo y José Luis Alonso pasearon nuevas adaptaciones por el país, aunque no llegaron a estrenarse en Madrid. Tamayo, con la Compañía Lope de Vega, presentaba a Irene López Heredia en el papel principal. Más abundante documentación existe de la versión que Huberto Pérez de la Ossa estrenó en 1957, en el Teatro Eslava de Madrid, con puesta en escena de Luis Escobar, decorados de Vicente Viudes, vestuario de Carlos Viudes, e Irene López Heredia de nuevo en el papel de Celestina, con José María Rodero en el de Calisto. El montaje participaba de una evidente intención simbolista, con juegos de luces rojas que anunciaban lo demoníaco de la intención, y con un texto, siempre bello, pero dulcificado.

La siguiente adaptación, en 1965, Teatro Bellas Artes, fue dirigida por José Osuna, y tuvo a Milagros Leal como Celestina, la escenografía era de Mampaso, los figurines de Emilio Burgos y la versión, de Alejandro Casona. Aunque en su momento fue muy alabada--no olvidemos que estábamos en pleno auge del autor de *La dama del alba*--no faltaron recortes en partes esenciales, como el monólogo último de Melibea. La puesta en escena abundaba en detalles realistas, con movimientos incesantes de carras que sacaban u ocultaban fragmentos de interiores practicables, con todos sus detalles.

Hasta finales de la década de los 70 no volvió la obra de Fernando de Rojas a los teatros españoles, aunque tampoco faltaron versiones debidas a grupos aficionados, compañías profesionales en gira, alguna incluso extranjera. Tal es el caso del Théâtre du Hangar, que en 1977 hizo la *Celestina* en francés, en el Teatro Alfil madrileño, con dirección de Fernando Cobos, español residente en París, que, a la vez, asumía el papel de la vieja alcahueta. Ese mismo año, 1977, subió al Teatro de la Comedia otra *Celestina* "puesta respetuosamente en castellano moderno" por Camilio José Cela, con dirección de José Tamayo, decorados de Andrea D'Odorico, e Irene Gutiérrez Caba en el papel principal. El motivo esencial escenográfico era un ascensor que, situado en el centro del escenario, facilitaba los movimientos verticales de la obra. Suponía un elemento de distorsión, puesto adrede en lugar preferente, mientras que los lados de la escena se caracterizaban por someras metonimias escénicas. La versión fue astutamente asignada a Cela, con la intención de cargar las tintas de lo escabroso, en plena transición política. El novelista no tuvo que cambiar ni una coma, pues el viejo texto se basta y sobra para cualquier tipo de intenciones.

Una serie de representaciones en escenarios naturales toledanos--precioso patio en donde bien pudieron ocurrir los acontecimientos siglos antes--, se llevaron a cabo en el verano del 80. Su director y adaptador, Miguel Bilbatúa; Celestina estaba encarnada por

Julia Martínez. La puesta en escena disponía los lugares a la manera medieval, es decir, juntos pero no revueltos. La amplitud del patio hacía el resto.

En 1981, Angel Facio estrenaba su propia versión en Barcelona, recorriendo después buena parte de la geografía nacional. El espacio escénico era del propio director, y Dora Santacreu, la vieja Celestina, en muchas representaciones sustituida por Asunción Sancho. Su presentación en Madrid no llegó hasta 1984. Facio incorporaba a la desnudez del lenguaje, la de los propios protagonistas, que debían expresar así el terrible sino que desde el principio les mueve. Un muy sofisticado escenario, lleno de los trapos sucios que se cuecen en la obra, estaba presidido por una especie de artefacto circense, desde donde la Inquisición dominaba a la sociedad teatral, y sus jóvenes protagonistas se «colgaban» en un rebuscado final. La adaptación, que contaba con un complejo sistema de combinaciones de cuadros dramaturgicos, perdía en eficacia todo lo que ganaba en intenciones.

También en 1984, y en el marco del Festival de Almagro, el Teatro Ibérico de Lisboa estrenaba su propia adaptación, debida a José Manuel Blanco Gil, autor también de la escenografía, junto a António Filipe, y con Manuela Cassola en el personaje de Celestina. La dirección de Blanco Gil llegaba al paroxismo de la simbolización, acentuando todos los perfiles exotéricos que hay y que no hay en el texto de Rojas. Su coro de fantasmones, las estudiadas evoluciones de los personajes sobre los límites de los signos brujeriles pintados en el suelo, la enorme crispación en todos los personajes, hacían un heterodoxo espectáculo incómodo y bello a la vez.

Finalmente, en 1988, Adolfo Marsillach ha estrenado, en el Teatro de la Comedia, una versión firmada por Gonzalo Torrente Ballester, decorados de Carlos y Amparo Rivelles como protagonista. Los exteriores que presiden la escenografía, el juego de movimientos circulares de los personajes, alrededor del espacio escénico, y una estudiada composición luminotécnica caracterizan el montaje. En cuanto a la versión, mayor importancia tienen los zafios perfiles de Sempronio, violentamente destacados de los de su colega Pármeneo, que los tradicionales de Celestina o de los amantes; además de eso, Torrente salva de los libros escenas finales, normalmente suprimidas, y que aquí van al servicio de una deliberada intención de asesinar a Calisto, más que de suicidarlo.

* * *

En esos siete montajes citados, que abarcan unos treinta años de teatro español, además de otras connotaciones puramente escénicas que prueban la evolución de la imagen teatral de *Celestina*. No sé si tal evolución significa determinadas apetencias de la escena española contemporánea, o, simplemente, es un hecho aislable en el contexto de esta obra tan peculiar. Pero mucho me temo que haya de todo.

Los perfiles que dibujaron tanto la López Heredia como Milagros Leal respondían a similares y clásicos planteamientos, inscritos dentro de lo que se viene en llamar la interpretación realista española. La falta de documentación animada--cine o video--hace que tengamos que apelar a la memoria y a fotografías o críticas no siempre considerables. La edad de las actrices, su evolución en los escenarios, las arrugas que muestran en instantáneas, nos remiten a Celestinas duras, enérgicas y convincentes. Ambas eran grandes intérpretes, que habían formado sus propias compañías, y que ya, al final de su carrera, podían contratarse con buena apariencia en el cartel. Los reclamos de ambos montajes eran ellas, y la energía de vieja actriz llegaba al último espectador. Me recuerdan gestos que rozaban lo soez: la López Heredia rascándose el sexo, cuando comparte manteles con sus

niñas y los criados de Calisto, y yo mismo tengo grabada la risa de Milagros Leal, cruzada por horrorosa gritería, en el momento de su muerte.

El salto cuantitativo, en tiempo, del montaje de Osuna, 1965, al de Tamayo, 1977, no justifica el notable cambio en el sentido de la interpretación de Celestina. De nuevo la intérprete elegida, Irene Gutiérrez Caba, es una excelente primera actriz, aunque caracterizada por papeles que nunca eluden la bondad, la rectitud y simpatía; una actriz de alta comedia. La misma astucia que entendemos hizo a la producción elegir a Cela como adaptador, colocó a la Gutiérrez Caba como protagonista. Es decir, si en el 77 había que oír tacos en el escenario, y no importaba que Areúsa enseñara su anatomía íntegra, la vieja alcahueta podría neutralizar el realismo con una cara y expresión no tan violenta. Así, su conducta en el escenario empezaba a ser más razonable que lo que Rojas mostraba. En semejante línea, aún con notables matices, Julia Martínez, magnífica actriz que nunca se había destacado en papeles de este tipo, pese a su versatilidad, insistía en el proceso de humanizar a Celestina. No obstante, una y otra no perdieron el norte de un papel, en donde la cicatriz que cruza el rostro del personaje, es signo evidente de la trayectoria vital que cuenta, al tiempo que nos remite a un turbulento pasado.

En cierto modo, también los dos siguientes montajes de similares características, identifican el juego de las actrices. Asunción Sancho--la Celestina que ví en la versión de Facio--y la portuguesa Manuela Cassola eran piezas de una superestructura, en donde significaban más en función de los elementos circundantes que en sí mismas. A Facio le interesaba el juego de los pequeños poderes que necesitan apoyarse unos a otros para sobrevivir; a Blanco Gil, simplemente demostrar que todo es un juego escénico, para el que él, como demiurgo, *inventa* un trazado que no es otro que la tela de araña que teje Celestina a su alrededor. Ambas actrices, por encima o por debajo de su excelencia, servían a tan cerrado esquema. Eran grabados de una realidad, más que la propia realidad; clichés, más que fotos. Sus directores imponían criterios sobre los tradicionales del texto, y como tales, el personaje caminaba bajo un control superior.

Finalmente, Amparo Rivelles es la elegida para una versión que, en principio, se inscribe dentro de criterios de fidelidad, con normas de montaje que podemos llamar tradicionales. Ella, que es una magnífica dama de comedia, conduce la tragicomedia por límites amables y casi humorísticos. Al igual que hace Sempronio, que, como se dice, se mete al público en el bolsillo en la primera parte. En ese sentido, la actuación de ambos, de ella sobre todo, tiende a humanizar la acción. Es una línea de lectura de la obra de Rojas, evolucionada de sus predecesoras, que busca el goce estético y espiritual de las fuerzas del bien, por encima de las oscuras maquinaciones de las fuerzas del mal. La cicatriz de Celestina, que se ha ido ocultando año a año, se ha quedado tan pequeña que casi no se ve.

Probablemente estemos en un momento en donde la sociedad, la teatral y la otra, guste de lecturas más cordiales y menos chirriantes que las de antaño. Un momento en que los clásicos se ofrecen "de pie"--en nomenclatura valleincliniana--, más que "desde el aire," en donde el creador/demiurgo movía hilos más violentos y contrastados. Al menos, eso es lo que se desprende de la simple evolución de un personaje tan caracterizado en el teatro español como es Celestina.



TEACHING 'CELESTINA': A COLLABORATIVE VENTURE

Constance L. Wilkins
Miami University, Oxford, Ohio

While preparing to teach a graduate seminar on *Celestina* last year, I thought enviously of the useful volumes published by MLA on teaching various classic literary works. In spite of its potential value to teachers of Spanish, such a pedagogic and interpretive guide for *Celestina* seems unlikely to be undertaken by MLA, as the work is not known widely enough in English translation. It occurred to me as I planned and taught the seminar that *Celestinesca* would be the logical vehicle for seeking cooperation in a venture like this and for disseminating the results of a survey of our experiences in teaching *Celestina*. In a December conversation with Joe Snow over a wonderful seafood gumbo in New Orleans, he suggested that sharing my own recent experiences with a *Celestina* course would be an appropriate way to begin this project.

Although I have often taught excerpts from the work in surveys and the whole book in medieval literature courses, I had not previously taught it in a seminar format with a fifteen-week semester at my disposal. Certainly *Celestina* provides an appealing seminar topic, situated as it is on the border between written culture, and, in form, between drama and novel. It is, as Alan Deyermond describes it, a work which "requiere tratamiento independiente ... por su grandeza, singularidad y la magnitud de la erudición y de la crítica que ha suscitado."¹ Beyond the importance of the work itself, my choice of *Celestina* was also based on its potential to interest students and to deal with issues of importance to them, as well as providing ways to facilitate their growth in liberal learning.

¹ "La Celestina," in *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I: Edad Media, gen. ed. F. Rico (Barcelona: Ed. Critica, 1980), 485.

There were nine M.A. candidates in the class; none had any background in medieval literature, and only one had read *Celestina* before. I decided to include other fourteenth- and fifteenth-century works to give them some acquaintance with the medieval period and to accommodate my own interests and expertise while, most importantly, providing the literary, socio-historical and cultural settings for *Celestina*. Using Dorothy Severin's edition,² we spent the first two weeks doing a quick reading of the text so that the students would be familiar with it and have it in mind as we read the other works. They wrote brief reaction papers (1 1/2-2 pages) to record their first impressions. These papers served as a basis for early discussions and for comparison with their later acceptance of the work. In order to encourage their own imagination and intuition, we did not read the Gilman introduction to the text nor any other critical readings at this point.

The obvious work to initiate the next four weeks of supplemental readings was the *Libro de buen amor*. Since our purpose was to form a context for *Celestina* rather than to know the other works completely for their own sake, we concentrated on the most closely related portions. Using the *Odres nuevos* version of the *LBA*,³ we began with the prose introduction and stanzas 11-125 to become acquainted with the work: its structure and style, the narrator's persona, early remarks on love, and two amorous adventures. The remaining selections dealt with attitudes about love (praise of love: stanzas 151-65, criticism of love: 181-96, and Amor's advice: 423-49) and the two major episodes dealing with go-betweens (Endrina 575-891 and Garoza 1331-1578). To provide another essential element of contrast or influence, and as a balance to the misogynist readings to come, we included two sentimental romances: *Grisel y Mirabella* and *Cárcel de Amor*. We read most of the Flores text from Barbara Matulka's version,⁴ utilizing her summaries to provide continuity for some omitted portions of the Braçayda - Torrellas debate. We studied all of Keith Whinnom's edition of *Cárcel*.⁵ The final additional work was *Arcipreste de Talavera*, using the Zeus edition simply because it happened to be available.⁶ I chose the following chapters: Part One-1, 2 and 38; Part Two-1, 2, 4, 7, 10 and 14; Part Three-1 and 8 and the final mock apology. These sections amply demonstrate Martínez de Toledo's basic ideas about the sinful nature of "mundano amor," his condemnation of women, and his narrative and dialogic techniques. In the reaction papers on each work, in the discussions, and in choosing critical articles, we always maintained our focus on how these works compared with or enhanced our understanding of *Celestina*.

We then returned to *Celestina* and spent the next four weeks doing an in-depth, critical reading. The Snow annotated bibliography was an indispensable guide in choosing

² Fernando de Rojas. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Alianza, 1969, etc.

³ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid: Castalia, 1973.

⁴ *Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, N.Y.: NYU Centennial Series, 1931.

⁵ Diego de San Pedro. *Obras completas, II*. Madrid: Castalia, 1971.

⁶ Alfonso Martínez de Toledo. *Arcipreste de Talavera. Corvacho. o reprobación del amor mundano*. Barcelona: Ed. Zeus, 1968.

articles to accompany the text assignments.⁷ In addition to continued reaction papers, students outlined and gave oral reports on the articles with the result that in a week they might be exposed to as many as a dozen critical studies. All students read portions of the following works: Deyermond, *Historia y crítica*; Dunn, *Fernando de Rojas*; Gilman, *La España de Fernando de Rojas* and *La Celestina: arte y estructura*; Green, *Spain in the Western Tradition*; Lida de Malkiel, *La originalidad artística*; and Maravall, *El mundo social*.⁸ These books and the Snow bibliography were placed on library reserve. During this time, students began developing and identifying special areas of interest which led to the choice of term paper topics.

For a change of pace and as a review, we topped off the reading by viewing the Films for the Humanities version of *Celestina*. After a spirited discussion which in the main condemned the presentation, I wondered aloud if I should ever use this film again in class. The students said yes, on the grounds that their reactions to the film confirmed in them a positive sense that they knew a great deal about the work and that they had begun to develop their own ideas about its interpretation. In the penultimate week of class, a visiting lecturer incorporated scenes from several filmed versions into her lecture. During finals week, the class members got together on their own to view the Teatro Repertorio production. In a future *Celestina* class, I would like to consider ways to use filmed versions more extensively, in order to stimulate discussions of contrasting interpretations of the work.

During subsequent weeks, students continued reading and reporting on criticism of their own choice, guided by the Snow bibliography as well as suggestions from me and their classmates. For the twelfth week of class, they identified a research paper topic and distributed a tentative annotated bibliography. The following week, they prepared outlines of the paper and presented progress reports. Research papers of twelve to fifteen pages were handed in the fourteenth week, and, in the last week, students gave a twenty minute oral presentation of the results of their research. I did not suggest any possible topics as I often do in undergraduate courses. Individual topics developed out of student interests. Students understood that although the body of criticism on their topic was to be reflected in the paper, they had to arrive at some original observations. We also proceeded with the understanding that any aspect of the text itself and all prior works of scholarship were open to question as they were constructed knowledge influenced by historical and cultural situations, gender, class and other circumstances. Throughout the semester, I attempted to decentralize the class so that the seminar in general might give us the opportunity for mutual exploration of ideas. Finally, each activity--whether reading, discussion, reaction papers, reports or term paper--provided another opportunity for independent learning, creation of knowledge and development of individual areas of interest. Response from students was uniformly positive in regard to organization of the course, their interest in the readings and self-assessment of intellectual growth.

⁷ Joseph T. Snow. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1985.

⁸ Deyermond, 485-528; Peter N. Dunn. *Fernando de Rojas*. NY/Boston: Twayne, 1975; Stephen Gilman. *La Celestina: Arte y estructura* (Spanish version by Margit Frenk Alatorre). Madrid: Taurus, 1974, and *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978; Otis Green. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963; María Rosa Lida de Malkiel. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970; and José A. Maravall, *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Gredos, 2nd ed. 1968.

SURVEY OUTLINE

As a guide in sharing our experiences in teaching *Celestina*, I have adapted the format used in Part One of *Approaches to Teaching Cervantes' 'Don Quixote'*.⁹

A. Choice of text

1. Edition(s) used. Reasons. Advantages and disadvantages. Have you tried a student edition?
2. Anthologies. Criteria for usage. Do you supplement or give summaries of omitted parts?
3. Teaching in translation. Edition used or source of translation. What was the course title? Did teaching in translation affect your approach?

B. Required and recommended further reading for students

1. Other primary works prior to or contemporaneous with *Celestina*.
2. Later primary works
3. Other primary works (ie., from other languages and cultures)
4. Literary, cultural and historical background material
5. Commentaries on *Celestina*
Essay collections. Books and articles most useful for beginning students. Additional books and articles for advanced students.
6. Readings to provide conceptual frameworks or bases in critical theory.

C. Secondary works the teacher should know, beyond those recommended for students

1. Other editions or texts
2. Background studies (ie. histories: intellectual, cultural, artistic, economic, social; themes; antecedents; relation to other authors and works)

⁹ Richard Bjornson, ed. NY: MLA, 1984.

CELESTINESCA

3. Criticism

4. Would you find a book on teaching *Celestina* useful? The MLA Bjornson book contains the survey results plus 15 original articles on the topic. Would you be interested in submitting an article? If so, what would be the subject you would develop/discuss?

D. Course structure

1. Focus - medieval, renaissance, other
2. Level of course
3. Visual aids used in class
4. Critical or scholarly approach
5. Themes or problems of special interest. Methods of dealing with them.

E. Other topics

Please add items not covered above.

Please send your responses to the survey to:

Constance Wilkins
Department of Spanish and Portuguese
Miami University
Oxford, Ohio 45056

I will attempt to organize the results of the survey so that we can compare our approaches with those of others in order to serve students and inexperienced as well as experienced professors.





Ilustración al Auto XIX, traducción anónima al francés de 1527

NOTAS

¿CUANDO EMPEZO A CONOCERSE LA OBRA
DE FERNANDO DE ROJAS
COMO CELESTINA?

Steven D. Kirby
Syracuse University

Todo lector habitual de esta revista sabe muy bien que la obra titulada *Comedia* (y luego, *Tragicomedia*) de *Calisto y Melibea* viene designándose *Celestina*. *La Celestina* desde hace siglos por la singular fuerza artística de su personaje central. Este fenómeno se inició, en cuanto a la titulación oficial de ediciones impresas, en 1519 con una reimpresión de la versión italiana de Ordóñez, siguió en 1527 con una traducción francesa anónima, continuó en 1550 con una versión flamenca también anónima, y empezó a manifestarse en impresiones españolas a partir de 1569,¹ llegando a preferirse al título original en una serie de impresiones hechas en Leiden entre 1595 y 1599.² Es decir que la historia bibliográfica del libro indica que, antes de cumplirse un siglo de existencia de la obra, la recepción pública de la creación de Rojas había llegado a modificar oficial y permanentemente el título impuesto por el autor.³

Pero es probable que pocos se den cuenta de que apenas una docena de años después de la publicación de la versión original ya se hacía referencia a la obra por el nombre de *Celestina*. He descubierto un testamento fechado el 3 de octubre de 1511 (con el

1 No cuento como tal el famoso y problemático texto del *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (Sevilla, '1502') que se imprimió, según Norton, hacia 1518-20 puesto que la mención de *Celestina* en el título es del personaje y no sirve como título en sí.

2 Baso mis afirmaciones en el libro de Clara Louisa Penney, *The Book Called "Celestina" in the Library of the Hispanic Society of America* (New York: Hispanic Society of America, 1954), esp. págs. 68-73, 107-08, 112, 115-18, y 120-21.

3 Una historia pormenorizada e ilustrada del título de la obra puede consultarse: es "Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas," estudio llevado a cabo por Erna R. Berndt-Kelley, *Celestinesca* 9:ii (Nov. 1985): 3-46. [Ed.]

correspondiente inventario de bienes cinco días más tarde) que ofrece una lista de veintisiete libros que pertenecían a Francisco de Trevino "vezino e regidor" de Santiago de Compostela y entre dichos libros figuraba "otro de celestina."⁴

Aquí tenemos una referencia incontrovertible que nos informa acerca del título "recepional" de la obra de Rojas a la vez que nos asegura que la circulación de la *Comedia/Tragicomedia* por la Península fue amplísima, llegando a las provincias más apartadas, todo esto en poco más de diez años. Lo que no podemos deducir de esta referencia notarial es la versión y la edición de que se trata. Igual podría haber sido una *Comedia* en 16 actos o una *Tragicomedia* en 21 y no hay ninguna pista segura para determinar cuál de las aproximadamente quince ediciones anteriores a 1511 fue la que poseyó el señor Trevino.⁵ Si la vaguedad del dato es en sí frustrante, el contexto en que aparece nos habla elocuentemente sobre la cultura literaria de la época y nos proporciona el contenido de la biblioteca de un colega profesional de Rojas.

Rojas tenía una biblioteca de casi cien volúmenes distribuidos más o menos mitad y mitad entre leyes y literatura.⁶ Trevino tenía poco más que la cuarta parte de esta colección, pero tenía unos seis libros en común con Rojas--las *Pragmáticas*, las *Ordenanzas reales* de Montalvo, la *Consolación de la filosofía* de Boecio, la *Corónica troyana*, la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre, y, desde luego, su *Celestina*. Estos paralelismos de interés son interesantes, pero lo son más las divergencias, que estudiaré en otra ocasión.⁷

Otros datos se desprenden de la comparación de los dos testamentos separados por treinta años. Trevino poseía cuatro libros manuscritos y uno más en forma mezclada entre escrita e impresa. Rojas tenía casi exclusivamente libros impresos, al parecer, con sólo dos excepciones: los números 37 y 49 del inventario publicado por Valle Lersundi. Esta situación nos permite apreciar el creciente auge y dominio del impreso sobre el manuscrito en el mercado del libro de la época. También es interesante observar que la disposición de los libros de Trevino no está indicada en el testamento del regidor salvo por la indicación de la venta de cinco de sus libros en subasta. Es significativo observar que todos los libros vendidos fueron libros de asunto legal, que el mismo hombre compró cuatro de los cinco

4 El documento se conserva en el "Tumbo F" del Archivo Catedralicio de Santiago de Compostela en el folio 14v, columna b, renglones 38-64; la referencia a *Celestina* se encuentra en el renglón 62. Quiero aprovechar la ocasión para dar las gracias a Don José María Díaz Fernández, Canónigo-Archivero de la Catedral por la amistosa y caballerosa acogida que me dispensó al llegar, así como por las excelentes facilidades de trabajo que me concedió en el Archivo.

5 Para esta afirmación cuento no sólo los textos auténticos sino también las problemáticas impresiones de '1502' que aunque estas últimas sean todas falsificaciones posteriores a esa fecha, quizás puedan representar versiones auténticas hoy perdidas. Es difícil o imposible saberlo con certeza.

6 Véase Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*," *Revista de Filología Española*, 16 (1929): 366-88, esp. págs. 381-88.

7 El presente artículo es sólo un anticipo del estudio más extenso que tengo en preparación en el cual daré mi transcripción completa de la lista de libros así como un intento de identificación de cada obra, información sobre los libros subastados, los compradores, y demás datos complementarios que faciliten la comprensión del documento.

tomos, y que no hay más mención ni de los libros de literatura, de filosofía, ni de los de religión. Es difícil interpretar este hecho. Puede significar que sólo los libros de leyes se consideraban valiosos y, por lo tanto, vendibles. O bien puede indicar que la familia quería guardar los libros más interesantes de literatura y desprenderse de libros de uso profesional que no les resultaban útiles a los herederos. Los escuetos datos del testamento no permiten más que especulación sobre este punto.

Con posterioridad a mi encuentro con este documento, he descubierto que ya fue publicado a finales del siglo pasado (con algunos defectos de transcripción) pero sin ninguna clase de comentario ni interpretación de su importancia cultural.⁸ Parece haber pasado desapercibido durante un siglo y hasta un bibliógrafo de la estatura profesional de Charles B. Faulhaber no ha observado la presencia en él de importantes obras literarias ni de esta *Celestina* en particular.⁹

Hay que señalar un punto curioso en cuanto al título de *Celestina*. Está empleado como cosa oficial en el inventario de los bienes de Trevino en 1511 mientras que en el de los bienes de Rojas en 1541 se cita al "libro de Calisto," una interesante distinción que tal vez refleje una preferencia del autor.¹⁰ En el interrogatorio de uno de los descendientes de Rojas que tuvo lugar el 9 de mayo de 1584 (según copia del 28 de julio de 1588, publicado por Valle Lersundi), el Fernando de Rojas que nos interesa "fue el que compuso el libro de *Celestina*" así con el título que hoy prevalece.¹¹ Conviene que busquemos más referencias tempranas a la obra en inventarios como el de Trevino para poder indicar el ritmo de aceptación del título "popular."

El redescubrimiento de este documento histórico nos proporciona una de las primeras referencias externas documentadas del uso de *Celestina* para nombrar la obra de Rojas, posiblemente la primera de todas y con el título hoy dominante y no el "oficial" del autor. Puesto que ninguna edición publicada con anterioridad a 1511 llevaba este título "popular" (que sepamos), es prudente concluir que hasta notarios públicos en zonas como Santiago de Compostela ya conocían la obra de Rojas por su título hoy familiar. Esto es un testimonio

8 Antonio López Ferreiro, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, 2ª ed., 2 vols. (La Coruña: Andrés Martínez, 1896-97), II: 239-40; todavía no conozco la tercera edición de esta obra preparada por Ramón Fernández Pousa (Vigo: Faro de Vigo, 1968). Las dos referencias las debo a la obra de Faulhaber, citada en la nota siguiente.

9 Charles B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España medieval*, Research Bibliographies and Checklists, vol. 47 (Londres: Grant and Cutler, 1987), referencia número 513, pág. 143. Faulhaber sólo menciona la presencia en ésta y las otras bibliotecas identificadas por López Ferreiro de obras de ciencia, derecho, patristica, y Biblia.

10 También es posible (aunque no muy probable) que este título sea una referencia a una impresión parecida a la citada en la nota 1 arriba.

11 Fernando del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas," *Revista de Filología Española* 12 (1925): 385-96; la referencia a *Celestina* se encuentra en la pág. 394 y hay un facsimil del trozo del manuscrito donde aparece en la pág. 395.

del notable y temprano éxito comercial y cultural de la gran *Comedia/Tragicomedia* que hoy se lee y se admira en el mundo entero.¹²



[Edición ilustrada por J. Segrelles, Valencia 1946]

Calisto, Tristán, Sosía

¹² Este trabajo es uno de los resultados de una investigación hecha en junio de 1988 con una beca del Research Council de Niagara University, cuyo apoyo agradezco muchísimo.

REVIEW

Fernando de Rojas, 'La Celestina', ed. Dorothy S. Severin, notes in collaboration with Maite Cabello. Madrid: Cátedra, 1987. 353 pp. illus.

Dorothy Severin's long-awaited new edition of Rojas's *Celestina* replaces, to great advantage, Damiani's version in the "Letras Hispánicas" series. Severin's earlier edition, first published in 1969 by Alianza and frequently reissued (with occasional corrections) by that firm, quickly became the standard text in a very crowded field. The Alianza text was based fundamentally on the 1499 Burgos and 1514 Valencia editions carefully collated and included a few variants from the (at that time) recently rediscovered Zaragoza 1507 edition.

Now Severin has completely redone her edition and taken Zaragoza 1507 as her base text with preliminaries and "argumentos" drawn from Burgos 1499, Toledo 1500, and Sevilla 1501, for the *Comedia* version while preliminary, closing matter and "argumentos" for the *Tragicomedia* version come from Valencia 1514. Material deleted by the *Tragicomedia* interpolations is italicized, except for the five added acts, which are printed normally. Where miscellaneous gaps are evident in the base text, these are supplied by referring to Toledo 1500 and Valencia 1514.

The importance of Severin's effort is that hers is the first-ever mass-market edition based on the Zaragoza 1507 text, the earliest *Tragicomedia* surviving in Spain, since all of the purported "1502" texts were really printed some ten or fifteen or more years later than their ostensible date, as Norton showed long ago. Her edition is also important because it takes into account the significant (albeit controversial) editorial work of Miguel Marciales (1985). Severin's is not a critical edition nor does it claim to be, but it does offer a more authoritative text than previous student editions and it includes the most significant and interesting variant readings from early printings and, occasionally, from the mid-16th century MS generally known as the *Celestina comentada*.

An important improvement in this edition over Severin's previous effort is the more than twofold expansion in the number of explanatory notes. Her 1969 edition contained 346 notes to the text while this 1987 edition offers 732 such notes. The notes follow standard practice of clarifying difficult points in the text, indicating source usage, or identifying significant critical positions relative to controversial passages. A fair measure of the credit for the success of this expanded annotation must go to Severin's capable collaborator Maite Cabello.

Severin's new edition contains a 36-page introduction, eighteen pages of useful and current bibliography, seven pages of glossary, and five pages of woodcuts reproduced from period imprints. Her introduction and bibliography reveal the only noticeable shortcomings of this edition. In an innovative edition such as this, I would have liked to see Severin depart from tradition and refrain from entering the endless and insoluble debate over authorship of *Celestina* and the genre to which the work belongs. In my considered opinion, the evidence available on both points is meager, equivocal and insufficient to

CELESTINESCA

support any other conclusions than the sole authorship by Fernando de Rojas of an essentially dramatic work with a tragic conclusion. It is time, I believe, to put an end to these debates unless and until some genuinely weighty and decisive new evidence should surface. For anyone interested in a fuller treatment of these questions, see my "Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca," in *Studia Hispanica Medievalia: Actas de las II Jornadas de Literatura Española Medieval*, ed. L. Teresa Valdivieso and Jorge H. Valdivieso (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina/Editorial Ergon, 1988), pp. 71-79.

Errors typographical and otherwise are uncomfortably numerous in the introduction and bibliography, though none of them is ultimately serious or misleading to specialists. Severin is not careful to indicate systematically the original dates and reprints of works that she cites, and so Curtius' 1948 book is listed as 1985 and Manéndez Pelayo's classic study is cited as a 1947 work instead of 1910. Veteran scholars will not be troubled by such points but, in an edition aimed at students, I would have preferred to see more precision in this regard so as to set a good example of documentation. It is puzzling that Severin cites the 1906 Mir edition of Correas instead of the newer Combet (1967) edition, and it is a shame that she did not cite Ortega y Mayor's important 1907 *Celestina* edition--a first attempt at something like a truly critical text. Sometimes the typographical errors are ironic, such as when the second half of the reference to Severin's own study of memory is omitted and when the word *Discourse* is rendered as *Discoural* (*sic*) in a reference to Severin's forthcoming study of the *Tragicomedy*; at other times such errors can be humorous, such as when she speaks of anorexia nerviosa in the *Cárcel de amor*. It may be that Severin's collaborator is partly to blame for some of these infelicities. At any rate, they all remained uncorrected in the 1988 "segunda edición." When these errors are rectified this will be probably the most useful edition of the work yet published, whether for classroom or research purposes.

Because I do not have access to photostats of Severin's base text, I have not attempted a detailed reading for possible errors of transcription or typographical mistakes. A cursory inspection has turned up the dubious form *suendo* (*sic* for *siendo*, p. 142) and it is likely that a few more such errors may be scattered through the text. But they will almost certainly be minor and not ultimately cause any confusion. The text itself is attractively and legibly printed.

Despite the few deficiencies noted here, most of which commonly befall any ambitious new work when presented for the first time, this is an altogether admirable edition, one which should be welcomed by all who participate in the alternately joyous and frustrating adventure of studying Rojas's *Celestina*. Severin has facilitated our collective task by providing a much better text than was hitherto available, while she and her collaborator have furnished some of the most useful notes ever placed before readers of this classic. In my opinion, this new edition deserves to be the text of choice for serious readers and scholars for the next twenty years just as her Alianza edition has been the reference standard for the past two decades.

Syracuse University

STEVEN D. KIRBY

PREGONERO

"contarte he maravillas"

CELESTINESCA CITADA: En la importante revista teatral *El Público*, el periódico mensual del Centro de Documentación Teatral de Madrid, patrocinado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, ha aparecido en su número 64 (enero de 1989) una interesante recopilación con el título, "Revistas del mundo" (págs. 53-67). Quedan allí reseñadas 116 publicaciones periódicas de 32 países que se dedican "a informar, debatir o reflexionar sobre las actividades teatrales: y una de éstas es *Celestinesca*, entre unos 23 títulos publicados en Estados Unidos.

PUBLICACIONES SOBRE CELESTINA: A punto de aparecer (si no habrá aparecido ya) es un estudio de Rafael Beltrán Llavador destinado al tomo de homenaje a Joan Fuster: "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (*Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret."

Leida hace poco en Catholic University (Washington, D.C. USA) fue la disertación doctoral de Diane J. Hartunian, dirigida por Bruno M. Damiani: "The 'Carpe Diem' Theme in *La Celestina*." Es un estudio innovador, sin duda el primero en investigar la obra de Rojas a la luz del tema horaciano en cuanto a su presencia e impacto en el estilo, la trama, la caracterización y, también, las intenciones ideológicas. Es aceptada ya para la publicación.

Tenemos dos noticias de Maria Eugenia Lacarra, una sobre un estudio ahora en prensa con *Studi ispanici*, "Sobre el pesimismo en la *Celestina*," la otra sobre su edición de la obra. Esta ahora aparecerá en Barcelona, en la serie de clásicos a ser publicada por Ediciones B (antigua Bruguera). También en prensa es una nueva edición de la obra celestinesca, *Seraphina*, llevada a cabo por José Luis Canet Vallés de la Universidad de Valencia. Otra de las obras más directamente celestinescas recibirá una nueva edición y estudio por Luis Mariano Esteban Martín: se hará en forma de su disertación doctoral en la Universidad Complutense de Madrid y se trata de la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547), y que será dirigida por Victor Infantes. El mismo había leído en la misma universidad en 1986 una tesina de licenciatura bajo la dirección de Salvador Nicasio Miguel sobre la presencia de LC en la *Tercera Celestina* de Gáspar Gómez, y ha venido publicando en esta revista una serie de artículos sobre obras celestinescas (ver en este número, las págs. 31-41).

El descubridor de la "quinta" *Celestina* (ver *Celestinesca* 12, no. 1 [1988]: 45-50), Stefano Arata nos comunica que comienza la transcripción definitiva ya de la obra que él titula, provisionalmente, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Está trabajando en Madrid (el original de la obra queda en la biblioteca del Palacio Real).

CELESTINA TRADUCIDA. Las siguientes noticias se adaptan de comunicaciones de **Dietrich Briesemeister** y **Gustav Siebenmann**. Parece que hay dos nuevas traducciones al alemán de la obra de **Rojas**. Una, que ya estará circulando, es producto de la labor del distinguido traductor alemán, **Fritz Vogelgesang** y, como acompañamiento, lleva ilustraciones de **Picasso**. Por el precio [140 marcos alemanes], parece ser edición de lujo y de bibliofilia. Se publica en Francfort por **Insel Verlag**...Está en vías de finalizarse otra traducción, esta vez de la mano (la traducción) del escritor e hispanista de Alemania Oriental, **Fritz Rudolf Fries**. Encargado con un prólogo y unas notas aclaratorias es **G. Siebenmann**, uno de los corresponsales de esta revista. Según las últimas indicaciones, es posible que aparezca esta traducción en 1990.

Otra tesis doctoral, ésta sobre la *Celestina* en traducción francesa moderna, está siendo realizada bajo la dirección del profesor **Daniel Henri Pageaux** (Univ. de Paris III).

Nuestra colega **María Eugenia Lacarra** ha aceptado la comisión de la preparación de un pequeño volumen para la serie "Cómo leer" (de la editorial Júcar).

NOTICIAS CELESTINESCAS DE ROMA. Cuando yo estaba de paso en Roma en diciembre de 1988, pude disfrutar de una cena organizada para aprovechar de la confluencia de varias personalidades en la ciudad eterna, todas ellas muy interesadas en la gran obra de **Fernando de Rojas**: **Emma Scoles**, **Carmelo Samonà**, **Pedro Cátedra** (de Salamanca), **Francisco Lobera**, **Patrizia Botta** (en cuya casa cenamos maravillosamente), y yo. Hablamos de muchas cosas y se espera de aquella muy amable velada muchos beneficios con respecto a la celestinesca. Primer fruto ha sido una larga comunicación de la profesora **Scoles** (Univ. de Roma) de la cual adapto lo siguiente:

Tesinas de licenciatura en vías de preparación:

1. **Marina Sanfilippo**, "La doppia redazione de LC: schedatura e studio degli interventi della seconda stesura."
2. **Sofía Ramírez**, "Edizione critica della *Comedia de Calisto y Melibea*."
[Se replantea el mismo problema enfrentado por **J. R. Rank**, con base teórica crítico-textual.]
3. **Lorenzo Blini**, "Estudio y edición de la refundición [1541] de LC por Juan Sedeño."
4. **Simona Sperindé**, "El texto de LC en la edición Zaragoza 1507" (título provisional).
5. **Carla Simone**, "El texto de LC en la traducción italiana de Hordognez, Roma 1506" (título provisional).

Además de estas tesinas, la misma **Emma Scoles** está elaborando una sustanciosa reseña a la edición y estudio (1985) de LC por **Miguel Marciales**; **Francisco Lobera** ha preparado las concordancias de la *Tragicomedia* [las de la *Comedia* se hicieron en 1976]; y un pequeño estudio sobre una variante [*utilidad*, Acto XIV; p. 242 en la ed. de Criado de Val/Trotter] de la *Tragicomedia* lo está preparando **Patrizia Botta**.

OBRAS CELESTINESCAS RESEÑADAS. Quisiéramos mantener al día al lector de esta revista con las reseñas de reciente aparición. Estas son las que han llegado a nuestra atención:

D. Hook reseña a F. Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de LC* (1985) en *Modern Language Review* 84 (1989): 202-203; también A. Gier, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 104 (1988): 119-122.

Además de la reseña a la edición crítica y estudio de LC preparados por M. Marciales que está en preparación (ver el apartado precedente) por E. Scoles, estas otras son recientes: en *Zeitschrift für Romanische Philologie* 104 (1988), págs. 112-119, por A. Gier; en *Romance Quarterly* 35 (1988): 244-246, por V. A. Burrus; en *Revista de Filología Española* 67 (1987 [1988]): 146-148, por J. C. de Torres; y en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987 [1988]): 362-364, por Aurelio González.

A. Gier también hace una breve reseña a J. Snow, 'Celestina' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (1985), en *ZRP* 104 (1988): 122-123.

El *Archiv für Reformationsgeschichte* 14 (1985): 638, trae una breve reseña a la ed. facsímil de las traducciones alemanas de LC por C. Wirsung (ed. Kish & Ritzenhoff).

La adaptación escénica de LC por Gonzalo Torrente Ballester y dirigido por Adolfo Marsillach de 1988 (y todavía en el repertorio en 1989) recibe noticias de Alberto Arbasino en *La Repubblica* (3 febrero 1989): 28 (con una foto de Amparo Rivelles en Celestina), y de John London en *Plays International* (marzo 1989): 43.

Otra producción de *Celestina* que ha dado vuelta a buena parte del mundo es la de la compañía venezolana, RAJATABLA, dirigida por Carlos Giménez; se reseña un estreno en Buenos Aires de 1987 (después de pasar por Nueva York [agosto de 1987], San Francisco, México, y Centroamérica) en *El público*, núm. 50 (noviembre de 1987): 64, por J. A. R.; otra representación en Marsala, en la costa mediterránea de Italia, de 1988 (agosto) recibe una reseña (con dos fotos) en la *Corriere della Sera* (Milano) (31 de agosto 1988), por Emilia Costantini.

CELESTINA EN LAS TABLAS. Recibí una carta de un ex-alumno de la Cambridge University, T. Keeble, que quería saber si yo había desenterrado algún informe sobre una producción en inglés de LC en Cambridge en la década de los 20. El recordaba que sí había y buscaba más información. Si algún lector de esta revista puede ayudar en este respecto sobre una tal representación de *Celestina* en Cambridge, en favor de comunicarse conmigo. Cualquier dato será agradecido grandemente.

Se ha anunciado la *Celestina*, largamente esperada, del Festival de Verano en Aviñón. La famosa actriz francesa, Jeanne Moreau, aparecerá en Celestina, al lado de Lambert Wilson, y la producción será dirigida por Antoine Vitez. Entre el 12 y el 20 de julio tendrá varias representaciones.

Se sabe que, con ocasión del estreno en París durante el verano de 1988 de la nueva ópera *La Célestine* de Maurice O'Hana, que L'Association France-Espagne (de París) organizó unos "Rencontres autour de *La Célestine*," sobre los cuales nos gustaría saber más. Se pide información.

En una serie de entrevistas con Nuria Espert, ella anuncia que en 1989 ella volverá al National Theatre (Londres) para crear una *Celestina* para la excelente actriz Joan Plowright, con quien trabajaba muy a gusto cuando hacía en Londres su versión de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca.

En marzo de 1989 se vio de nuevo Amparo Rivelles en la *Celestina*, dirigida por A. Marsillach, en versión de G. Torrente, esta vez en el Mercat de les Flors (Barcelona), del 1º al 19 del mes, alternando con *El Alcalde de Zalamea*, obras las dos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que dirige Marsillach. ... Esta misma compañía volverá a estrenar *Celestina* en agosto de 1989 en Edimburgo, otra vez alternando con la obra de Calderón, entre el 13-19 del mes.

Y hablando de Amparo Rivelles, la gran actriz fue homenajeada el 15 de diciembre de 1988 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico al cumplir sus Bodas de Oro como actriz (y haciendo *Celestina*). Cito del *Boletín* no. 10 de la C.N.T.C. (enero-febrero, 1989): "Los compañeros de reparto de la *Celestina* escenificaron para la actriz un 'Diario de avisos' con noticias acontecidas durante un hipotético día bajo el reinado de Felipe IV." En el mismo boletín, hay una foto de ella en el escenario, otra de ella en el homenaje, y la reproducción de uno de los figurines de Carlos Cytrynowski, hechos para la *Celestina* de esta compañía.

CELESTINA EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS. Por el posible interés que puedan tener noticias de esta clase, adjunto unas noticias recibidas de colegas que dan en sus clases *Celestina*, como enfoque especial. Me encantaría que otros escribieran con semejantes informaciones [N.B. la propuesta/encuesta especial en este número, formulada por C. Wilkins, pp. 53-57].

Emma Scoles en 1988 ofreció un curso en Roma sobre la posición stemmatica de la edición de Zaragoza 1507. En 1989 ofrece la misma otro curso sobre los problemas textuales no resueltos de la *Celestina*.

Yo mismo incluí (Univ. de Georgia) a *Celestina* en un curso sobre el primer teatro español: estudiábamos su carácter dramático en sí y como fuerza motora para experimentos en el teatro del siglo XVI. También lo daban este año 1989 Ian Macpherson (Durham University), y Steven Kirby (Suracuse Univ.).

Este mismo mes de mayo, entre el 10 y el 26 en la Universidad de Murcia, está ofreciendo un curso de 24 horas total el profesor de la Vanderbilt University (Tennessee, USA), Francisco Ruiz Ramón. Su título general es: LC COMO DRAMA. Como lo creo de interés, adjunto el esquema de este cursillo a seguir:

Introducción: Tiempo, espacio y género.

La acción y sus personajes:

1. El encuentro.
2. El problema del doble tiempo.
3. La intervención de *Celestina*.
 - a. La índole de la pasión de Calisto.
 - b. Motivación de los criados.

CELESTINESCA

4. Evolución de la pasión amorosa de Melibea: ¿magia o realidad?
5. La muerte de Celestina y los criados.
6. La venganza: ¿cambio de caracteres? y motivación dramática.
7. La muerte de Calisto y el suicidio de Melibea.
8. El llanto de Pleberio.

Conclusión: Visión del mundo.

Texto de clase: *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1988 (D. S. Severin, ed.)

Bibliografía Básica:

1. Bataillon, Marcel. *"La Celestina" selon Fernando de Rojas*, Paris, 1961.
2. Berndt, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*, Madrid, 1963.
3. Gilman, Stephen. *"La Celestina": Arte y estructura*, Madrid, 1974.
4. Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, 1962.
5. Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, 1966.
6. Morón Arroyo, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*, Madrid, 1974.
7. Snow, Joseph T. *"Celestina" by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest: 1930-1985*, Madison, 1985.
8. *Celestinesca* (Boletín informativo internacional). Athens, Georgia (1977-).

CELESTINA EN LOS CONGRESOS. Estas son las ponencias que conozco desde la última edición de este pregonero: agradecería información sobre otras.

1. Rafael BELTRAN LLAVADOR, "Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadis, Tirant lo Blanc, y la Celestina.*" Para el Seminario de Literatura Caballeresca, Univ. del País Vasco, diciembre de 1988.
2. Dayle SEIDENSPINNER-NUÑEZ, "The Poetics of (Non)Conversion: The *Vida de Santa María Egipcíaca* and the *Celestina.*" Modern Language Association, Nueva Orleans, USA, 27-30 diciembre de 1988.
3. Joseph T. SNOW, "Celestina: Then and Now." Conferencia invitada, Trinity University (San Antonio, Tejas, USA), 26 enero de 1989; repetida en la Purdue University (Indiana, USA), 31 de enero de 1989.
4. Carolina HENRIQUEZ-SANGUINETTI, "El discurso de la degradación del espacio sagrado en LC de Alfonso Sastre." Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, Kentucky, USA, 27-29 abril de 1989.
5. Este y los dos siguientes estudios fueron leídos en una sesión especial titulada "New Wine and Old Bottles: Views of Rojas' *Celestina,*" organizada por J. T. Snow y presidida por J. R. Rank. 24th International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, Michigan, USA, 4-7 mayo de 1989.
6. Luis CORTEST, "Was Pleberio an Existentialist?"
7. Eric W. NAYLOR, "A Walk in Rojas' Onomastic Garden."



Frontispicio de la ed. de Valencia 1946 [J. Segrelles]

**'CELESTINA' BY FERNANDO DE ROJAS:
DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO**

Joseph T. Snow
University of Georgia

Es éste el octavo suplemento al estudio monográfico mio de 1985, y tal vez el más nutrido. Sigo con la enumeración consecutiva para esta serie de suplementos, comenzada en *Celestinesca* 9:ii (1985): 103-108. Agradezco, por materiales mandados, a las siguientes colegas y amigos: Elizabeth Rogers, Luis Mariano Esteban M., Louise Fothergill-Payne, A. Gier, J. Joset, E.W. Naylor, S. Kirby, F. de la Orden, C. Garcia, A. Acereda, R. Woods, B. Cooper, e I. Corfis.

- 200 ARIAS, Consuelo. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión," en *Estudios en honor de Albert A. Sicroff* (= *La Torre*, nueva época, nos. 3-4, julio-diciembre, 1987), ed. R. Surtz y Nora Weinerth, pp. 365-88.

Sobre el *Poema de Mio Cid*, el *Libro de buen amor* y la *Celestina*. Explora la concepción del carácter femenino y su relación con los espacios ocupados en las tres obras. LC figura en las pp. 382-388. En gran contraste con la mujer de la épica la mujer en el mundo celestinesco rebela contra el papel tradicional sumiso a ella destinado. Subvierte la idea de la familia nuclear y llega a tener acceso a lugares y situaciones antes consideradas no-accesibles. En la hechicería de la obra de Rojas, se nota la apropiación--por parte de la mujer--de espacios de la autoridad. Todas las mujeres (no se habla de Alisa) desafían las normas tradicionales, rompen con los límites espaciales en la búsqueda de su propio espacio (a veces simbolizado en la forma de una casa).

- 201 AYALA CASTRO, Marta C. "Índices léxicos de la "Egloga de Calisto y Melibea" y su comparación con el del primer auto de LC." *Archivo de filología aragonesa* 38 (1986): 251-264.

El título explicita el contenido: el estudio ofrece listas de voces comunes a los dos textos aludidos (el primero poesía, el segundo prosa), y otras de vocablos que sólo aparecen en uno u otro. Ximénez de Urrea resulta ser escritor normal para su época (sin dialectalismos); Rojas resulta ser capaz de una prosa a menudo poética.

- 202 AZAR, Inés. "Self, Responsibility, Discourse: An Introduction to Speech Act Theory," en *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Discourse* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986): 1-13.

Al comparar el análisis de S. Fish del *Coriolanus* de Shakespeare con el suyo de *Celestina*, nos demuestra la autora los beneficios de tal teoría de "actos discursivos"

en obras dramáticas y, en particular, en las que abundan en promesas y amenazas (como *LC*) y cuya trama traza el desarrollo del comportamiento lingüístico de sus personajes. En el estudio hay una apreciación de las relaciones de los amantes y de los criados a la luz de las líneas generales de esta teoría.

- 203 BELTRAN, Rafael. "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas del 'Mal del amar.'" *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 33-53.

Una de las primeras veces que tanto se ha indagado en las semejanzas entre estas dos obras más bien contemporáneas, este estudio concentra en los paralelismos en el enamoramiento de los dos amantes de fines del siglo XV: situación, lógica, lenguaje. Sus ejemplos son atrayentes, dejando abierta una puerta a la investigación más extensa de las dos obras en su entereza. En el interin, este sólido estudio da mucho que pensar en cuanto al primer auto de *LC*.

- 204 BRIESMEISTER, Dietrich. "Das mittel- und neulateinische Theater in Spanien," en *Das Spanische Theatre* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985): 1-29.

Del ambiente en España, especialmente en Salamanca, que fomentaba la lectura y representación de varias comedias humanísticas en la época de Rojas, lo que *LC* saca de ellas y, más tarde, lo que algunas de ellas sacaron de la gran obra de Fernando de Rojas.

- 205 CANTALAPIEDRA, Fernando. "La Celestina, relato de un mito," en *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 25-27 Sept. 1984), ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva (Madrid: Taurus, 1988), pp. 89-104. (*)

- 206 CAVALLERO, Pablo A. "Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*: Rojas y la tradición de la comediografía." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 5-16.

Demuestra convincentemente que la 'tradición' de la mujer vieja que es bebedora y además alcahueta estaba establecida en el teatro gracolatino y particularmente perfeccionada en las obras de Terencia y Plauto. No es partidario de una lectura o influencia directa de éstos de parte de Rojas, pero sus lecturas en el teatro humanístico le habrían provisto con la perfecta constelación de características que luego iría elaborando con tanta originalidad.

- 207 CAZORLA, Hazel. "Literatura y realidad histórica en 'Las conversiones' de Martín Recuerda." *Romance Quarterly* 35 (1988): 75-79.

Se trata de la obra celestinesca, el drama de M.R., fascinante amalgama de historia e imaginación. Esta Celestina, todavía joven, es una judía hermosa (protegida por una amiga, Claudina) que--sin saberlo--ha entrado en un triángulo amoroso (con Enrique IV), enamorándose de un joven judío llamado Alvar (ex-amante del rey). Es la furia de Enrique que le hace dar a Celestina, en un momento de venganza, la cicatriz que luego llevará en la cara. Celestina es en esta obra figura simbólica de la marginación.

- 208 CORBETT, Patricia. "Picasso's Masterpiece: What is it Worth? Who Can Buy It?" *Connoisseur* (July 1988): 70-73. Ilustrado.

Se trata de su famoso cuadro del periodo azul (1904), siendo la modelo Carlota Valdivia de Barcelona. El artículo narra la historia del cuadro que, al escribirse el

artículo, estaba a la venta. El recuento está ilustrado, además de con la reproducción del cuadro de 1904, con siete dibujos de Celestina que demuestran el interés de Picasso durante muchos años en este tema de la alcahueta de Rojas.

- 209 CORFIS, Ivy A. "La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas," en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516* (Whinnom memorial volume), ed. A. Deyermund and I. MacPherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Número Especial) (Liverpool; Univ. Press, 1989): 19-24.

Más que nada el anónimo autor de la *Celestina comentada* documenta la naturaleza jurídica de hasta las locuciones más aparentemente inocentes de LC. Sería este aspecto de la preparación académica de los juristas de aquellos tiempos--su estudio de las 'humanidades' y las letras clásicas--que hace que el texto literario del jurista Fernando de Rojas tenga esta coloración legalista.

- 210 CUERVO, Cristián M. *Fernando de Rojas, La Celestina*: apuntes autodidácticos para estudiantes. México: Fernández Ed., 1986; 2ª ed. 1987. 74 pp.

Curioso resumen da la obra, pero sólo parcial. La explicación histórica que nos da al comienzo se centra en la historia de la persecución de los judíos. Resume la acción imprimiendo todos los "argumentos" uno tras otro. Hay una sección de "Análisis literario"--con largas citas y explicaciones--de sólo los AUTOS I-VI. La sección final habla de los sentimientos amorosos en Calisto y Melibea pero toca sólo unos cuantos aspectos y no parece llegar al final de las mínimas consideraciones. Hay un glosario de arcaísmos, unas preguntas para el alumno lector y, al final, una bibliografía pobrísima. Puede que quiera tener finalidad didáctica--y la presentación es adecuada para las partes discutidas--pero el limitado panorama hace que no la logre bien. La cubierta está ilustrada (sin atribución).

- 211 ERRAZU COLAS, María de los Angeles. *El Teatro de Jaime de Huete: Introducción a su estudio*. Serie Papeles Diversos, [Zaragoza?]: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón, y Rioja, 1984. Rústica, 132 pp.

Huete es autor de las comedias de *Tesorina* y *Vidriana*, dos obras del siglo XVI escritas bajo la influencia de *Celestina* y de las obras de Torres Naharro. Para los comentarios sobre sus relaciones con la obra de Rojas, consúltense el "Índice de autores citados."

- 212 ESTEBAN MARTIN, Luis M. "Huellas de *Celestina* en la 'Tragicomedia de Lisando y Roselia' de Sancho de Muñón." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 17-32.

Exploración, en el caso de la más fiel de las imitaciones celestinescas, de los contactos (serviles y originales) aprovechados en el nuevo texto: acrósticos, la insistencia en la moralidad, fraseología, situaciones, alusiones a sus personajes, etc. Apunta Sancho de Muñón con su explicación de la muerte de la tercera Celestina hacia Sebastián Fernández en su próxima *Tragedia Policiana*.

- 213 FOTHERGILL-PAYNE, Louise. *Seneca and 'Celestina'*. Cambridge Iberian and Latin American Studies, Cambridge: England: University Press, 1988. xvii, 172 p.

Siguiendo la evolución del texto (el anónimo primer auto; la *Comedia*; la *Tragicomedia*), establece la presencia de un vertiente senequista en las labores literarias de los dos autores de LC. Aclara primero que el 'Séneca' que se conocía en el siglo XV era especial, identificado con *sententiae* de ciertas obras solamente, entre ellas *De Vita Beata* y *Epistula Morales* y a través de traducciones como la de Pero Díaz: *Proverbios de Séneca*. Esta forma fácil para incorporar mucha 'sabiduría' en la conversación lleva a una presunción social que ambos autores satirizan, a la vez que

respaldan uno de los temas predilectos del filósofo: el daño que crean discrepancias entre uso/abuso del lenguaje y el comportamiento social. Es decir, funcionan estas discrepancias para revelar la parodia con la que el autor anónimo y Fernando de Rojas nos pintan su mundo y sociedad. Otro concepto de Séneca, la ira (hija de la 'cupiditas'), juega un papel importante en ciertas acciones centrales de la obra: la 'furia' de Melibea, el asesinato de Celestina a manos de los criados de Calisto, y el suicidio de Melibea. La magia en LC se compara a la de la *Medea* de Séneca: en ambos la magia es un toque dramático en la caracterización. Total, que la burla que se hace de los conocimientos superficiales de temas morales, vista en el constante contraste entre lenguaje y comportamiento, tiene mucho que ver con el Séneca que el siglo XV conocía y que forma parte del reto de ambos autores de LC a la autoridad y la tradición regentes en su época.

- 214 GALLO, Lee. "Celestina: A New Social Perspective," en *Medieval Perspectives* 2, no. 1 (Spring 1987): 185-92.

Ve la pluma de Rojas trazando una condena no sencillamente de los falsos amantes cortesanos, fingiendo mantener valores a la vez que pervertiéndolos, sino una condena de la perversión de la base intelectual del platonismo que fundamenta el sistema cortés. Detalla, con ejemplos, como la cohesión social no resiste el intento de hacer pasar la fachada por una casa sólida.

- 215 GERLI, E. M. "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 55-59.

Resume Gerli los cinco artículos anteriores dedicados a este tema y encuentra más que agregar. En dos obras, *El Scholástico* de Villalón y en la comedia de Pedro Muñoz Seca, *La venganza de D. Mendo*, hay pasajes que utilizan la misma alusión al boezuelo que ayudan a recuperar la riqueza de la red de sugerencias sexuales implícitas en su mención en boca de Pármeno. En combinación con otros usos textuales de la imaginería venatoria, Rojas demuestra--según se sugiere aquí--haber escrito con una cohesión temática que es sólo un indicio más de la genialidad de su arte.

- 216 GIER, Albert. "Fernando de Rojas. *La Celestina*," en *Das Spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. V. Roloff & H. Wentzlaff-Eggebert (Dusseldorf: Bagel, 1988): 23-35.

Tres apartados: el texto y los autores; la forma e intenciones didácticas; y la concepción de la mujer entre diosa y ramera. Una consideración equilibrada del estado de las tres cuestiones a base de la mejor crítica. Presenta algunas de las ideas de Marciales sobre el llamado *Auto de Centurio* y su relación con el *Auto de Traso*; tiene en cuenta la evolución de las ideas sobre lo que constituye el género y una obra dramáticas; e indaga en lo que se aprende en la *Carta* sobre lo que Rojas pensaría al presentar la situación entre amos y sirvientes.

- 217 GRANDE, Antón. "A Celestina: Historia dun exconsuro." *Grial*, núm. 95 (Enero-Marzo 1987): 87-94. [En gallego]

Afirma que sin el conjuro (Acto III) el amor de Calisto y Melibea no hubiera sido posible. Descubrimos en el Acto I que Celestina practica la magia negra en su 'laboratorio' [la frase: 'Y todo era burla y mentira' se plantea para no caer mal con la Inquisición]: De ahí, la espiral del conjuro (Diablo-Celestina-Melibea-Calisto) es importante entenderla como eje de la acción, que se extiende a incluir las muertes de todos los tres.

- 218 GUARDIA MASSO, Pedro. "*The Spanish Bawd* (Londres, 1631)," en *De clásicos y traducciones: clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*, ed. J.-C. Santoyo e Isabel Verdaguer, Estudios de Literatura Española y Comparada, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 129-146.
- Comentarios sobre el MS (escrito entre 1603-1611) y la versión impresa de 1631, junto con una breve apreciación de esta 'traducción' libre e inventiva--según las ideas de la época. Entre su publicación y 1955, era la única traducción de la *Celestina* en inglés.
- 219 HEINZ, Gerd. traducción y adaptación. *Celestina* (en alemán). Reinbek: Rowahlt Theater Verlag, 1976. 104 pp. (*)
- 220 HICTER, Marcel. traducción y adaptación. *L'Acopleüse* (d'après *La Célestine* de F. de Rojas.) Programa [Lieja: L'Atelier Marcel Hicter, 1981]. 31 pp.
- Contiene una descripción de la compañía, sus producciones hasta 1981, información biográfica del adaptador y de otros ayudantes en la producción, fotos de la producción, reproducciones de grabados de *Celestinas*, el reparto de 1981, y algunas ayudas lexicales (valón-francés).
- 221 _____ . *L'Acopleüse* (d'après Rojas). Texto xerocopiado. 70 pp. [En valón] El original reposa en La Bibliothèque des Dialectes de Wallonie (Lieja).
- Texto de la adaptación en tres actos. En ésta Lucrecia no aparece y hay un 'Criton' que es comisario de la policía. Hay también 'Le Philosophe' que interviene en algunos interludios, entre escenas o actos. Curiosamente, en la lista de personajes, estos se identifican por su edad (*Celestina*, de 60 a ? años; *Melibea*, de 16 a 20; *Sempronio*, de 25 a 60 años, etc.).
- 222 JOSET, Jacques. "Apuntes sobre la versión en valón de *La Celestina* de Marcel Hicter." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 67-72. Una ilustración.
- Primer comentario (más que puro regional) sobre esta interesante adaptación de LC (dos veces: la primera en 1964; la reposición de 1981).
- 223 KIRBY, Steven D. "Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca," en *Studia hispanica medievalia*, ed. L. Teresa Valdivieso & J. Valdivieso (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1988): 71-80.
- Es un artículo intencionadamente polémico en el que se recomienda--faltando nuevos descubrimientos--el abandono de aun más estudios sobre tres factores que han figurado importantemente en el bulto de estudios celestinescos de los últimos cincuenta años: autoría, género, y lugar de acción. Ofrece su perspectiva personal sobre estos tres puntos a la vez que anima a la crítica a que desarrolle otros enfoques: la examinación a fondo de la edición crítica reciente de Marciales, un estudio de las fuentes identificables, y la ubicación de LC dentro del fenómeno dramático de la literatura española.
- 224 LABANDEIRA, Amancio. "Sobre el autor o autores de *La Celestina*." *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 8 (1987): 7-27.
- No añade nada nuevo. El estudio es útil porque hace un resumen de las diversas opiniones desde el siglo XVI sobre 1) autoría única de LC; 2) dos autores según dos esquemas distintos [primer auto vs II-XVI o II-XXI; y I-XVI más las interpolaciones]; y 3) tres autores o más. El articulista está de acuerdo en que los mejores análisis indican que no es autor del Auto I Fernando de Rojas.

- 225 _____ "Menéndez y Pelayo y María Rosa Lida ante *Celestina* y la Iena romana." *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 9 (1988): 7-10.

Una crítica a la insuficiencia de lo aseverado por M.R. Lida de Malkiel en las pp. 534-542 de *La originalidad* [1962] sobre la "originalidad" de la figura de la Iena/celestina: más y mejores ejemplos había en el estudio de Menéndez y Pelayo (y el autor añade aun otros) para justificar la presencia en la comedia latina de muchas características integrantes de la figura de la gran alcahueta de Rojas.

- 226 LAZARO CARRETER, Fernando. "La *Celestina*, de Fernando de Rojas." *Blanco y Negro* [suplemento dominical de *ABC*] (22 de Enero de 1989): 10. En otros dos domingos aparecieron la segunda y tercera partes, continuaciones de la primera y todas con el mismo título.

Reflexiones sobre la intervención de Torrente Ballester en la creación de esta *Celestina*, sobre su reducción a una visión romántica, la percepción de que *Celestina* triunfa más en su actuación en el mundo prostibular, junto con una valoración de los intérpretes de los personajes principales.

- 227 LAZARUS, Thomas William. "The Reality of Fiction: The Novel." Disertación doctoral, Univ. de Illinois at Urbana-Champaign, 1988. 176 pp. Abstracto en *DAI* 49, núm. 6 (Diciembre 1988): 1451-A.

Estudio de cuatro textos a la luz de la manera en cómo cada uno contiene la realidad de su época: sus costumbres, modas, estilos. Los textos son: *Celestina*, *Don Quijote*, *Madame Bovary* y *Pale Fire*. Explora en la obra de Rojas la primera gran confrontación del hombre moderno con los mitos consagrados de la civilización occidental. *LC* parodia el mundo antiguo y falso a la vez que apunta hacia un nuevo modelo.

- 228 MANCINI, Guido. "Cultura e attualità nella *Celestina*." *Anales de literatura española*, núm. 4 (1985): 217-43.

Rojas demuestra en *LC* que la comedia humanística es parte de su bagaje cultural, como ampliamente señala M. detallando comparaciones del tratamiento del amor cortés; los vínculos con temas presentes en la literatura sentimental; la presentación del protagonista, de la heroína y de la 'mezzana' (alcahueta); el uso de la hechicería; la ausencia del tema de la verdadera religiosidad; la presencia del antifeminismo; y el empleo de la palabra híbrida *Tragicomedia* (antecedente en Plauto). Pero no ve la grandeza de *LC* en la *imitatio*, sino en la innovación que destaca la tensión entre un pasado literario (todavía resonante) y un presente que lucha con las convenciones establecidas para crear algo nuevo suyo, exactamente lo que haría un siglo después Miguel de Cervantes.

- 229 MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "LC as Hispano-Semitic Anthropology." *Revue de Littérature Comparée* 61 (1987): 425-56.

Una multifacética exploración del por qué de la naturaleza particular de *LC*: lo encuentra en la aceptación, por parte de la realidad social en España, de la alcahuetería como una norma, un procedimiento apropiado en el contexto hispánico, un contexto que tiene todo que ver con su formación en realidades y convivencias con judíos y moros. Las realidades situacionales de las letras castellanas desde el siglo XII, presentadas en el *Libro de buen amor*, *Celestina*, y *La Dorotea* de Lope, reflejan representaciones semíticas de alcahuetes mucho más completamente que las letras latinas y clásicas. La progresiva aproximación de las dos funciones de casamentero y alcahuete originan algunas de las más fuertes críticas de la permisividad cristiana en la época de Rojas, una situación retratada en obras de Gil

- Vicente, especialmente la *Farsa de Inês Pereira* (1523). Considera que esta condición especial de la Península hace desarrollar la figura de la alcahueta como en ningún otro país de la Europa occidental a la vez que explica porque no ha tenido eco (como es el caso de *Don Quijote*) en las letras universales.
- 230 MARTIN, Sabas. "José Martín Recuerda: el drama ibérico." *Cuadernos hispano-americanos*, núm. 418 (Abril 1985): 120-27.
- Contiene (pp. 123-126) comentarios a una obra teatral celestinesca del siglo veinte, *Las conversiones* de J.M.R., en la que se retrata la juventud de la gran figura rojana en un contexto histórico (comparte el escenario con el rey Enrique IV, por ejemplo). La obra, que comienza a escribirse en 1973, llega a su plenitud, y a través de varios ajustes en su título, en 1981.
- 231 OSMANOVA, Aminat. "El papel del diálogo en la estructura de la *Celstina*," en *Lecturas Cervantinas [Servantesovskie chteniia]*, ed. G. Stepanov (Leningrado: Nauka, 1985), pp. 43-55. (En ruso)
- 232 OSUNA LAMEYER, José. "Reflexiones sobre mi puesta en escena de *Celestina*." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988); 73-82.
- Se trata de la versión de A. Casona, dirigida por Osuna, vista en Madrid por primera vez en octubre de 1965, después de estrenada en Italia y en Barcelona. Valiosísimas observaciones sobre la producción y de las intenciones que había de presentarla--a pesar de muy abreviada--con siempre bien motivadas acciones principales.
- 233 PEREZ GOMEZ, Antonio. "Cuatro cartas de Pérez Gómez sobre bibliografía celestinesca, dirigidas a Luis Montañés." *Cuadernos Bibliográficos* (Valencia) 12 (1984): 75-79. (*)
- 234 PIÑA, Begoña (entrevista). "Amparo Rivelles: 'Todo, todo lo que he hecho en teatro me ha gustado hacerlo.'" *Diario 16* (15 Diciembre 1988): s.p.
- Incluye algunos comentarios de Amparo Rivelles--al celebrar sus bodas de oro de actriz--sobre su actuación en *Celestina* en la versión de Torrente Ballester, en la temporada 1988-1989, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- 235 ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. "Calixto, el juez y la cuestión de los conversos," en *Studia hispanica medievalia*, ed. L. Teresa Valdivieso & J. Valdivieso (Buenos Aires: Univ. Católica Argentina, 1988): 89-98.
- Analiza la autora el monólogo de Calisto en el auto XIV (tal como aparece en la *Tragicomedia*) para ver si algo tiene que ver con aseveraciones del 'judaísmo' de Calisto (Rodríguez Puértolas [1972] y Van Beysterveldt [1982]). Y descubre que no. Además cree que la forma en que se encuentra lo dicho por Calisto en la *TCM* explicita mejor la cadena de acciones que llevan a su desafortunada muerte, y que ésta es la última postura de Rojas frente a Calisto. Este estudio forma una tercera parte de una serie, comenzada por Lapesa en 1973 y continuada por McPheeters en 1980.
- 236 ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Colección Económica--Libros de Bolsillo, 716, Mexico: Editora Nacional, 1957. Rústica, 289 pp.
- Reproduce sin cambio alguno la edición de Barcelona: Daniel Cortezo, 1886. La portada lleva una ilustración de Celestina a lo chino.

- 237 RUSSELL, P. E. "Why Did Celestina Move House?" *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516* (Whinnom memorial vol.), ed. A. Deyermond and I. MacPherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Número Especial) (Liverpool: Univ. Press, 1989): 155-61.

¿Había una casa en Salamanca asociada con una "celestina" con anterioridad a la composición de la *Comedia*? En una discusión de la presencia textual de las dos casas ocupadas por la alcahueta, y a la luz del testimonio de un médico portugués, Amato Lusitano, residente como estudiante en Salamanca hacia 1525, Russell presenta esta interesante hipótesis y sus posibles consecuencias.

- 238 SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "El presunto judaísmo de *La Celestina*," en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516* (Whinnom memorial volume), ed. A. Deyermond and I. MacPherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Número Especial) (Liverpool: Univ. Press, 1989): 162-177.

Un clásico "tour de force," en el que se examina uno por uno los estudios dedicados a atribuir a *Celestina* el carácter de "converso" o "judaizante," reflejo de un problema racial visto y proyectado por un Rojas resentido. Para S., el conjunto acaba pareciendo más bien una suerte de novelización de parte de los críticos aducidos, cuyas aseveraciones al respecto él ha venido--a lo largo del estudio--combatiendo y refutando.

- 239 SANTANA, Mario. "Crispín vs Polichinela: Unas similitudes dramáticas entre *Celestina* y *Los intereses creados* de Benavente." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 65-66.

Crispín y Celestina como tejedores de telarañas, grandes manipuladores del arte de la suasión. Polichinela y Pleberio como cosificadores, mercaderes, propietarios de sus respectivas hijas; dos pares, en fin, de antagonistas bipolares con misiones semejantes en las obras dramáticas que habitan.

- 240 SEVERIN, Dorothy S. "From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament," en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516* (Whinnom memorial volume), ed. A. Deyermond and I. MacPherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Número Especial) (Liverpool: Univ. Press, 1989): 178-184.

Nos muestra como el concepto del lamento (un desarrollo del género del *planctus* como parte del *enkomion*, derivado del *apostrophe*) en la poesía y prosa de Diego de San Pedro refleja aspectos clínicos descritos en nuestro siglo. Pues, al contrastar el lamento en *Cárcel* de la madre de Leriano con el del final de *Celestina*, en boca de Pleberio, hay ciertas semejanzas dignas de comentario; sólo que al final, en vez de llegar a reposo y aceptación, Pleberio vuelve a la fase de choque, incoherencia e iracundia.

- 241 SNOW, Joseph T. "¿Con qué pagaré esto?": The Life and Death of Pármeno," en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516* (Whinnom memorial volume), ed. A. Deyermond and I. MacPherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Número Especial) (Liverpool: Univ. Press, 1989): 185-192.

Un estudio pormenorizado que ofrece una lectura psicoanalítica del dramático auto-despertamiento de Pármeno desde sus primeras palabras en el primer auto hasta su 'caída' en el XIIº auto. Intenta relacionar, en una complicada red de motivaciones humanas que alternadamente ocultan y dejan ver la verdad en LC, los pasos más reveladores de la trayectoria trágica de Pármeno, quien acaba siendo hijo de la madre que le trajo a este mundo.

- 242 _____ "Sobre la caracterización de Calixto y Melibea," en *Imago Hispaniae: Homenaje a Manuel Criado de Val* (Kassel: Reichenberger, 1989), pp. 459-472.
- Ofrece primero una breve comparación entre los valores del mundo de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y los del mundo rojano en la *Tragicomedia*. El análisis hecho de Calisto dista mucho de conformar con la imagen del joven amante que necesita los consejos ofrecidos al lector en los materiales pre-liminares: todo lo contrario. Calisto y Melibea en esta visión de sus personas merecen mucho más atención como actores centrales en el caos producido por un sistema de valores desprovisto de soportes morales. Es decir, la acción de la *TCM* no les presenta pervertidos por "alcahuetas y falsos sirvientes" tanto como víctimas de sus propios excesos y flaquezas: ellos son responsables de sus infortunios. Sólo Melibea lo reconoce.
- 243 _____ "Celestina de Fernando de Rojas: documento bibliográfico." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 95-103.
- Este séptimo suplemento a la bibliografía publicada en 1985 da detalles de 37 estudios.
- 244 STERN, Charlotte. "Two Early Allusions to *Celestina*." *Celestinesca* 12, ii (Noviembre 1988): 61-63.
- Estas dos alusiones provienen del campo de teatro en el siglo XVI: una es el título "Farsa sobre la Comedia de Calisto y Melibea," por un tal Lope Ortiz de Stúñiga (ahora perdida); la otra es de 1555 y trae una descripción de una "celestina" que participaba en unas fiestas en Toledo en el mes de febrero. Interesantes comentarios.
- 245 SZERTICS, Joseph. "A propósito de la primera escena de LC." *Confluencia* 2, ii (Spring 1987): 15-21.
- Analiza los argumentos hasta ahora ofrecidos para explicar dificultades de tiempo y espacio respecto de la primera escena y el resto del primer auto de LC. No encuentra ninguno de ellos (de Rumeau, Lida de Malkiel, Riquer, Asensio, Gilman, Bataillon, McDonald, etc.) totalmente satisfactorio. Defiende la idea de que Rojas quiso, al iniciar su participación en el texto, utilizar por preferencia, un mayor lapso de tiempo del que el primer autor utiliza, y lo hace sin preocuparse mucho por la aparente continuidad de tiempo entre escena y auto en el 'texto primitivo.' Rojas es consistente a partir del comienzo del segundo auto en referir al primer encuentro de Calisto y Melibea como "hace muchos días."
- 246 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, adaptador. *La Celestina*, de Fernando de Rojas: *Documentos*, en *El mito de Don Juan* (Actas de las Jornadas sobre Teatro Clásico de Almagro, 1985), *Cuadernos de Teatro Clásico* 2 (1988): 135--[189]. Con muchas fotografías.
- Estos documentos sobre la versión de Torrente, dirigida por Adolfo Marsillach, incluyen: notas sobre el montaje por el director; las palabras con las que presenta su versión Torrente Ballester [edición 1988]; un artículo de A. Uslar Pietri (aparecido en Buenos Aires) sobre su reacción ante el espectáculo; el reparto y ficha técnica; y, al final, una serie de 13 reseñas periodísticas sobre esta *Celestina*. Reproduce las fotos que acompañaron estas reseñas y comentarios.
- 247 TORRES, José Carlos de. "Reflexiones sobre la arquitectura espiritual de 'LC,'" en *Imago Hispaniae: Homenaje a Manuel Criado de Val* (Kassel: Reichenberger, 1989), pp. 409-458.

Presenta, en pequeños bloques, o secuencias morales, la acción de LC para demostrar que el complicado juego de seducciones (que organiza la acción de LC) indica cuán fácil es, viviéndola, equivocarse de la vida. Existe el cristianismo en la obra, juxtapuesto con la superstición y la inexperiencia. Esto sobre todo en el caso de Calisto--con sus vacíos morales. Melibea es quien, en la visión de Rojas, muere cumpliendo con las necesidades dramáticas del desarrollo y consecuencias de las seducciones en las que caía embrollada a lo largo de la obra.

- 248 TURON, Mercedes. "El hilado de Celestina: Símbolo del tema y eje de la obra." *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 459 (Septiembre 1988): 140-149.

Pretende descubrir en las "madejas de hilado" el gran símbolo con el que Rojas confiere significado al curso de los acontecimientos en LC. Hay una asociación con la función de las Parcas (véase el conjuro en el Auto III) que hace que su presencia en LC sea recuerdo de lo incontrolable de la vida, el azar a que todos estamos expuestos. Pone hincapie en estas madejas como cosa ajena a los oficios de Celestina pero se equivoca (y buena parte de su apoyo argumental viene para abajo): ella ha leído 'lavandera' donde Pármeno dice 'labranderá' (Auto I). Error fatal para sus argumentos. Sus fuentes--citadas en forma a veces misteriosa--no incluyen a Deyermond, Costa Fontes, Herrero y Ferré, críticos que han dado lecturas mucho más completas y lógicas de las funciones del hilado de Celestina, hilado que ella había hecho (como *labranderá*).

- 249 VIGIER, François. "Quelques Réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la 'célestinesque'," en *Autour des Parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e Siècles. Histoire, Mythe et Littérature*. Etudes réunies et présentées par A. Redondo (Paris: La Sorbonne, 1987): 157-174.

Es un excursus en bosquejo de los tres temas titulares según tres campos: la familia de la heroína; la familia del héroe; y la familia de la alcahueta. Las dos primeras son patriarcales, nucleares, en mayor o menos proceso de decadencia; la última es matriarcal, llena de hijas y nietas "adoptivas" en la línea de sucesión. Los matices de estos temas (siempre con miras a lo dicho por Maravall sobre la crisis social dramatizada) producen diferencias en las siguientes obras: *Celestina*, *Segunda Celestina*, *La tercera Celestina (Lisandro y Roselia)*, *Tragedia Policiana*, *Comedia llamada Selvagia*, y la *Comedia llamada Florinea*. La 'familia' celestinesca revela la crisis moral en la sociedad que todos estos autores intentan denunciar.

- 250 WHINNOM, Keith. "El género celestinesco: origen y desarrollo." *Literatura en la época del emperador (V-VI-VII Academia Literaria Renacentista)*, ed. V. García de la Concha (Acta Salmanticensis--Acad. Lit. Renacentista, 5, Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988): 119-130.

Para Whinnom, sigue siendo problemático el género celestinesco. Parece como el primer autor conociera e imitara una obra como *Poliscena* (de L. Bruni?), es decir sin tener que recurrir a otras obras, y que las continuaciones de Rojas se desprendieran de fuentes más variadas. Después, las obras tradicionalmente llamadas 'celestinescas' parecen (y hay muchos ejemplos citados) beber en más fuentes que solo la *Celestina* de Rojas. Trae a colación para sus nutridas comparaciones, *inter alia*, la *Comedia Thebaida* (de hacia 1521).



CELESTINESCA

INDEX TO CELESTINESCA 1-12 (1977-1988)*

Joseph T. Snow
University of Georgia

- I. General Author Index
- II. Index of Reviews
- III. Iconographic Index

I. GENERAL AUTHOR INDEX

The General Author Index was organized to include all items which appear with independent authorship in the pages of the first twelve volumes of *Celestinesca*. To these I have added, from the PREGONERO sections, all conference papers for which abstracts or summaries were published (many other paper titles are included there but not listed here) and all manner of performances of celestinesque works for which sufficient information was available for summarizations. Each item appears in this index with its own rubric, following the title, as indicated: articles (A), notes (N), reviews (R), review-articles (RA), performance summaries (PS), necrologies (O), bibliographies (B), reprints (RPT), texts (T), translations (TR), poems (P), creative works (C), research reports (RR), and conference reports (CR). Volume, issue, and page number(s) complete the entries.

Author, title, classification	Vol./no.	Pages
ANDERSON, Reed, rev. of <i>Calisto and Melibea</i> (opera), Davis, California, June 1979 (R)	3:ii	27-30
ANON., <i>Celestina, Tragicomedia de Calixto y Melibea</i> [1844] (RPT)	6:i	31-32
ARATA, Stefano, Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI (A)	12:i	45-50
ARMISTEAD, S. G., and J. H. Silverman, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (A)	2:i	3-6
_____, and J. H. Silverman, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (nota adicional) (N)	2:ii	29
AYERBE-CHAUX, Reinaldo, La triple tentación de Melibea (A)	2:ii	3-11
BALDWIN Jr, S., Sin and Retribution in the <i>Celestina</i> (AB)	10:i	74

* I would like to express my deep appreciation to Karen Coker for her sound advice, organization skills, and patience during the preparation of these indexes.

CELESTINESCA

BARRICK, Mac E., <i>Celestina's Black Mass</i> (N)	1:ii	11-14
_____, El 446 ^o refrán de <i>Celestina</i> (N)	7:ii	13-15
BEARDSLEY, Jr., Theodore S., <i>Celestina, o los dos traba- jadores: A Shadow Play of 1865</i> (A)	10:ii	17-24
_____, The Lowlands Editions of <i>Celestina</i> (1539-1601) (A)	5:i	7-11
_____, A Marginal <i>Celestina</i> Playlet: Frederich Fuentes' <i>La Celestina</i> (Barcelona, 1899) (N)	12:i	51-53
BELTRAN, Rafael, Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros sintomas del mal del amar (A)	12:ii	33-53
BENITO de Lucas, Joaquín, <i>Dos poemas de amor</i> (P)	5:ii	55-56
BERNDT-KELLEY, Erna, Elenco de ejemplares de ediciones tempranas del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico (B)	12:i	9-34
_____, Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas (A)	9:ii	3-46
BERSHAS, Henry N., Testigo es el cuchillo de tu abuelo (<i>Celestina</i> I) (A)	2:i	7-11
BERTRAND, Joseph, Theatre (Liliane Wouters, Brussels 1981) (R, RPT)	5:i	55
BRUTON, Shirley, Pármeno's Search for Identity (AB)	12:i	75
BURKE, James F., rev. of Fernando Cantalapiedra's <i>Lectura semiotico-formal de 'La Celestina'</i> (R)	11:ii	37-39
_____, Sympathy and Antipathy in <i>LC</i> (AB)	8:ii	42
CANET VALLES, José Luis, <i>La Comedia Thebayda, una 'reprobatio amoris'</i> (A)	10:ii	3-15
CANTALAPIEDRA, Fernando, Los refranes en <i>Celestina</i> y el problema de su autoría (N)	8:i	49-53
_____, Las calificaciones estereoeptivas de los actores (AB)	8:ii	42-43
_____, <i>LC</i> , retrato de un mito (AB)	9:i	65
_____, La Huerta-Huerto, en la <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
CARDENAS, Anthony J., The corriente talaverana and the <i>Celestina: Beyond the First Act</i> (A)	10:ii	31-40

CELESTINESCA

CARDONA, Angeles, En torno a la edición de <i>LC</i> nacida a raíz del Congreso Internacional de <i>LC</i> (AB)	10:ii	54
CAVALLERO, Pablo A., Algo más sobre el motivo greco-latino de la vieja bebedora en <i>Celestina</i> : Rojas y la tradición de la comediografía (A)	12:ii	5-16
CORFIS, Ivy A., <i>The Primer entremés de Selestina: An Edition, with an Introduction, Notes and a Reading Text of an Anonymous Celestinesque Work of the Sixteenth Century</i> (T)	6:i	15-29
_____, rev. of Fernando de Rojas. <i>Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (edición y estudio crítico), ed. Miguel Marciales (RA)	10:ii	43-48
_____, rev. of Ciriaco Morón Arroyo's <i>Sentido y Forma de 'La Celestina'</i> (R)	9:i	47-48
_____, Juan de la Cueva's Sonnet on <i>Celestina</i> (T)	7:ii	21-22
_____, <i>Celestina comentada: A Case of Law and Literature</i> (AB)	8:ii	43
_____, <i>La Celestina comentada y el código jurídico de Fernando de Rojas</i> (AB)	10:ii	56
_____, The Status of Women in Courtly Literature (AB)	11:ii	47
_____, Dark Laughter: Irony in <i>Celestina</i> (AB)	12:i	76
COSTA FONTES, Manuel da, <i>Celestina's Hilado and Related Symbols</i> (A)	8:i	3-13
_____, <i>Celestina's Hilado and Related Symbols: A Supplement</i> (N)	9:i	33-38
CRIADO DE VAL, Manuel, 'Amor Impervio' (LC, I, 48): What Does It Mean? (A)	1:ii	3-6
CRUZ-SAENZ, Michelle S. de, rev. of Compañía Teatro del Aire's <i>La tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (R)	6:i	35-37
CUSTODIO, Alvaro, <i>La Celestina como experiencia teatral</i> (A)	3:i	33-38
CZARNOCKA, Halina, Sobre el problema del espacio en <i>Celestina</i> (A)	9:ii	65-74
DARDON TADLOCK, Gisela, rev. of <i>Celestina</i> (teatro) in San Francisco, California (R)	4:ii	38-39
_____, <i>El otromundo literario</i> (C)	6:i	41-44

CELESTINESCA

DE VRIES, Henk, Isaco Coeno de...¿dónde? (N)	10:ii	41
_____, 'Mas ygal galardón': sobre estructura y autoría de <i>LC</i> (AB)	10:ii	56
_____, Cryptografie, een bijzonder geval: het boek dat <i>Celestina</i> wordt genemd (AB)	10:ii	57
DEYERMOND, Alan, Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de <i>Celestina</i> (A)	8:ii	3-10
_____, Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in <i>La Celestina</i> (A)	1:i	6-12
_____, Symbolic Equivalence in <i>La Celestina</i> : A Postscript (A)	2:i	25-30
_____, rev. of J. Ferreras Savoye's <i>La Célestine ou la crise de la société patriarcale</i> (R)	4:ii	31-34
DIAL, Eleanore M., Notes on Adapting and Interpreting <i>La Celestina</i> : The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas (A)	1:i	13-18
DILLE, Glen F., The <i>Comedia Serafina</i> and Its Relationship to <i>La Celestina</i> (A)	1:ii	15-20
DRYSDALL, D. L., The French Version of the <i>Penitencia De Amor</i> (A)	9:i	23-31
_____, The Guillaume Chaudière Edition of Jacques de Lavardin's <i>Célestine</i> (N)	5:ii	49-50
DUBNO, Barbara Riss, and John K. Walsh, Pero Díaz de Toledo's <i>Proverbios de Seneca</i> and the Composition <i>Celestina</i> , Act IV (A)	11:i	3-12
DUMUR, Guy, Theatre (P. Ionesco, Créteil, France 1983) (R)	8:i	60
EESLEY, Anne, <i>Celestina's Age: Is She Forty-Eight?</i> (A)	10:ii	25-30
_____, Four Instances of '¡Confesión!' in <i>Celestina</i> (N)	7:ii	17-19
_____, "Carta" (response to K. Whinnom on the use of the article in the title of Rojas' work) (T)	5:i	53-54
_____, The Third Person in <i>Celestina</i> , diss. (AB)	7:i	45-46
ELLIS, Deborah, '¡Adios, paredes!' The Image of the Home in <i>Celestina</i> (A)	5:ii	1-17
ESTEBAN MARTIN, Luis Mariano, Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Tercera Celestina</i> de Gaspar Gomez de Toledo (A)	11:ii	3-19

CELESTINESCA

FAULHABER, C. B., <i>The Celestina and the Libro de buen amor</i> (AB)	10:ii	53
_____, <i>Huellas de Celestina en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia</i> , de Sancho de Muñon (A)	12:ii	17-32
FELIPE, Leon, "A Celestina" (P)	6:ii	35-36
FERRE, Rosario, <i>Celestina en el tejido de la cupiditas</i> (A)	7:i	3-16
FERRECCIO PODESTA, Mario, 'Haba morisca', ¿haba marisca? (A)	8:ii	11-16
FERRER Y CHIVITE, Manuel, <i>Unos momentos en la vida de Fernando de Rojas</i> (A)	5:ii	39-47
FINCH, Patricia S., <i>Religion as Magic in the Tragedia Policiano</i> (A)	3:ii	19-24
_____, <i>The Uses of the Aside in Celestina</i> (A)	6:ii	19-24
_____, <i>Gerarda como figura celestinesca</i> (AB)	5:i	56
_____, <i>Witchcraft and the Concept of "Admiratio" in the Celestina</i> (AB)	5:i	57-58
_____, <i>Magic and Witchcraft in Celestina and Its Imitations</i> , diss. (AB)	5:ii	59-61
_____, <i>Magic and Moral Intent in LC and Its Imitations</i> (AB)	6:i	47
FORCADAS, Alberto, <i>Debatabilidad de la teoria de la errata de imprenta en haba morisca</i> (A)	10:i	5-12
_____, 'Mira a Bernardo' es alusión con sospecha (A)	3:i	11-18
_____, <i>Sobre las fuentes históricas de '...eclipse ay mañana', etc., y su posible incidencia en acto I de Celestina</i> (A)	7:i	29-37
FOTHERGILL-PAYNE, Louise, <i>La cambiante faz de la Celestina: Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI</i> (A)	8:i	29-41
_____, <i>Otra perspectiva de Celestina (Adaptación de José Blanco Gil, El Paso, 1985)</i> (R)	9:i	63-64
_____, <i>Seneca y Celestina</i> (RR)	7:ii	35
FRAKER, Charles F., <i>Declamation and the Celestina</i> (A)	9:ii	47-64
GALLO, Lee A., <i>Celestina: A New Social Perspective</i> (AB)	10:ii	57
GARAY, René, <i>El concepto de la máscara en la Celestina</i> (A)	5:ii	33-38
_____, <i>El concepto de la máscara en LC</i> (AB)	5:i	58
GARCI-GOMEZ, Miguel, 'Amor imperuio' o 'amor improuo' (LC I, 94) (A)	4:ii	3-8
_____, 'Eras e Crato Médicos': <i>Identification e interpretación</i> (A)	6:i	9-14

CELESTINESCA

_____, 'Huevos asados': afrodisiaco para el marido de <i>Celestina</i> (A)	5:i	23-34
_____, El sueño de Calisto (A)	9:i	11-22
_____, Fernando de Rojas and the Turn of Love from Courtly to Predatory (AB)	7:ii	27-28
_____, On Courtly Love and the <i>Celestina</i> (AB)	9:i	65-66
GASCON-VERA, Elena, <i>Celestina, Dama Filosofía</i> (A)	7:ii	3-10
_____, <i>Celestina: Dialogue as Mirror of Parody</i> (RR)	7:ii	35-36
_____, <i>Celestina y el Descubrimiento</i> (AB)	10:ii	55
GERITZ, Albert J., <i>Calisto and Melebea</i> (1530) (A)	4:i	17-29
_____, <i>Calisto and Melebea: A Bibliography</i> (B)	3:ii	45-50
GERLI, E. M., 'Mira a Bernardo': Alusión Sin Sospecha (A)	1:ii	7-10
_____, A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark (N)	12:ii	55-59
GIL, Antonio C. M., Violence in the Search of Love and Honor in <i>Celestina</i> (AB)	8:ii	43
GULSTAD, Daniel E., Courtly Love and Rojas' <i>Celestina</i> (AB)	9:i	66-67
GURZA, Esperanza, rev. of <i>Celestina</i> , Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1974), Directed and Adapted by A. Facio (R)	9:i	56-62
_____, La oralidad y la <i>Celestina</i> (AB)	4:ii	43
_____, Orality in <i>LC</i> (RR)	4:ii	45-47
GWARA, Joseph J., rev. of <i>Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute</i> , ed. John S. Miletich (R)	11:i	41-44
_____, Ibid (correction)	11:ii	36
HANDY, Otis, The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea (A)	7:i	17-27
HESSE, Everett W., rev. of <i>La Celestina</i> (teatro) at El Chamizal, March 1980 (R)	4:ii	39-40
HOOKE, David, 'Andar a caça de perdizes con bueyes' (N)	8:i	47-48
_____, 'Fons curarum, fluvius lachrymarum': Three Variations Upon a Petrarchan Theme (C. de Pisan, F. de Rojas and Fray Luis de Granada) (A)	6:i	1-7

CELESTINESCA

_____, Pármeno's 'falso boezuelo' Again (N)	9:i	39-42
_____, John London, Clare Ludden, Amanda Taylor, and Melanie Strickland, A Triple Review, <i>Celestina</i> Directed by Christopher Fettes, Drama Centre, London, November 1984 (R)	9:i	51-55
JOHNSON, Julie G., Three Celestinesque Figures of Colonial Spanish American Literature (A)	5:i	41-46
JONES, Joseph, R., <i>Comedia Poliscena</i> . Introductory and Bibliographical Notes, Text, and Translation: Part I (N, B)	9:ii	85-94
_____, <i>Comedia Poliscena</i> per Leonardum Aretinum Congesta (edición del texto de 1478) (T)	10:i	23-44
_____, <i>The Play of Poliscena</i> , Composed by Leonardo Aretino (traducción al inglés del texto de 1478) (TR)	10:i	45-67
JOSET, Jacques, Apuntes sobre la versión en valón de <i>La Celestina</i> de Marcel Hicter (N)	12:ii	67-72
_____, Una Celestina romana y francesa (teatro), at Vaison-la-Romaine (R)	5:ii	54
_____, De Pármeno a Lazarillo (A)	8:ii	17-24
KASTEN, Lloyd, Mack Hendricks Singleton (1908-1980) (O)	4:ii	27
KENNEDY, Angus J., A Note on Christine de Pizan and Petrarch (N)	11:i	24
KIRBY, Steven D., Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca (AB)	12:i	74
KISH, Kathleen V., and Ursula Ritzenhoff, the <i>Celestina</i> Phenomenon in Sixteenth-Century Germany: C. Wirsung's Translations of 1520 and 1534 (A)	4:ii	9-18
_____, On Translating 'huevos asados': Clues From Christof Wirsung (A)	4:ii	19-31
_____, Mack Hendricks Singleton (1908-1980) (O)	4:ii	29-30
_____, <i>Celestina</i> en Amberes en el siglo XVI (AB)	10:ii	56
_____, On Editing <i>Celestina</i> Translations: Marginalia, <i>Rezeption</i> , and Not So Trivial Pursuits (AB)	12:i	76
KULIN, Katalin, <i>Leyendo La Celestina</i> (A)	4:i	9-15
LAW, John R., Calisto as the Antithesis of Fifteenth-Century <i>nobleza</i> (AB)	7:ii	27

CELESTINESCA

LEE, Cecilia C., <i>Ya quiere amanecer y la plenitud del amor</i> . Poesías de Manuel Mantero (R)	1:ii	29-32
LIDA DE MALKIEL, M. R., The Earliest Trace of Euripides in Spanish Literature (N)	9:ii	75-79
_____, La originalidad de <i>La Celestina</i> (A)	8:i	16-22
_____, Carta (M.R. Lida de Malkiel a D.W. McPheeters) (T)	11:i	21-23
LIHANI, John, Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in <i>Celestina</i> (A)	11:ii	21-28
_____, rev. of <i>La Comedia llamada Serafina</i> , ed. Glenn F. Dille (R)	4:ii	35-37
LONDON, John [see HOOK]		
LOUREIRO, Angel, <i>Calixto en el jardín de Melibea</i> (P)	5:ii	56
LUDDEN, Clare [see HOOK]		
MADRIGAL, José A., Entrevista a José Blanco Gil, director de <i>La Celestina</i> en portugués (R)	9:ii	95-101
MALKIEL, Yakov, A Brief History of M.R. Lida's <i>Celestina</i> Studies (A)	6:i	3-13
_____, M.R. Lida de Malkiel's Ur-'Celestina' (A)	8:ii	15-28
MANDEL, Adrienne, rev. of <i>La Celestina</i> (on stage) Berkeley, California, November 1977 (R)	2:i	31-33
_____, rev. of <i>La Celestina</i> (on stage), Los Angeles, California, November 1978 (R)	2:ii	37-38
_____, <i>Celestina y la Asociación Internacional de Hispanistas</i> (1983) (CR)	7:ii	25-26
MARTI-LOPEZ, Elisa, rev. of <i>La Celestina</i> (adapted for Intermediate Students), ed. Marcel C. Andrade (R)	11:i	50-52
_____, La estructura dramática de la fatalidad en la <i>Tragicomedia de Lisandro y Roselia</i> a la luz de la <i>Celestina</i> de Rojas (AB)	11:ii	46
McPHEETERS, D. W., rev. of Esperanza Gurza's <i>Lectura existencialista de 'La Celestina'</i> (R)	12:i	61-64
_____, El concepto de <i>Don Quijote</i> de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en <i>LC</i> (AB)	10:ii	56
McVAY, Jr., Ted E., A Possible Hidden Allusion in <i>Celestina</i> (N)	10:i	19-22

MORALES, Ricardo José, <i>¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?</i> (A)	9:i	3-9
MORGAN, Erica, <i>Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea</i> (A)	3:ii	7-18
MORON-ARROYO, Ciriaco, <i>Sobre el llamado existencialismo en La Celestina. Esperanza Gurza, Lectura existencialista de 'LC'</i> , Madrid: Gredos, 1977 (R)	2:ii	39-47
MOUDOUD, Chantal Cassan, <i>El uso de los apartes en Celestina</i> (A)	11:i	13-20
MUNDI PEDRET, Francisco, <i>Elementos religiosos, positivos y negativos, en LC</i> (AB)	10:ii	54-55
MUNOZ GARRIGOS, J., <i>Concordancias de Celestina</i> (RR)	7:ii	36
NAYLOR, Eric W., rev. of Ramón Díaz-Solis' <i>Tarde en Espana</i> (R)	6:i	39-40
NODAR MANSO, Francisco, <i>LC: una expresión de las estructuras temático-narrativas de la poesía lírica cancioneril</i> (AB)	10:ii	54
ORDUNA, Germán, <i>Auto » Comedia » Tragicomedia » Celestina. Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria</i> (A)	12:i	3-8
ORTIZ GRIFFIN, J. L., <i>The Transformations of Calisto and Melibea in LC</i> (AB)	8:ii	42
_____, <i>The Metamorphosis of Calisto and Melibea</i> (AB)	7:ii	28
OSUNA LAMEYER, José, <i>Reflexiones sobre mi puesta en escena de Celestina</i> (N)	12:ii	73-82
PENAS-BERMEJO, Francisco, <i>El progresivo desarrollo lingüístico de Melibea como resultado de su evolución psicológica</i> (AB)	12:i	74-75
QUEVEDO, Francisco de, "A Celestina" [Epitafio poético] (P)	2:i	47-48
"R", <i>La Celestina; o tragi-comedia de Calixto y Melibea</i> (1836) (RPT)	5:i	49-52
RANK, Jerry R., <i>Fritz Holle's 1911 Edition the Comedia</i> (N)	5:i	47-48
_____, rev. of Fernando de Rojas' <i>Celestina</i> , ed. with introd. and notes by Dorothy S. Severin, with trans. of James Mabbe (1631) (R)	12:i	59-61
_____, rev. of Peter Russell's <i>Temas de 'La Celestina' y otros estudios</i> (RA)	4:i	35-44

CELESTINESCA

_____, The Genre of <i>LC</i> (AB)	5:i	58
_____, <i>Celestina</i> and Its 'Theatrum Vitae' of Common Wisdom (AB)	8:ii	42
RIELO PARDAL, Fernando, La dialéctica de lo antimístico en <i>LC</i> (AB)	10:ii	54
RITZENHOFF, Ursula [See KISH]		
ROUND, Nicholas G., <i>Celestina</i> secundum litem: Miguel Marciales' Carta a Stephen Gilman (RA)	11:i	25-40
ROZEMOND, J. J., 'Eclipse ay mañana, la puente es llevada': Dos notas sobre la fecha de <i>Celestina</i> (N)	6:ii	15-18
RUBIO, Carlos, El juego de seducciones de <i>La Celestina</i> : una estructura dramática (A)	2:i	13-23
SANCHEZ-GONZALEZ, A., La Peña <i>Celestina</i> (RPT)	7:ii	23-24
SANTANA, Mario, Crispin vs Polichinela: Unas similitudes dramáticas entre <i>Celestina</i> y <i>Los Intereses Creados</i> de Benavente (N)	12:ii	65-66
_____, rev. of Federico Romero's <i>Calisto y Melibea</i> . <i>Tragicomedia en verso, en tres actos, basada en la clásica obra de Rojas</i> (R)	11:i	47-50
_____, Melibea: personaje escindido en una tragedia de la transgresión (AB)	11:ii	46-47
SCHNEIDER, J. F., rev. of H. López Morales, ed., intro., y notas, <i>La Celestina</i> (R)	1:i	21-22
SENIFF, Dennis, Bernardo Gordonio's <i>Lilio de Medicina</i> : A Possible Source of <i>Celestina</i> ? (N)	10:i	13-18
_____, 'El falso boezuelo con su blando cencerrar': or, <i>The Pantomime Ox</i> Revisited (N)	9:i	43-45
SEVERIN, Dorothy S., Cota, His Imitator, and <i>La Celestina</i> : The Evidence Reexamined (A)	4:i	3-8
_____, 'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox (N)	4:i	31-33
_____, F. de Rojas and <i>Celestina</i> : The Author's Intention from <i>Comedia</i> to <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (A)	5:i	1-5
_____, A Minimal Word-Pair Study of <i>Celestina</i> : More Evidence about the Authorship of Act I (N)	7:ii	11-12
_____, and Joseph T. Snow, <i>La casa de Pleberio en Salamanca</i> (N)	12:i	55-58

CELESTINESCA

_____, Position Paper on <i>Celestina</i> and the Parody of the Sentimental Romance (AB)	9:i	66
_____, <i>La Celestina</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	54
_____, The <i>Celestina</i> as Performance Text (AB)	10:ii	55
_____, The <i>Celestina</i> 's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations (AB)	10:ii	55
_____, <i>LC</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	56
SHIPLEY, George A., Experience and Authority in <i>LC</i> (AB)	4:ii	43-44
SILVERMAN, J. H., [See ARMISTEAD]		
SNOW, J. T., <i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Juan de Sedeño: Algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original (A)	2:ii	13-27
_____, <i>La Celestina</i> of Felipe Pedrell (A)	3:i	19-32
_____, Marcel Bataillon (1895-1977) (O)	2:ii	28
_____, The Iconography of the Early <i>Celestinas</i> (I): The First French Translation (1527) (A)	3:ii	25-39
_____, and D.S. Severin, <i>La Casa de Pleberio en Salamanca</i> (N)	12:i	55-58
_____, rev. of <i>Calisto and Melebea</i> (ca. 1530) (recording) (R)	6:ii	31-33
_____, rev. of <i>The Calisto and Melibea</i> of Edwin Honing (libretto) (RA)	3:ii	32-40
_____, rev. of <i>La comedia llamada 'Serafina'</i> , ed. Glen F. Dille (R)	3:i	39-41
_____, rev. of Fernando de Rojas' <i>Celestina</i> , ed. Regula Rohland de Langbehn (R)	9:i	49-50
_____, <i>Celestina</i> de Fernando de Rojas (general title): suplemento bibliográfico (B)	1:i	23-45
	1:ii	39-53
	2:i	35-46
	2:ii	49-64
	3:i	45-54
	3:ii	51-55
	4:i	51-58
	4:ii	51-58
	5:i	59-62
	5:ii	57-58
	6:i	47-48
	6:ii	26-29
	7:i	41-45
	7:ii	37-42

CELESTINESCA

	8:i	61-63
	8:ii	49-53
	9:i	71-77
	9:ii	103-108
	10:i	75-79
	10:ii	59-64
	11:i	57-65
	11:ii	49-59
	12:i	78-82
	12:ii	95-103
_____, In Memoriam Keith Whinnom (1927-1986) (O)	10:i	1-3
_____, IX Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 1988): <i>La Celestina</i> (CR)	12:i	65-68
_____, <i>Celestinesca: Ten Years</i> (N)	10:ii	1-2
_____, <i>Mabbe's CELESTINA Revised and Staged</i> (Sheffield, 1978) (PS)	2:ii	33-34
_____, <i>The Bilingual Experiment in Los Angeles</i> (Alvaro Custodio's LC, 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____, <i>More on Camilo Jose Cela's Celestina</i> (Madrid 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____, <i>Celestina en las tablas</i> (Alfonso Sastre, Rome 1979) (PS)	3:ii	41
_____, <i>Celestina en las tablas</i> (René Buch, El Paso Texas 1980) (PS)	4:i	45-46
	4:ii	48
_____, <i>Celestina en las tablas</i> (M. Manzanegue, Madrid 1980) (PS)	4:i	47
_____, <i>Claudina/Celestina's Role(s) in the Seduction of Pármeno</i> (AB)	4:ii	43
_____, <i>Informe sobre el acto del traslado de los restos de Fernando de Rojas a Talavera de la Reina</i> (CR)	5:i	54
_____, <i>Un aspecto del arte teatral de Celestina: el caso de Claudina</i> (AB)	5:i	57
_____, <i>Celestina on Stage</i> (Alvaro Custodio's <i>Eva y Don Juan</i> , El Escorial 1981) (PS)	6:i	49
_____, <i>Celestina on Stage</i> (Angel Facio, USA tour 1982) (PS)	6:i	49
_____, <i>Reposición de Celestina en México</i> (French/Garcini, 1982) (PS)	6:ii	25-26
_____, <i>Four Celestina Productions</i> (Juan Guerrero Zamora on Spanish TV, 1983; José Martín Recuerda's 'El carnaval de un reino,' Madrid, 1983; David Gilmore's 'The Fruits of Love,' Southampton, England, 1983; and T. French/S. Garcini's 'Celestina,' Mexico City, 1982) (PS)	7:ii	29-34
_____, <i>Tres Celestinas en cinco meses en España</i> (J. Blanco-Gil, Almagro 1984; Angel Facio, Madrid 1984; [M. Narros, Madrid-planned]) (PS)	8:ii	44-47

CELESTINESCA

_____, <i>Celestina</i> in California (Video: H. Richmond, Berkeley 1981) (PS)	8:ii	47
_____, <i>A New Celestina</i> (of sorts) (Alfonso Sastre, Barcelona 1985) (PS)	9:i	69
_____, <i>Celestina</i> on Stage (Philip Prowse, Glasgow 1986) (PS)	10:i	69
_____, <i>Celestina</i> on Stage (2 ^a Semana de Erotismo, Madrid 1986) (PS)	10:ii	51
_____, El descubrimiento del ser como motivo literario en <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
_____, Lo que nos enseña la ilustración de las <i>Celestinas</i> en el siglo XVI (AB)	10:ii	56
_____, <i>Celestina</i> on the Boards (Venezuela's Rajatabla Company, New York 1987) (PS)	11:ii 12:i	43-44 71-72
_____, <i>A Video of Celestina</i> (M. Sabido, Mexico 1979) (PS)	12:i	70-71
_____, <i>Celestina</i> on Stage (Torrente Ballester/Marsillach, Madrid 1988) (PS)	12:i	72-73
_____, Miguel Sabido's Film of <i>Celestina</i> : Updated Bawdy or Boring Bodies (AB)	12:i	74
_____, <i>Celestina</i> en las tablas (Venezuela's Rajatabla Company, 1987-88; Torrente Ballester/Marsillach, 1988-89) (PS)	12:ii	87-89
_____, <i>La Célestine</i> (opera) of Maurice O'Hana (Paris 1988) (PS)	12:ii	89-90
_____, <i>LC</i> de A. Goris/H. Claus, Antwerp 1987 (PS)	12:ii	91-92
_____, <i>LC</i> de M. Hicter, Liège 1964, 1981 (PS)	12:ii	90-91
SOONS, Alan, rev. of <i>La Picara Justina</i> , ed. Bruno Damiani (R)	8:i	55-58
STAMM, James R., Inconcinny in the <i>Tragicomedia</i> , Act XIV (N)	3:i	43-46
_____, Inconcinny Pursued: The Secret of Sosia and Related Matters (N)	9:ii	81-84
_____, El 'plebérico coração': Melibea's heart? (A)	3:ii	3-6
_____, Two Missing Persons: Claudina and Alberto (AB)	4:ii	44
_____, <i>LC</i> : The End of the Debate (AB)	5:i	56
_____, On Courtly Love and <i>Celestina</i> (AB)	9:i	66

CELESTINESCA

STERN, Charlotte, Two Early Allusions to <i>Celestina</i> (N)	12:ii	61-63
_____, rev. of D.W. McPheeters' <i>Estudios humanísticos sobre la Celestina</i> (R)	10:ii	49-50
STRICKLAND, Melanie [see HOOK]		
SURTZ, Ronald E., rev. of Pamela S. Brakhage's <i>The Theology of La lozana andaluza</i> (R)	11:i	53
SUTHERLAND, Madeleine, Violence in the <i>Celestina</i> (AB)	10:i	73-74
TAYLOR, Amanda [see HOOK]		
TELLO DIAZ, Pablo, "Carta" (el traslado de los restos de F. de Rojas a la catedral de Talavera de la Reina, 1980) (T)	4:ii	42-43
THOMPSON, B. B., Misogyny and Misprint in <i>La Celestina</i> , Act I (A)	1:ii	21-28
TYLER, Richard, <i>La Celestina</i> in the Centro de Estudios de los Siglos de Oro (N)	2:ii	30
_____, <i>Celestina</i> in the <i>Comedia</i> (A)	5:i	13-22
UMBRAL, Francisco, Calixto y Melíbea (AB)	10:ii	53
URIARTE REBAUDI, L. N., Los plantos de <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	55
VALIS, Noël M., El triunfo de <i>Celestina</i> : The Go-Between and the Penal Code of 1870 (A)	5:i	35-40
VAN BEYSTERVELDT, Antony, Courtly Love and <i>Celestina</i> (AB)	9:i	67
VETTERLING, Mary-Anne, rev. of <i>Celestina</i> (1979 film) (R)	4:ii	40
VICENTE, Luis Miguel, El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en <i>Cárcel de amor</i> (A)	12:i	25-43
WALSH, John K., [see DUBNO]		
WEST, Geoffrey, The Unseemliness of Calisto's Toothache (A)	3:i	3-10
_____, rev. of J.T. Snow's <i>Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985</i> (R)	11:i	45-46

CELESTINESCA

WHINNOM, Keith, Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse (N)	4:ii	23-25
_____, <i>La Celestina</i> , the <i>Celestina</i> , and L2 Interference in L1 (N)	4:ii	19-21
_____, rev. of Orlando Martinez Miller's <i>La ética judía y 'LC' como alegoría</i> (R)	3:ii	25-26
_____, Miguel Marciales (1919-1980) (O)	5:ii	51-53
WYATT, James L., <i>Celestina</i> , Authorship, and the Computer (A)	11:ii	29-35
_____, <i>LC</i> , Authorship, and the Computer (AB)	8:ii	43

II. INDEX OF REVIEWS

Book, text, or performance reviewed	Vol./no.	Pages
ANDRADE, Marcel C., ed. <i>La 'Celestina'</i> (adapted for Intermediate Students). Lincolnwood, Illinois: National Textbook Co., 1987. 48 pp. illus. (E. Martí-López)	11:i	50-52
BLANCO GIL, José, director. <i>A Celestina</i> (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 (Louise Fothergill-Payne)	9:i	63-64
_____, [see MADRIGAL]		
BRAKEHAGE, Pamela S. <i>The Theology of 'La lozana andaluza'</i> . Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986. 77 pp. (Ronald E. Surtz)	11:ii	53
BUCH, René, adapt. and director. <i>La Celestina</i> (Berkeley, California), November 1977. (Adrienne S. Mandel)	2:i	31-33
_____, (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1980. (Everett W. Hesse)	4:ii	39-40
CANTALAPIEDRA, Fernando. <i>Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'</i> . Kassel: Reichenberger, 1986. Problema semiótica, 8. 229 pp. (James F. Burke)	11:ii	37-39
CUSTODIO, Alvaro, adapt. and director. <i>La Celestina</i> (Los Angeles, California), October 1978. (Adrienne S. Mandel)	2:ii	37-38
DAMIANI, Bruno, ed. <i>La pícaro Justina</i> . Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1982. 498 pp. (Alan Soons)	8:i	55-58

CELESTINESCA

- DIAZ-SOLIS, Ramón. *Tarde en España*. Bogotá: Tercer Mundo, 1980. 194 pp. (Eric W. Naylor) 6:i 39-40
- DILLE, Glen F., ed. *La comedia llamada 'Serafina'*. Carbondale and Edwardsville: University of Southern Illinois Press, 1979. xxvii + 114 pp. (J.T. Snow) 3:i 39-41
- _____, (J. Lihani) 4:ii 35-37
- FACIO, Angel, adapt. and director. *Celestina* (Madrid), October 1984. (Esperanza Gurza) 9:i 56-62
- _____, (Washington, D.C.), March 1982 (Michelle S. de Cruz Saenz) 6:ii 35-37
- FERRERAS SAVOYE, J. *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*. Paris: Ed. Hispano-Americanas, 1977. 224 pp. (Alan Deyermond) 4:ii 31-34
- FETTES, Christopher, director. *Celestina* (London), November 1984. (David Hook; John London; Clare Ludden, Melanie Strickland, and Amanda Taylor) 9:i 51-55
- GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de 'La Celestina'*. BRH - Estudios y Ensayos, 257. Madrid: Gredos, 1977. 351 pp. (Ciriaco Morón Arroyo) 2:ii 39-47
- _____, (D.W. McPheeters) 12:i 61-64
- Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986. 324 pp. (Joseph J. Gwara) 11:i 41-44
11:ii 36
- HONIG, Edwin (libretto). *Calisto and Melibea*. Providence, Rhode Island: Helcoal Press, 1972. 57 pp. (J.T. Snow) 3:ii 32-40
- LANGBEHN, Regula Rohland de. Estudio preliminar, notas y vocabulario. *'Celestina' por Fernando de Rojas*. Clásicos Huemul, 41. Buenos Aires: Ed. Abril, 1984. 309 pp. (J.T. Snow) 9:i 49-50
- LAVILLE, Pierre, adapt. *La Célestine* (Vaison-la-Romaine), July 1981. (Jacques Joset) 5:ii 54
- LOPEZ MORALES, H., ed., introd. y notas. *La Celestina*. Madrid: Cupsa Ed., 1976. 254 pp. (J.F. Schneider) 1:i 21-22
- MADRIGAL, J. A. (interview). With José Blanco Gil, Dir. of *A Celestina* in Portuguese (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 9:ii 95-101
- MANTERO, Manuel. *Ya quiere amanecer y la plenitud del amor*. Col. Dulcinea, 3. Madrid, 1975. (Cecilia C. Lee) 1:ii 29-32

CELESTINESCA

- MARCIALES, Miguel, ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Al cuidado de B. Dutton y J.T. Snow. Illinois Medieval Monographs, I. Urbana: University of Illinois Press, 1985. 2 vols. I: Introducción (xxii + 372 pp); II: Edición crítica (x + 306 pp). illus. (Ivy A. Corfis) 10:ii 43-48
- MARTINEZ MILLER, Orlando. *La ética judía y 'La Celestina' como alegoría*. Miami: Ed. Universal, 1978. 280 pp. (K. Whinnom) 3:ii 25-26
- McPHEETERS, D. W. *Estudios humanísticos sobre la 'Celestina'*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1985. 107 pp. (Charlotte Stern) 10:ii 49-50
- MILETICH, J. S. [see *Hispanic Studies*]
- MORON ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de 'La Celestina'*, 2nd ed. Madrid: Cátedra, 1984. 134 pp. (Ivy A. Corfis) 9:i 47-48
- RASTELL, John (ascribed). *Calisto and Melibea* (disc recording). Dir. John Barton for the BBC, 1970. (J.T. Snow) 6:ii 31-33
- ROMERO, Federico, adapt. *Calisto y Melibea. Tragicomedia en verso, en tres actos, basada en la clásica obra de Rojas*. Madrid: Herederos de Federico Romero, 1983. 184 pp. (Mario Santana) 11:i 47-50
- ROSEN, Jerome (composer) and Edwin Honig (libretto). *Calisto y Melibea*. Opera. The University of California at Davis. World première, May 31, 1979. (Reed Anderson) 3:ii 27:30
- RUSSELL, Peter E. *Temas de 'La Celestina' y otros estudios, del 'Cid' al 'Quijote'*. Barcelona: Ariel, 1978. 508 pp. (J.R. Rank) 4:i 35-44
- SABIDO, Miguel, adapt. and director. *Celestina* (film). Columbia Pictures, distributor, 1979. (Mary-Anne Vetterling) 4:ii 40
- SENIOR, Edward, and Wendell Phillips, adapt. *La Celestina* (San Francisco, California), December 1979. (Gisela Dardon-Tadlock) 4:ii 38-39
- SEVERIN, Dorothy S., ed. *Fernando de Rojas. Celestina*. Edited, with introduction and notes, with translation of James Mabbe (1631). Hispanic Classics-Medieval, Warminster: Aris & Phillips, 1987. xx + 409 pp. (J.R. Rank) 12:i 59-61
- SNOW, Joseph T. *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. iii + 123 pp. illus. (Geoffrey West) 11:i 45-46

CELESTINESCA.

- 1539 Amberes: G. du Mont: 9:ii, 24 (Title)
- 1545 Amberes: M. Nucio: 9:ii, 101 (Colophon)
- 1550 Amberes: H. de Laet: 9:ii, 26 (Title and Colophon)
- 1553 Venecia: G. Giolito de Ferrari: 9:ii, 20 (Title)
- 1569 Alcalá: J. de Villanueva: 5:ii, 18 (Title); 9:ii, 13 (Title); 11:ii, 28 (Title);
12:ii, 3 (3 drawings)
- 1575 Valencia: J. Navarro: 3:i, 32; 7:i, 37
- 1575 Alcalá: J. Lequerica: 12:i, 33 (Title and Colophon)
- 1599 Amberes: Plantiniana: 8:i, 41 (Title); 9:ii, 25 (Title)
- 1607 Zaragoza: C. Labayen: 9:ii, 12 (pp. 91-92), 15 (Title and 'Licencia')
- 1622 Milano: I. B. Bidelo: 9:ii, 22 (Title)
- 1632 Madrid: Viuda de A. Martín: 9:ii, 16 (Title)
- 1633 Ruan: C. Osmont [bilingual, Fr.-Sp.]: 9:ii, 23 (Title)
- 1822 Madrid: León Amarita: 6:i, 8 (Title); 9:ii, 34 (Title)
- 1840 Barcelona: T. Gorchs: 4:i, 16, 30, 34; 8:ii, 40; 10:ii, 22
- 1883 Barcelona: 10:i, 12, 18, 22, 42, 68 [erroneously labeled '1888']; 11:i, 12; 12:i, 68
(Escobar, illustrator)
- 1886 Barcelona: D. Cortezo: 9:i, 32 (Title)
- 1946 Valencia: Castalia: 6:ii, 46; 7:ii, 10, 34; 8:ii, 53; 9:i, 9, 22, 31, 38, 42, 70, 77
[label in error '1948']; 10:i, 21; 12:i 44 ['1948'] (José Segrelles, illustrator)
- 1947 México: Leyenda: 4:ii, 26; 5:i, 22; 6:i, 37 (Miguel Prieto, illustrator)
- 1948 Barcelona: Argos: 6:i, 33 (M. Humbert, illustrator)
- 1967 Barcelona: Juventud: 8:i, 46; 10:i, 15; 10:ii, 28, 30, 40 (J. Azpelicueta, illustrator)
- 1968 Barcelona: Marte: 8:i, 25, 58 (F. Ezquerro, illustrator)
- 1970 Madrid: Aguilar [ed. for children]: 8:i, 28 (A. Jiménez-Landi Martínez, illustrator)
- 1974 Madrid: Alfaguara: 8:i, 54 (Lorenzo Goñi, illustrator)
- 1987 Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company [adapted for schools]:
11:i, 52, 65 (G. Armstrong, illustrator)

CELESTINESCA

Celestina Imitations

- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Tesorina*: 11:ii, 34; 12:ii, 63 (Title)
- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Vidriana*: 11:ii, 35; 12:ii, 50 (Title)
- 1536 Salamanca: P. de Castro: Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina*: 12:ii, 4 (printed upside down!)
- 1539 Toledo: H. de Santa Catalina: Gaspar Gómez de Toledo's *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*: 11:ii, 20 (Title illustration)
- 1542 Salamanca? Juan de Junta? Sancho de Muñón's *Tragedia de Lisando y Roselia (y cuarta Celestina)*: 2:ii, 27 (Title)
- 1547 Medina del Campo: P. de Castro: Sebastian Fernández' *Tragedia Policiana*: 9:ii, 60, 64 (Title); 12:i, 50
- 1554 Toledo: J. Ferrer: A. de Villegas Selvago's *Comedia Selvagia*: 9:ii, 102 (Title)

Celestina Translations

Italian Alfonso Ordoñez, translator

- 1506 Roma: E. Silber: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1515 Milano: V. Minuziano: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1519 Venecia: C. Arrivabene: 9:ii, 18 (Title and Colophon); 10:ii, 57 (figs.)
- 1525 Venecia: F. Caron: 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venecia: M. Sessa? 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venecia: A. Bindoni and M. Pasini: 9:ii, 19 (Title)
- 1543 Venecia: B. de Bendoni: 9:ii, 19 (Title)

German Christoph Wirsung, translator

- 1520 Augsburgo: S. Grimm and M. Wirsung: and
- 1534 Augsburgo: H. Stayner: 1:i, 10, 18, 45; 1:ii, 6, 20, 28, 32, 33; 2:i, 6, 11, 12, 23, 30; 2:ii, 9, 11, 12, 48 (two); 3:i, 10, 38; 3:ii, 6, 18, 24, 26, 40; 4:i, 8, 44, 49; 4:ii, 8, 17, 18, 21; 8:ii, 22, 54; 9:ii, 28 (Title 1520), 29 (Title 1534) (Hans Weiditz, illustrator)

CELESTINESCA

French

- 1527 Paris: G. du Pré: 2:ii, 31; 5:ii, 50; 8:ii, 29 (four), 30 (four), 39; 9:i, 46; 9:ii, 21 (Title); 10:i, 80; 10:ii, 51; 11:ii, 60 (anonymous translator)
- 1578 Paris: N. Bonfons: 9:ii, 23 (Title) (Jacques de Lavardin, translator)
- 1633 Ruan: C. Osmont: 9:ii, 23 (Title)

Dutch

- 1580 Amberses: Heyndric Heyndricxz: 7:ii, 26 (drawing)

English

- 1631 London: R. Allot: 9:ii, 27 (Title); 10:i, 44 (Title) (James Mabbe, translator)
- 1631 London: R. Mabbe: 11:ii, 48 (Title) (James Mabbe, translator)
- 1973 London: Folio Society: 10:ii, 65, 66 (J. M. Cohen, translator; Dodie Masterman, illustrator)

Hungarian

- 1979 Budapest: Europa: 5:i, 6, 34; 5:ii, 53; 6:i, 7; 6:ii, 34 (Karoly Sandor, translator; Gyula Feledy, illustrator)

'Celestina' Stagings

- 1900 Title page of a comic piece, *La Celestina* [in Catalan], by Frederich Fuentes, *fill*: 12:i, 53
- 1949 Margarita Xirgu as Celestina, Montevideo: 12:ii, 106
- 1949 The Players. Performance of LC by the Univ. of Chile's Teatro Experimental: 8:i, 64
- 1957 Program cover. Dramatic reading of LC from M. H. Singleton's English translation, Madison, Wisconsin, Sept. 8-10: 10:ii, 58
- 1959 Book cover (fig. of Celestina). *Celestina*, adap. L. Escobar & H. Pérez da la Ossa: 3:ii, 55
- 1977 The Players. Performance of LC by the Teatro Repertorio Español de Nueva York (in Berkeley, California, November 21-22): 6:i, 28
- 1977 The Players. Performance of LC by Teatro de la Univ. de Chile-Antofagasta: 9:i, 62

CELESTINESCA

- 1978 Poster. Bilingual LC, adap. Alvaro Custodio in Los Angeles, October 6 to November 12: 3:i, 36
- 1979 Poster. *Calisto & Melibea* (Opera), premiere at Univ. of California at Davis (May-June): 3:ii, 31
- 1979 Poster. English LC of Edward Senior, San Francisco (November): 4:ii, 50
- 1980 Poster. Spanish LC, adap. Ricardo López Aranda, Madrid (February): 4:i, 50
- 1981 Ofelia González as Celestina. New York (Teatro Repertorio Español): 5:ii, 48
- 1981 The Players. Performance of LC of Grupo 'Teatro Joven' (Univ. of Chile, Santiago): 8:i, 39
- 1981 Costume sketch for Melibea. Walloon production of LC (*L'acopleüse*), adap. M. Hicter: 12:ii, 64
- 1981 Jenny D'Inverno as Celestina. Walloon production of LC (*L'acopleüse*), adap. M. Hicter: 12:ii, 72
- 1982 The Players. Performance of LC by the Teatro de la Nación del I.M.S.S., Mexico City (July): 7:i, 49
- 1982 Title. Script of a LC adaptation, "Tragedia fantástica de la gitana Celestina," by Alfonso Sastre [from *Primer acto*]: 8:i, 42
- 1983 Program cover. English adap., "The Fruits of Love," of LC, Southampton, England (February): 7:ii, 22
- 1984 The Players. Performance of the Portuguese LC of Lisbon's Teatro Ibérico, Almagro, Spain (September): 8:ii, 44
- 1984 The Players. Performance of a Spanish LC by the Teatro del Aire, adap. A. Facio, Madrid (November-December): 8:ii, 48
- 1987 Program detail. Performance of the Dutch adap. of H. Claus, "De Spaanse Hoer," (December): 12:ii, 103

'Celestina'-related Texts

- 1478 Shussenreid: Premonstratensian Monastery. Incipit of the Latin text of L. Aretino, *Comedia Poliscena*: 10:i, 67
- 1525 'Proceso' against A. de Montalbán, by the Inquisition Court of Toledo (detail): 9:ii, 30
- 1530? *Calisto & Melebea* [anon. English partial translation]: 4:i, 27 (incipit); 29 (first 18 lines); 9:ii, 77 (incipit)
- 1540 Last will and testament of Fernando de Rojas (fragments): 10:ii, 42, 64
- 1584 'Limpieza de sangre' document of Hernando de Roxas: 9:ii, 32

CELESTINESCA

- 1616 Title page. A. G. de Salas Barbadillo's *La hija de Celestina* (Milan): 4:ii, 22
- 1937 Text of the sales description for Venice: G. A. e P. da Nicolini da Sabio, 1541: 7:ii, 42
- 1949 Autograph page (copy) of a Buenos Aires presentation by María Rosa Lida de Malkiel: 8:i, 14
- 1958 Cover of LC: TCM, English translation of Mack H. Singleton (Madison: Wisconsin, UW Press): 4:ii, 28
- 1968 Announcements of the *La Celestina* of Alvaro Custodio, from *Notas y Comentarios* (February): 6:ii, 44
- 1970 Notes covering the 1969 C. Ardavin film of LC: 7:i, 50
- 1973 Title page of *Razón y pasión de enamorados*, an LC adaptation by Fernando de Toro-Garland (Madrid): 12:i, 77
- 1980 Report on the re-burial of the remains of F. de Rojas: 4:ii, 49; 5:ii, 32
- 1981 Text of a play review of a French LC, Brussels (January-February): 5:i, 55
- 1983 Title page of Miguel Marciales' *Sobre problemas rojanos y celestinescos*: 11:i, 36
- 1985 Advertisement for the 2-vol. *Estudio & Edición Crítica* of LC by Miguel Marciales (Univ. of Illinois Press): [111]; 20:i, 81
- 1985 Advertisement for J. T. Snow's 1985 '*Celestina*' by *Fernando de Rojas* (Hispanic Seminary of Medieval Studies): 9:ii, 78; 9:ii, 46
- 1987 Letter about *Celestinesca* from Henry King Stanford: 11:ii, 62
- 1987 Listing (Univ. of Pennsylvania Press) for M.E. Barrick's ed. of the *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina* (1973): 12:i, 64
- 1988 Cambridge Univ. Press press release for Louise Fothergill-Payne's *Seneca and 'Celestina'* (1988): 12:i, 54

Miscellaneous Illustrations

- 1460 Engraving (celestinesque scene) by Master E. S. : 11:i, 44
- 1488 Martín Vázquez de Arce [el Doncel de Sigüenza]: 5:ii, 42
- 1520 Burgos: Alonso de Melgar. A *Celestina* woodcut reused for a later 'pliego suelto': 8:ii, 26
- 1530 Strasbourg. Illustration by Hans Weiditz from a *Herbarum*: 5:ii, 30, 31
- 1582 Sevilla. Illus. from G. Argote de Molina's "Discurso sobre el *Libro de la montería* (the 'pantomime ox)': 9:i, 44

CELESTINESCA

- 1587 Barcelona: H. Gotard. Title (figs.) used in *Silva de varios romances*: 9:ii, 80
- 1592 Illustration from Christoph Wirsung's *Arzneibuch*: 5:ii, 29
- 1601 Rome. Illus. from A. Valli da Todi's *Il canto de gl'augelli* (the 'pantomime ox'): 4:i, 32; 4:ii, 23
- 1760? A celestinesque etching by B. Audran: 12:i, 8
- 1800? A celestinesque painting by Francisco de Goya: 6:i, 38
- 1836 Celestinesque figure, from *El semanario pintoresco*: 5:i, 52
- 1851 Illustration for Estébanez Calderon's "La Celestina": 5:i, 39 (illustrator, Giménez)
- 1865 Palma de Santa Catalina: J. Llorens. Illustration for "Celestina, o los dos trabajadores": 10:i, 18, 20 (incipit)
- 18?? A celestinesque figure, painted by Cecilio Pla: 6:i, 34
- 1953 Lithograph of Amparo Villegas (as Celestina) by Vlady, for the 1953 Mexico City production of LC directed by Alvaro Custodio: 11:ii, 40
- 1963 "Calisto despeñado." Figure from the cover of Taurus' *Teatro mdieval* (ed. M. Criado de Val): 6:i, 19
- 1960s Drawings for LC by Pablo Picasso: 10:i, 16; 12:ii, 59, 93, 94 (two)
- 1981 Photos of a Celestina (doll) by K. W. Wolfe: 5:i, 5, 12 (two), 18, 40 (two)
- 1981 Lottery ticket with 'Fernando de Rojas': 5:i, 62
- 1982 Drawing. Plaque from Burgos' *Meson del Cid*, supposed locale of the first printing of the *Comedia de Calisto & Melibea*: 6:i, 30
- 1988 Drawings. Salamanca. The "casa de Pleberio" by J. T. Snow: 12:i, 57, 59 (three)

Cambridge Presents Medieval Literary Studies...

Seneca and *Celestina*

Louise Fothergill-Payne

This book examines the reason and intent behind the many Senecan and pseudo-Senecan quotations in Fernando de Rojas' masterpiece, *Celestina*, which enjoyed enormous popularity in sixteenth-century Europe. \$39.50 cloth

CELESTINESCA

CELESTINA



Fernando de Rojas

Edited with an introduction and notes by

Dorothy Sherman Severin

With the translation of James Mabbe (1631)

Edici6n Bilingüe [1987]: Aris & Phillips, Inglaterra

CELESTINESCA

CELESTINESCA . . . "is an attractive vehicle for scholarly publication, an indispensable research instrument for anyone interested in LA CELESTINA and its derivatives and analogs."
(S. G. Armistead, HISPANIC REVIEW)

CELESTINESCA . . . was founded in 1977 at the University of Georgia. It appears in Spring and Autumn of each year. Its many interests spring from Fernando de Rojas' *Celestina* (1499, etc.) to encompass the rich and vital artistic traditions it engendered in Spain and throughout Europe (and later America) from the sixteenth century to the present.

CELESTINESCA . . . has featured in its 25 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.

INDIVIDUAL SUBSCRIPTION RATES in the US are still \$3.00 per annum (two numbers, a total of more than 100pp.). The \$US equivalent of 4.00 will send Celestinesca overseas to an interested colleague. If you are a subscriber and your library is not, please bring Celestinesca to the attention of the Serials dept (Institutional rates are just \$7.00 per annum). Encourage interested graduate students, please.

Send Celestinesca (volumes years checked at right) to: v1-1977 v8-1984
v2-1978 v9-1985
Address: _____ v3-1979 v10-1986
_____ v4-1980 v11-1987
_____ v5-1981 v12-1988
_____ v6-1982 v13-1989
_____ (include zip) v7-1983 v14-1990

at \$3.00 p/a, amount enclosed: \$ _____

Celestinesca
J. T. Snow, Ed.
109 Moore Hall-U Ga.
Athens, GA 30602

Editorial Policies

CELESTINESCA generally accepts shorter 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 20 pages (notes 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 Manual* (1985) or the *MHRA Style Book* are two acceptable guides to form, but internal consistency is a must. Material in the notes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, and subsequent supplements (numbered consecutively) appearing in this journal.

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

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

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

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 13, NO 1

CONTENIDO

MAYO 1989

NOTA DEL EDITOR	1-2
IN MEMORIAM: Joseph T. SNOW and Nancy Joe DYER, Dean William McPheeters [1917-1987]: Two Memoirs	3-10
ARTICULOS	
María Eugenia LACARRA, La parodia de la ficción sentimental en la <i>Celestina</i>	11-29
Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Tragedia Policiana</i> de Sebastián Fernández	31-41
NOTAS	
Félix CARRASCO, Notas a una lectura de <i>Celestina</i> del siglo XVI: <i>La comedia de Supúlveda</i>	43-47
César OLIVA, La crisis de <i>Celestina</i> , o la humanización del teatro español: De Irene López Herdía a Amparo Rivelles	49-52
Constance L. WILKINS, Teaching <i>Celestina</i> : A Collaborative Venture.....	53-58
Steven D. KIRBY, ¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como <i>Celestina</i> ?.....	59-62
RESEÑA	
Fernando de Rojas. <i>La 'Celestina'</i> . Ed. D. S. SEVERIN. Notes in Collaboration with M. Cabello (S. D. KIRBY).....	63-64
PREGONERO	
<i>Celestinesca</i> citada ... publicaciones sobre <i>Celestina</i> ... <i>Celestina</i> traducida ... Noticias de Roma ... reseñas de obras celestinescas ... <i>Celestina</i> en las tablas ... en las aulas universitarias ... en los congresos.....	65-69
BIBLIOGRAFIA	
Joseph T. SNOW, <i>Celestina</i> de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico.....	71-80
Joseph T. SNOW, INDEX to CELESTINESCA [1977-1988], vols. 1-12	81-104
ILLUSTRATIONS.....	7, 10, 30, 41, 42, 48, 57, 58, 70, 105