

Lelestinesca

plebena. Lucruda. Selibea.



1887 0147-3085

Vol. 14, no. i

mayo 1990

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Purdue University (USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Adrienne MANDEL	Cal. 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)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
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. Plácido Rodríguez
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 14, NO 1

CONTENIDO

Mayo de 1990

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Jesús GOMEZ, Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea..... 3-16

Ricardo CASTELLS, El sueño de Calisto y la tradición celestinesca 17-39

Fernando CANTALAPIEDRA, Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán..... 41-55

RESEÑAS

Louise FOTHERGILL-PAYNE, *Seneca and 'Celestina'* [Jerry R. RANK]..... 57-62

SECCION ESPECIAL: TALLER DE "CELESTINA"

I. Joseph T. SNOW, *The Workshop Celestina: Almeida Theatre, London 1990*..... 63-71

II. Robert POTTER, *Workshopping Celestina* 73-81

III. D.S. SEVERIN, *An Appreciation* 83-84

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, *Celestina de Fernando de Rojas: Documento Bibliográfico (décimo suplemento)*..... 85-94

ILLUSTRACIONES

Pamela HOWARD..... 16, 40, 56, 72, 82

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 14, no. 1 Mayo 1990

© 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 Ott

**TECHNICAL STAFF: Karin Morris, Sharon Reed,
Sheri Wilson**

NOTA DEL EDITOR

The first thing subscribers to *Celestinesca* will note are the new format changes: easier to read type (text and notes are no longer reduced before printing: the same is true now of illustrated material): running heads; and a neater looking page. All changes have been introduced with the reader in mind and are made possible by better technology at Georgia.

This issue has been, in part, edited from Madrid, but this alone does not account for the delay in its publication. The real reason is the desire to include in this issue all of the special section on the Almeida Theatre workshop that took place in London and which featured a new English-language version/adaptation of *Celestina*. I attended two days of the workshop which I wrote up while in Madrid. I waited for the written notes of Robert Potter (the translator/adapter) and his colleague (and director), Pamela Howard, and then for the short précis review from Dorothy Severin who, unlike myself, was able to be in London for the final night of the workshop.

I have been assiduous in *Celestinesca* in trying also to seek out those moments which are the most fleeting in the life of Rojas' *Celestina* and these, mostly, seem to be twentieth-century performance programs. Recent issues have carried more such items (see César Oliva's article on recent *Celestinas* (actresses) and reflections on recent Spanish theatre trends, José Osuna on "his" *Celestina* from the late 1960's (the Casona version with Milagros Leal), my own notes on the recent Jeanne Moreau *Célestine* at Avignon, most of the Pregonero sections from the past numbers, etc., etc.). If one assumes that such performances/adaptations are also contemporary "readings" of Rojas, then there must be a greater effort to preserve data, both written and visual, for the scholars and theatre historians of the future. I again urge all *celestinistas* to please forward to me any news, notices, and other information concerning

these performance readings—be they plays, operas, ballets, poem cycles, and the like—of *Celestina*. They will become, in addition to items for *Celestinesca*, part of the archive I am building for the future (and, obviously, the present as well). There are plenty of new LC items coming into the market these days. Last year we had monographs from Stamm, Fothergill-Payne and Severin. There is now the new one by C. Fraker on Genre and Rhetoric, a new edition with a solid introduction of the LC-inspired *Penitencia de amor* (Ximenez de Urrea) by Robert Hathaway [see also in this issue the study by Jesús Gómez], a new edition of LC with introduction and a good bibliographical guide by María Eugenia Lacarra, and others. The suplemento Bibliográfico section reports on these and more. The Severin volume was reviewed in the previous issue, and the Fothergill-Payne study is reviewed in these pages (J. R. Rank).

Due to the long-distance arrangements necessary for the final editing stages of this number, I am putting off the PREGONERO section until the Fall number, when a double section will appear. Again, to all of you, apologies for the delay. Commentaries on the journal, its appearance and content, are always welcome!

Quedad adios...

A handwritten signature in cursive script that reads "Joseph Snow". The signature is written in black ink and is positioned in the lower right quadrant of the page.

LAS 'ARTES DE AMORES,' 'CELESTINA,' Y EL GÉNERO LITERARIO DE LA 'PENITENCIA DE AMOR' DE URREA

Jesús Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

La *Penitencia de Amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea se edita en Burgos, en 1514, dedicada a la condesa de Aranda, madre del autor. El argumento de la obra es como sigue: Darino se enamora súbitamente de una "gentil dama" llamada Finoya. Desesperado porque no es correspondido, Darino pide ayuda a sus criados Renedo y Angis. Y resume el autor: "Fue tal la diligencia y astucia de sus criados, que alcanço Darino al principio reçebir cartas de Finoya y al cabo gozar de su persona" (4-5).¹ Pero el padre de Finoya, que sorprende a los amantes in fraganti, los encierra en dos torres separadas junto con sus respectivos criados: "y todos hyzieron penitencia alli en aquellas torres hasta el cabo de sus dias" (5).

¹ *Penitencia de Amor* (Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1514). Cito esta edición según la reimpresión de R. Foulché-Delbosc, vol. X de la Bibliotheca Hispanica (Barcelona-Madrid: L'Avenç, 1902).

El esquema de seducción erótica por intermedio de los criados aparece también en la comedia latina clásica, por ejemplo, de Terencio.² Escribe Urrea, en el prólogo: "Esta arte de amores esta ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas que dize el Terencio, y naturalmente es estilo de Terencio la que hablan en ayuntamiento; mas esta es cosa quel estylo no se puede quitar ni vedar, pues que las mismas razones no sean" (3). Sin embargo, Marcelino Menéndez Pelayo negaba de manera tajante que Terencio hubiese sido el modelo de Urrea ("ni era posible que lo fuese"), porque el caballero aragonés "no tenía más que leve tintura de estudios clásicos, a pesar del alarde que hace de sembrar por su diálogo sentencias de Séneca tomadas de alguno de los florilegios morales que entonces se manejaban tanto."³ Según el polígrafo santanderino, que sigue en esto la opinión de R. Foulché-Delbosc,⁴ los modelos principales de Urrea eran dos libros que entonces se hallaban en el momento culminante de su éxito: *Celestina* y *Cárcel de Amor*. Aunque añade que "el tipo de Diego de San Pedro es el que predomina, no sólo en la parte epistolar, sino en la retórica culta y alambicada del estilo."⁵

² Terencio era más conocido que Plauto en la España de finales del siglo XV. Véase Edwin J. Webber: "Plautine and Terentian cantares in Fourteenth-Century Spain," *Hispanic Review* 18 (1950): 93-107; "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain," *HR* 24 (1956): 191-206; "Manuscripts and Early Editions of Terence and Plautus in Spain," *Romance Philology* 11 (1957-58): 29-39.

³ *Orígenes de la novela* (Santander: Aldus, 1953), IV: 10. Es la misma opinión que sostiene Eugenio Asensio, en el prólogo a su edición de las *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas de Pedro Manuel de Urrea*, vol. 5 de la colección Joyas Bibliográficas (Madrid, 1950), p. xxvi: "De Terencio, aunque insinúa lo contrario en la dedicatoria a su madre de la *Penitencia de amor*, poco aprendió."

⁴ Escribe R. Foulché-Delbosc que *Penitencia de Amor* "procède à la fois de la *Célestine* et de la *Cárcel de amor*; de ce mélange de réalisme et de symbolisme il est résulté un livre hybride des plus curieux," "La *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea," *Revue Hispanique* 9 (1902): 201-202.

⁵ *Orígenes de la novela*, IV: 11-12.

Desde luego, *Penitencia de Amor* no pertenece a la "descendencia directa" de *Celestina*, porque en la obra de Urrea no reaparece ninguno de los personajes que interviene en la tragicomedia de Rojas. Y éste es uno de los rasgos básicos de las continuaciones de *Celestina*, tal y como las ha estudiado Pierre Heugas:⁶ la *Segunda Celestina* (1534) de Silva, la *Tercera* (1539) de Gaspar Gómez, la *Cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón, la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas.

Por otra parte, hay varias diferencias notables entre la tragicomedia de Rojas y la *Penitencia de Amor* de Urrea. La más evidente es que ha desaparecido el personaje de Celestina y los otros personajes, prostitutas y rufianes, directamente relacionados con ella. Por el contrario, en las continuaciones de la tragicomedia de Rojas uno de los elementos más desarrollados literariamente es el mundo celestinesco,⁷ cuya aparición había sido una de las principales novedades literarias de *Celestina* y una de las causas más probables de su éxito. Urrea rechaza el motivo celestinesco presente en el mundo de la prostitutas y de los rufianes. En su obra sólo intervienen dos criados de Darino que, a diferencia de los de Calisto, son fieles a su amo. Los intereses de los criados y amos no se cruzan ni chocan entre sí nunca en *Penitencia de Amor*, sino que trascurren paralelos. Por eso, no hay apartes en la obra de Urrea, porque no hay una verdadera

⁶ "*La Célestine*" et sa descendance directe (Bordeaux: Bière, 1973), pp. 37 y 54-70. Véase ahora el artículo de Keith Whinnom: "El género celestinesco: origen y desarrollo," en *Literatura en la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII)*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-131, y Consolación Baranda, introducción a su edición de la *Segunda Celestina* de Silva (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 35 y ss.

⁷ Escribe Keith Whinnom (art. cit., p. 129): "(...) las imitaciones de *La Celestina* suelen conceder más espacio e importancia a las más bajas capas de la sociedad; a las putas y a los ladrones, y en muchas obras del género celestinesco hallamos una escabrosidad que asustó no sólo a Menéndez Pelayo sino también a María Rosa Lida." Comp. Pierre Heugas, pp. 457-538.

oposición entre las diferentes clases sociales, como sucede en *Celestina*,⁸ ni entre la actuación de los personajes y sus reflexiones psicológicas.

Renedo y Angis son fieles consejeros de Darino, además de diligentes servidores. Renedo es el encargado de llevar las cartas de Darino a Finoya y de abogar por él, sin extraer ningún provecho material de su embajada. Aunque, en justa compensación, Angis y Renedo reciben de las criadas de Finoya lo mismo que Darino recibe de ésta: "y vaya por recta linea como la erencia: si el señor con la señora, los servidores con las donzellas, porque mejor nos encubramos" (50). Por lo menos, cuando el padre de Finoya los descubre, todos (criados y amos) sufren el mismo castigo, encerrados en una torre. Ordena Nertano: "toma vosotros a Darino y a estos dos criados suyos; sali, vosotras vellacas donzellas, que todos terneys el pago de la vellaqueria y la penitencia del pecado y traycion."

La vida particular de los criados no aparece apenas en *Penitencia de Amor*. Únicamente asistimos a una competición en verso, sin conexión con la trama principal, entre Renedo y un criado de Finoya. Esta composición, un juego de pullas, tiene lugar delante de la casa de Finoya, por la noche, cuando Darino acude a una de sus citas amorosas. Dice Renedo: "Dexame yr, señor, delante, porque estoy yo desafiado con Lantoyo, criado de Finoya, para echarnos pullas onestas; y entretanto aguardarás tiempo para entrar" (60). Una vez finalizado el canto amebeo, dice Renedo: "Llega, señor, que agora es la propia sazón; que esto a abisado a Finoya y descuydado a los de la casa" (65). La explicación está fuera de lugar, ya que no parece muy razonable discutir con el criado de la casa donde uno pretende entrar sigilosamente. el juego de pullas, una convención que Urrea utiliza

⁸ Téngase en cuenta que, en *Celestina*, como dice María Rosa Lida: "con una sola excepción del débil Calisto, intimidado por sus propios sirvientes, el aparte está exclusivamente en boca de la gente baja," *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), p. 139. Comp. Marcel Bataillon, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961), pp. 83-87.

también en sus églogas teatrales,⁹ no tiene ninguna justificación lógica o verosímil en las relaciones entre Darino y Finoya, o en la trama de *Penitencia de Amor* que, en este sentido, es muy diferente de la tragicomedia de Rojas, cuyo argumento está gobernado por una sucesión lógica de causas y efectos, salvo algunas raras excepciones.¹⁰

El proceso erótico de *Penitencia de Amor* no está motivado psicológicamente, sino descrito de acuerdo con las normas de las "artes de amores." Ni Darino ni Finoya reaccionan como personajes individualizados, o reaccionan de acuerdo con una progresión abstracta perfectamente establecida. Darino ve a Finoya por primera vez y, súbitamente, se enamora de ella. Le declara su amor, pero Finoya lo rechaza. Entonces Darino, por intermedio de su criado Renedo, envía varias cartas de amor a su amada. Finoya ni siquiera lee la primera (15). A la segunda sí responde, aunque de manera desabrida: "Esta quiero que sea la primera y postrera carta que de mi as de tener" (22). En respuesta a la tercera carta, Finoya concierta una cita con Darino a plena luz del día, sólo para darle explicaciones (29-30). Después de esta primera cita, y en respuesta a la cuarta carta de Darino, Finoya concierta una segunda cita, ahora por la noche. Y, a partir de este momento, los sucesos se precipitan hacia su fin: hay una tercera cita, donde los amantes consuman sus deseos (52), y en la cuarta cita (la segunda noche de amor), el padre de Finoya los descubre. Se puede observar que todo el proceso erótico, desde la indiferencia hasta la consumación, se sucede de manera casi matemática. Además, los amantes obran de acuerdo con un orden ya establecido, por ejemplo, en el *Ars amatoria* de Ovidio. Así, cuando Darino es rechazado por Finoya, Renedo le dice que no se preocupe: "que, como dize Ovidio, por arte de los remos y velas van las fustas por la mar, por arte son ligeros los carros y carretas, y por arte se a de regir el amor" (pp. 10-11).¹¹

⁹ Por ejemplo, en la égloga cuarta, hay un juego de pullas donde intervienen varios pastores (Solino, Arfineo, Rolano) y un rufián, en *Églogas dramáticas*, ed. cit., pp. 59-60.

¹⁰ Lida, *Originalidad*, pp. 198-250.

¹¹ *Ars amatoria*, ed. José-Ignacio Ciruelo (Barcelona: Bosch, 1987), lib. I, vv. 3-4: "Arte citae veloque rates remoque moventur, / Arte

Este proceso erótico de seducción (la recuesta amorosa) es de carácter retórico, ya que se apoya en el *arte* de persuadir por la palabra, como aconseja Ovidio.¹² Nada más conocer a Finoya, Darino se da cuenta de que la dama vive aislada en una fortaleza "lexos de conversacion de gentileza" (p. 5). Por el contrario, Darino es un cortesano experimentado en las artes sermocinales, como advierte Finoya inmediatamente: "Tus lisongeras razones, Darino, son de hombre cortesano, que se precian por si mismos burlar de nosotras para despues tener que contar" (6). A partir de esta situación inicial, se desarrolla la recuesta amorosa, donde se imponen los valores cortesanos de la conversación. Finoya no despide a Darino "porque no me tengas por mal criada" (7) o, como dice más tarde: "porque no me tengas por neçia que huyo de la conversacion, avnque para algunas es lazo donde caen" (44). Y, en efecto, por la conversación cae Finoya en brazos de Darino, aunque éste se sirve también de otros dos medios muy ovidianos para llevar a buen puerto su recuesta amorosa: el intermediario y las cartas.

En el *Pamphilus*, durante mucho tiempo atribuido a Ovidio, Venus aconseja que exista un intermediario (*interpres*) entre los amantes.¹³ Precisamente en esta comedia, aparece una alcahueta (*anus*), pariente próxima de la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor* y, más tarde, de la Celestina de Rojas.¹⁴ Pero el *interpres* de

leves currus: arte regendus Amor." Comp. *Pamphilus*, ed. L. Rubio y T. González Rolán (Barcelona: Bosch, 1977), vv. 71-87.

¹² *Ars amatoria*, lib. I. vv. 457-60: "Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus, / Non tantum trepidos ut tueare reos; / Quam populus iudexque gravis lectusque senatus, / Tam dabit eloquio victa puella manus."

¹³ *Pamphilus*, vv. 135-8: "Et placeat uobis interpres semper utrisque, / Qui caute referat hoc quod uterque cupit, / Emula nam iuuenum diiudicat acta Senectus / Et simul hos prohibet litigiosa loqui." Sobre la figura del intermediario en las obras de Ovidio, véase Rudolf Schevill: *Ovid and the Renaissance in Spain* (Berkeley: University of California, 1913; reimpr. Hildesheim- New York: G. Olms, 1971), p. 94.

¹⁴ Véase Michael J. Ruggiero: *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature Through the Sixteenth Century*, vol. 78, University

Penitencia de Amor no pertenece a este tipo celestinesco, sino que se relaciona más bien con el tercero que aparece en algunos libros sentimentales, como en la anónima *Triste deleitación* o en las ficciones de Diego de San Pedro. Porque el criado Renedo de *Penitencia de Amor*, con independencia de su condición social, no actúa con doblez ni movido directamente por el interés, como sí sucede en *Celestina*.

El uso de las cartas es también un procedimiento ovidiano, ya que Ovidio dedica una parte de su *Ars amatoria* a este asunto y, además, compone una antología de epístolas amorosas, las *Heroidas*, que fue traducida por Juan Rodríguez del Padrón, a mediados del siglo XV.¹⁵ En esta utilización del procedimiento epistolar, *Penitencia de Amor* se separa igualmente de la primitiva *Celestina*, donde no aparecen cartas de amores, aunque sí aparezcan en su "descendencia directa," por influencia de los libros sentimentales.¹⁶

Las cartas de amores son un recurso utilizado con frecuencia en la literatura sentimental y caballeresca, donde Urrea ha podido encontrar sus modelos más próximos. La carta se puede presentar aislada o, como sucede en *Penitencia de Amor*, formando parte de un proceso epistolar.¹⁷ El primer antecedente español de este caso es la *Triste deleitación* (c. 1458) y, posteriormente, las dos novelas (1491-92) de

of California Publications in Modern Philology (Berkeley-Los Angeles: University of California, 1966), y María Rosa Lida, *Originalidad*, pp. 534-72.

¹⁵ *Ars amatoria*, lib. I, vv. 435-84. *El Bursario*, ed. P. Saquero Suárez y T. González Rolán (Madrid: Universidad Complutense, 1984).

¹⁶ Véase Heugas, *Descendance* pp. 283-301. María Rosa Lida (*Originalidad*, pp. 109-110) dice que "*La Celestina* desechó el empleo de las cartas, como recurso ajeno al drama."

¹⁷ El "proceso epistolar" no se utiliza en la literatura caballeresca, como dice María Carmen Marín Pina: "el citado procedimiento nunca se convierte en marco ni en hilo conductor del relato en su totalidad y las cartas no se inscriben en una reglada comunicación epistolar." *Réception du texte littéraire (Colloque franco-espagnol, Jaca avril 1986)*, ed. Jean-Pierre Etievre y L. Romero (Zaragoza: Universidad de Zaragoza- Casa Velázquez, 1988), p. 16.

Diego de San Pedro, el *Grimalte y Gradisa* (1495) de Juan de Flores y la *Repetición de amores* (c. 1496) de Lucena, esta vez por influencia directa de la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini.¹⁸ Sólo cuando el procedimiento epistolar se apodera enteramente del relato, como sucede en el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, podemos hablar con propiedad de novela epistolar.¹⁹ Sin embargo, el *Proceso* de Segura no se publica hasta 1548, 34 años después que *Penitencia de Amor*.

No son éstas las únicas coincidencias entre *Penitencia de Amor* y los libros sentimentales. El "combate de generosidad" que, al final de la obra, entablan Darino y Finoya para salvar uno al otro del castigo tiene un claro antecedente en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.²⁰ Se trata de un castigo ejemplar en un doble sentido, ya que sirve como "penitencia de amor"; pero también como glorificación de los amantes, convertidos en paradigmas de los valores cortesanos precisamente por este trágico desenlace. Nada más alejado del final de *Celestina*, donde se produce un castigo simplemente expiatorio: el "saltaparedes" de Calisto, un el colmo del prosaísmo, se cae desde la tapia del huerto de Melibea y ésta, en el colmo de la enajenación, se suicida.²¹

¹⁸ Véase Françoise Vigier: "Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles," *Mélanges de la Casa de Velázquez* 20 (1984): 229-59.

¹⁹ Véase Domingo Ynduráin: "Sobre el *Proceso de cartas de amores* (Venecia, 1553) de Juan de Segura," en *Homenaje a Manuel Alvar* (Madrid: Gredos, 1986), pp. 585-600. Del mismo autor: "Las cartas de amores," en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos, 1988); pp. 487-95; y "Las cartas en prosa," en *Literatura en la época del Emperador* [n. 6], pp. 53-79.

²⁰ Véase Barbara Matulka: *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion* (New York: Institute of French Studies, 1931), pp. 181-4, y Lida, *Originalidad*, p. 482.

²¹ Sobre el problema del suicidio en la literatura española medieval y clásica, véase Otis H. Green: *España y la tradición occidental* (1965), trad. Cecilio Sánchez Gil (Madrid: Gredos, 1969), III: 237-59.

Hasta ahora sólo he subrayado aquellos elementos (formales y temáticos) que separan a *Penitencia de Amor* de *Celestina* y que la asemejan a los libros sentimentales: ausencia del mundo celestinesco, ausencia de apartes, convencionalismo cortesano, utilización del "proceso de cartas de amores." Sin embargo, también se podrían mencionar varios rasgos de la tragicomedia de Rojas presentes en *Penitencia de Amor*, como el uso generalizado del tuteo o la disposición dialogada.

El tuteo es uno de los rasgos más significativos de *Celestina*, aunque aparece también en *Cárcel de Amor*.²² Se trata de una marca latinizante, presente en la comedia humanística, por oposición a otros géneros romances o vulgares. El tuteo generalizado aparece no sólo en *Penitencia de Amor*, sino en varias continuaciones de *Celestina*: en la *Cuarta obra* y *tercera Celestina* o en la *Policiana*.²³

En cuanto a la forma dialogada, es herencia directa de *Celestina*. Al menos, ninguno de los libros sentimentales agrupados en la clásica bibliografía de Keith Whinnom,²⁴ incluida *Cárcel de Amor*, está escrito enteramente en forma dialogada, como *Penitencia de Amor*. Sin embargo, el diálogo de Urrea es más monótono que el de Rojas, quien utiliza diferentes variedades conversacionales, entre las que María Rosa Lida de Malkiel distingue cuatro fundamentales: 1) el "diálogo oratorio," de largas réplicas y muy artificioso estilísticamente, 2) el "diálogo de largos parlamentos y réplicas breves," 3) el "diálogo de réplicas breves," que es el más frecuente, y 4) el "diálogo muy rápido."²⁵ Por el contrario, en *Penitencia de Amor*, han desaparecido prácticamente las tres últimas variantes, excepto al final de la obra, sobre todo en las escenas escabrosas entre los amantes 46-49, 52-56 y 65-67), donde se utiliza el "diálogo de réplicas breves" y "muy breves."

²² Véase Bataillon, *La Célestine*, pp. 78-80.

²³ Véase Heugas, *Descendance*, pp. 319-24, y Nadine Ly, *La Poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-americanas, 1981).

²⁴ *The Spanish Sentimental Romance (1440?-1550). A Critical Bibliography* (London: Grant and Cutler, 1983).

²⁵ Lida, *Originalidad*, pp. 108-122. Véase Bataillon, *La Célestine*, pp. 80-81.

En el estudio de la forma dialogada de *Penitencia de Amor*, se imbrica un problema mucho más complejo: la discusión sobre su posible carácter teatral. Por supuesto, que no todo texto escrito en forma dialogada es un texto dramático, o viceversa: no todo texto dramático está escrito en forma dialogada. Hecha esta salvedad, conviene advertir que en *Penitencia de Amor*, cuando el diálogo es más rápido, se acentúa la presencia de una serie de rasgos teatrales, como las acotaciones implícitas o los índices deícticos. Pero esto sucede en muy raras ocasiones, sobre todo en las escenas escabrosas. Durante toda la trama, interrumpida además por constantes excursos epistolares, predomina un tipo de "diálogo oratorio" muy poco dramático.²⁶

En *Penitencia de Amor*, el diálogo se utiliza tan sólo como un recuerdo o como un recurso formal carente de la funcionalidad dramática que poseía en *Celestina*. Lo mismo sucede con otros rasgos aparentemente teatrales de *Penitencia de Amor*, cuya disposición formal pudo copiar Urrea de la tragicomedia de Rojas o incluso de las comedias de Terencio. Me refiero al argumento inicial (4-5), al monólogo de Darino (8) o a la sucesión de escenas.²⁷ Desde luego, Urrea no concibe su obra pensando en la representación y su conciencia teatral es mínima: un recuerdo formal de *Celestina*, que aparece mezclado con una serie de procedimientos narrativos, básicamente epistolares.

El hibridismo formal de la *Penitencia* de Urrea es más que evidente: "por cartas y por çenas que dize el Terencio" (3). Hay una mezcla de procedimientos narrativos epistolares ("por cartas") y una serie de rasgos tomados de la comedia celestinesca o vagamente terenciana: "por çenas." He aquí un buen ejemplo de "novela dramática," si se quiere llamar así a esta rara categoría genérica. Pero el nombre no es muy adecuado, ya que resulta ingenuo aplicar una

²⁶ Ya señalaba María Rosa Lida (*Originalidad*, p. 118) que: "De las imitaciones, son la *Comedia Thebayda* y la *Penitencia de amor* las que mayor acogida dan al diálogo oratorio, ésta para desplegar su casuística amorosa, aquélla para lucir su erudición y sátira."

²⁷ Sobre la división en escenas, véase la nota de María rosa Lida, p. 53n; y Joseph Andrieu, *Le Dialogue antique. Structure et présentation* (Paris: Les Belles Lettres, 1954).

categoría como la de "novela dramática," creada por la crítica posterior al neoclasicismo, para definir una obra editada a principios del siglo XVI, cuando en España todavía no se había difundido la teoría poética de Aristóteles.

En realidad, la dificultad para definir la tradición o el género literario al que pertenece *Penitencia de Amor* reside en la indefinición formal de esas "artes de amores" (3) a las que el propio Urrea aludía en el prólogo. Las "artes de amores" no son un nuevo género literario, sino una serie de obras con un núcleo temático parecido, pero con tradiciones literarias diferentes: Ovidio, la comedia latina, los libros sentimentales, *Celestina* y sus continuaciones.²⁸ Urrea ha intentado conjuntar los elementos formales de todas estas tradiciones, al menos teóricamente, y de ese intento nace la "originalidad artística" de su *Penitencia de Amor*, "originalidad" que responde a una determinada actitud ideológica. Hablando de *Celestina*, escribe Domingo Ynduráin que:

arranca de las artes de amores (por supuesto, no como género literario, ya que, como tal, las artes de amores no existen, pero sí como actitud ideológica), aceptando sus planteamientos retóricos, sus modos de argumentar y, en parte, el ambiente cultural en que reside gran parte de su prestigio y, en consecuencia, de su efecto. A partir de ahí, Rojas hace contrastar sistemáticamente los presupuestos teóricos con la realidad de la vida, de manera que la falsedad de aquéllos queda de manifiesto.²⁹

Si este análisis es correcto, como parece, se podría extrapolar a *Penitencia de Amor*; que resultaría ser una obra polémica o escrita en

²⁸ Véase Edwin J. Webber: "The *Celestina* as an *arte de amores*," *Modern Philology* 55 (1958): 145-54. Comp. Heugas, *Descendance*, pp. 303-17.

²⁹ "Un aspecto de *La Celestina*," *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Editora Nacional, 1984), p. 523. Posteriormente, especifica que *Celestina* se opone a las "artes de amores de una manera semejante a como el Quijote se opone a los libros de caballerías" (534).

contra de los presupuestos ideológicos de *Celestina*. En efecto, Urrea intenta anular las críticas de Rojas a las "artes de amores" y lo hace, desde una perspectiva cortesana, eliminando de la tragicomedia todos aquellos aspectos donde se ponen de manifiesto los contrastes entre la fantasía y la realidad; es decir, eliminando el inframundo celestinesco de rufianes y prostitutas. Eliminando también el marco urbano donde viven los nobles y sus criados, que aparecen así libres de toda atadura social, pero anclados en un mundo de sólidos valores cortesanos y aristocráticos.

Sin embargo, en *Penitencia de Amor*, persiste todavía un elemento celestinesco importante: el dinero.³⁰ Aunque sus criados le son fieles, Darino sabe que sólo son sus asalariados: "Siempre he yo conocido en vosotros muchos seruiicios sin los que yo os e mandado hazer, que estos son los que mas se agradeçen, y por esto doy por bien empleados los dineros que por vosotros e gastado" (11). El dinero es el principal móvil de las acciones humanas: por dinero se ganan las guerras o se conquista a las mujeres (36-37), lo cual ha causado la corrupción del mundo y de la virtud: "Todos somos ya tan malos, que ya es la fin del mundo: ya es nacido el Ante Christo" (39-40). Como Calisto, Darino responde fielmente a la figura del joven miembro de la clase ociosa y Urrea advierte, como Rojas, que una de las principales causas de la decadencia nobiliaria es la inactividad bélica, en tiempos de paz, cuando los cortesanos ociosos se entregan a los placeres eróticos (37-38).

El análisis que de la sociedad de su tiempo hace Urrea coincide básicamente con el de Rojas. Pero hay una diferencia fundamental entre ambos autores, ya que mientras que este análisis se refleja literariamente en el comportamiento de los personajes de la tragicomedia, en *Penitencia de Amor*, Urrea retrata criados convencionales y cortesanos idealizados. Angis le dice a su amo: "Algunas mugeres an sido por interesse deçevidas, mas Finoya no es de poner en el numero destas" (37). El dinero sólo sirve para marcar las diferencias sociales que hay entre el mundo de los criados y el de sus amos. Como dice Darino, refiriéndose a los criados de Finoya: "a esos pagas con dinero, y a mi no me pagarias con todos los tesoros

³⁰ Véase José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 55-73 y *passim*.

del mundo" (35). En último extremo, los valores cortesanos y aristocráticos permanecen intactos. El "mundo social" de *Penitencia de Amor* está firmemente jerarquizado y, en su cúspide, se dibujan las figuras de dos amantes como representantes de los valores que habían sido puestos en entredicho justamente en *Celestina*.

Esta interpretación ideológica de *Penitencia de Amor* es coherente con los que sabemos de la vida y de la obra de Urrea: miembro de una familia noble aragonesa, poeta de cancionero y con unos gustos literarios marcadamente cortesanos. Su perfil se corresponde con el de un típico representante del "resurgimiento de los trovadores" de finales del siglo XV.³¹ No es el perfil de un profesional de las letras, sino el de un diletante que defiende una concepción aristocrática de la literatura, como servicio amoroso y cortés.³²

Desde su peculiar óptica aristocrática y desde su teoría poética cancioneril, Urrea reinterpreta *Celestina* a la luz de las "artes de amores." Trata de adaptar la tragicomedia de Rojas a los cauces ideológicos de los libros sentimentales, y ello origina la mixtura genérica entre narración y representación de la que ya hemos hablado: "por cartas y por çenas." Por supuesto, que esta mixtura genérica no es un simple capricho literario, sino una consecuencia en cierto modo

³¹ Roger Boase: "Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c. 1530): un trovador del fin de la Edad Media," en *El resurgimiento de los trovadores* (1978), trad. J. M. Muro (Madrid: Pegaso, 1981), pp. 165-83.

³² En su *Cancionero* de 1513, Urrea afirma que un galán no debe componer "sino vna copla o vn Mote, vn Villancico, vna Canción para entre Cavalleros, o quando hombre mucho se alarga, vn Romance." En el prólogo a la *Rueda de Peregrinación*, un extenso poema alegórico incluido por primera vez en su *Cancionero* de 1516, le dice a su madre: "no soy tan sin conoscimiento que no vea no ser cosa de cavallero estas largas escripturas" (cit. por Eugenio Asensio [ver n. 3], p. xxv). Véase Roger Boase: "Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c. 1530)," *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977): 101-106, trad. en *El resurgimiento de los trovadores*, pp. 175-83. Y del mismo autor: "Imagery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486- c. 1530)," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 17-32.

inevitable de la dialéctica que se produce, ideológicamente al menos, entre las "artes de amores," *Celestina* y, posteriormente, entre *Celestina* y *Penitencia de Amor*.



Calisto y Sempronio (Acto I°). P. HOWARD

EL SUEÑO DE CALISTO Y LA TRADICION CELESTINESCA

**Ricardo Castells
Duke University**

Casi quinientos años después de la primera edición conocida de *Celestina*, todavía no se han resuelto las muchas contradicciones inherentes en la interpretación de la escena inicial de la obra, un episodio que consiste en una conversación breve y enigmática entre Calisto y Melibea. No es de extrañar que existan problemas en la interpretación del comienzo de la obra, pues la escena se caracteriza por una localización irregular, un lenguaje complicado, alusiones curiosas y hasta heréticas, junto con un cambio repentino y difícilmente explicable en la actitud de Melibea ante Calisto. Frente a estas dificultades, la crítica, casi sin excepción, ha aceptado como verídicas las palabras del argumento del primer acto de la obra, las cuales indican que "Entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar; de la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado" (I,

pág. 85). Rojas reveló en el prólogo de la *Tragicomedia* que los argumentos que aparecen en la *Comedia* de 1499 son la obra de los impresores, refiriéndose al taller del impresor burgalés Fadrique Alemán de Basilea. Rojas admite la posibilidad de aceptar los argumentos, pero indica claramente que éstos sólo representan una posible interpretación dentro de la contienda ya existente para entender el significado del libro:

Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenia; una cosa bien escusada según los antiguos escriptores usaron. (81)

Si Rojas ni rechaza ni acepta la interpretación de los actos que aparecen en los argumentos, la crítica moderna ha encontrado extensos inconvenientes con las palabras del impresor burgalés. Stephen Gilman (1956) ha notado que «if we as readers want to find out what *La Celestina* is really about, these *argumentos* are the last place to which we ought to turn» (213). Sin embargo, a pesar de reconocer la mala calidad de los argumentos, Gilman curiosamente excluye el argumento del primer acto de este juicio tan severo: «Unlike the first act, the quality of these argumentos—their performance of their descriptive function—is so inadequate that Rojas' disclaimer [in the *Prólogo* of the *Tragicomedia*] has generally been believed» (212). Sin embargo, el juicio de Gilman nos deja con la duda de por qué debemos aceptar el argumento del primer acto si se reconoce que estos argumentos claramente no forman un marco adecuado para la obra. La interpretación tradicional de la primera escena forma la base para numerosos estudios sobre el amor cortés y otros puntos claves en la comprensión de la obra, pero sospechamos que se acepta esta interpretación no porque sea totalmente adecuada, sino porque hasta el momento no se ha encontrado una alternativa más convincente.

Martín de Riquer (1957), consciente de la dificultad de leer una obra escrita por dos autores diferentes con argumentos escritos por un tercero, examina el primer acto de la obra sin tener en cuenta el

argumento escrito posteriormente por los impresores. La idea de Riquer es de estudiar el primer acto en su forma primitiva para analizar la obra tal como la concibió el antiguo autor antes de que la alterara Rojas. Riquer llega a la conclusión de que el argumento es erróneo y que no cuadra bien con la acción de la escena en su forma original:

Si las leemos con cuidado y sin prejuicios, observaremos que las primeras palabras que se cruzan los dos jóvenes no revelan en modo alguno un encuentro casual, ya que Calisto afirma que ha hecho una serie de promesas...para conseguir de Dios que le otorgara el galardón de «este lugar alcanzar»...Calisto, pese a la afirmación del argumento del acto primero, no parece que haya llegado a presencia de Melibea en pos de un halcón. En toda la escena el ave de caza no se menciona para nada, el joven no hace ni el más pequeño gesto que indique que va en su busca ni que la recoja y la doncella no alude ni tan sólo vagamente a un incidente de esta suerte. (384)

Para Riquer, el primer episodio del libro en su forma primitiva «no transcurría en el huerto de Melibea y no tenía nada que ver con la búsqueda de un halcón» (385). La idea del halcón no se presenta en *Celestina* hasta el segundo acto del libro en la conversación entre Calisto y Pármeno, y Riquer cree que no corresponde al concepto que tenía el antiguo autor del episodio inicial. Al manifestar Calisto su «secreto dolor» y «el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido» ante Melibea (I, 86), la primera escena no puede ser un primer encuentro entre Calisto y Melibea. Riquer propone una iglesia como el lugar de la reunión entre los dos jóvenes—algo parecido al punto de vista de Anna Krause (1953)—debido a las alusiones religiosas de la escena, que pudieran haber sido inspiradas en el ambiente religioso en que se encuentran los dos personajes. Riquer considera que Rojas creyó que el primer episodio tenía lugar en el huerto, pero que esta interpretación no respeta el sentido original del primer acto.

A. Rumeau (1966) acepta la idea de Riquer de que la primera escena no es la que menciona Pármeno en el segundo acto, ni la que describe el argumento del primer acto. Rumeau ve en la primera

escena un segundo encuentro entre los dos jóvenes en el cual el ya enamorado Calisto le declara su amor a Melibea, y también admite la posibilidad de que este encuentro se haya realizado en una iglesia. W. D. Truesdell (1973) repite la labor de Riquer de leer la obra independientemente de los argumentos, y concluye que parte de la interpretación de Riquer es válida: «what was convincing about the Riquer arguments was not the placement of the scene within a church, but rather the proofs that it could not possibly have been in Melibea's garden» (264). Lo más significativo de la escena inicial para Truesdell es el hecho de que el antiguo autor no menciona ningún lugar específico para la plática entre Calisto y Melibea: «The author could only have been trying to indicate that this initial and all-important scene took place nowhere, outside of conventional space, in unlocalized, 'abstract' space [without spatial and/or temporal concretization]» (265).

Truesdell hace hincapie del contenido herético de lo que dice el joven, y del sentido indefinido de las palabras: «[Calisto] asks the rhetorical question: '¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, como agora el mio?' The phrase 'cuerpo glorificado' is very telling. According to Catholic theology the saints enjoying beatific vision do so without the benefit of their earthly bodies» (268). Como la escena no se sitúa en el espacio y en el tiempo, Truesdell asevera que la conversación inicial ocurre «nowhere, outside of conventional space, in unlocalized, 'abstract' space. One must ask why the primitive author went to such pains to avoid the localization of Scene I, why he strove to create abstraction and universalization for the introduction of his work» (275).

A pesar de las ideas de Riquer, Rumeau y Truesdell, la crítica todavía acepta la interpretación tradicional de la primera escena, como han hecho por ejemplo María Rosa Lida de Malkiel (1962), R. E. Barbera (1970), F. M. Weinberg (1971), Charles B. Faulhaber (1977) y Michael Solomon (1989). Sin embargo, al aceptar la interpretación tradicional de la primera escena, los críticos pasan por alto el hecho fundamental de que la continuación de Rojas indica claramente que el primer encuentro entre Calisto y Melibea ocurre antes de la primera escena. Esta realidad se nota por primera vez durante el primer día de la obra cuando Pármeneo dice que el neblí se perdió en el jardín de Melibea «el otro día» (II, 134). La misma estructura temporal se repite una y otra vez en el libro, y se reafirma en el último acto

cuando Melibea le dice a su padre—al comienzo del cuarto y último día de la *Comedia*—que «muchos días son passados...que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto...» (XX, 333).¹

¹ Las otras veces que se repite la idea de que el primer encuentro entre Calisto y Melibea ocurre antes del comienzo de la obra son las siguientes:

- 1) Melibea: «Este (Calisto) es el quel otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán. Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedava por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que publicar su [grande] atrevimiento» (V, 162-3).
- 2) Calisto: «En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibiades [o a Sócrates], que [el uno] soñó que se veyá embuelto en el manto de su amiga y otra día matáronle...» (VI, 186).
- 3) Melibea: «Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto después que tú me lo tornaste a nombrar, alegre» (X, 245).
- 4) Lucrecia: «Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo; hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan...» (X, 247).
- 5) Calisto: «¡O cuántos días antes de agora passados me fue venido esse pensamiento a mi corazón, y por impossible le rechaçava de mi memoria...» (XII, 261).
- 6) Melibea: «...y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriesse mi desseo y viniesse a este lugar...» (XII, 261).

¿Será que Rojas cambió el sentido de la escena inicial como opina Riquer, o es que Rojas la interpretó de una manera que la crítica moderna no ha entendido? Para los críticos tradicionales—igual que para Riquer—las contradicciones que existen entre el argumento de los impresores y el contenido de la primera escena se deben al cambio de autor después del primer acto. Faulhaber, por ejemplo, escribe que

We have...to reconcile two sets of facts: Act I...presuppose[s] that Calisto is in love with Melibea before he speaks to her in the garden. The references in Acts II and IV, and the *argumentos*, imply that the hawk entered the garden by chance, that Calisto followed it, and that he fell in love with Melibea at first sight. In short, Act I is at variance with the *argumentos* and the rest of the work. This discrepancy confirms the authorial difference between Act I and the other acts, but it also testifies to Rojas' respect for the textual integrity of Act I. (446)

Aunque se puede hablar de la diferencia de autor entre el primer acto y el resto de la obra, jamás se explica por qué un escritor de la capacidad indiscutible de Rojas tendría que cambiar el sentido original de la primera escena para hacer la continuación del libro. En realidad lo que ha hecho la crítica moderna es algo poco común en la historia de las letras hispánicas: le han dado prioridad al argumento escrito por un impresor extranjero o un aprendiz desconocido, sobre el texto que ha escrito Fernando de Rojas, un autor a quien todos reconocen como una de las figuras más importantes de la literatura española renacentista. Sin embargo, a pesar de las contradicciones implícitas en la crítica tradicional, los críticos heterodoxos tampoco han podido resolver el enigma del primer acto. Sí pueden sugerir que la primera escena no es un encuentro casual entre Calisto y Melibea, y que tampoco ocurre durante el primer día de la obra, pero estos críticos no han podido localizar el episodio inicial tan problemático, pues no se acepta que haya tenido lugar en una iglesia como opina Riquer, y a su vez es difícil admitir la idea de Truesdell de que ocurre en un lugar

-
- 7) Calisto: «Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaecido con la desconfianza que tenía de la mayor gloria que ya poseo» (XIII, 276).

abstracto e indefinido. Para cambiar la interpretación tradicional, hace falta mostrar dónde, cuándo y cómo se desarrolla este episodio, pero de una forma original y a la vez lógica y coherente.²

Miguel Garci-Gómez (1985) ha intentado resolver las contradicciones que existen en la interpretación del comienzo de *Celestina*, y—como han hecho anteriormente Riquer y Truesdell—estudia el primer acto de la obra aparte del argumento del impresor. Garci-Gómez de nuevo afirma que el encuentro en el jardín de Melibea que describe Pármeno en el segundo acto tiene lugar antes de la escena inicial de la obra, debido a las repetidas referencias temporales en la continuación del libro hecha por Rojas. Garci-Gómez también indica que no sólo es Melibea la que parece desvanecerse de la escena inicial (y no Calisto), sino que la obra del antiguo autor no indica que Calisto haya salido de su cámara durante este episodio clave. Si la escena inicial no ocurre en el huerto de Melibea, y tampoco Calisto ha salido de su alcoba durante el primer episodio, entonces la única interpretación posible es que toda la escena ha sido un sueño de un Calisto ya enamorado:

La cámara, está claro, es el único lugar mencionado. Sempronio es el único personaje que acompañaba físicamente a Calisto. ¿Y Melibea? Calisto acababa de dialogar con ella. Pero ni la hemos visto allí, físicamente, ni hemos visto que saliera. Su presencia se desvaneció. Como se desvanecen las apariciones. Calisto, ¿quién lo duda?, había tenido una aparición, una visión, un sueño. (14)

Esta interpretación es sin duda sorprendente, pero la visión de un Calisto soñador se repite una y otra vez a lo largo de la obra, de manera que esta posibilidad cuadra perfectamente con el carácter del

² Miguel Marciales (1985) reconoce las dificultades textuales del primer episodio, pero a su vez ofrece una posible explicación para el enigma de la conversación inicial entre Calisto y Melibea. Para Marciales, «todo problema desaparece si originariamente Melibea hubiera sido una mujer casada» (I, 84). Aunque admitimos la posibilidad de la tesis de Marciales, intentamos ofrecer otro punto de vista que cuadra mejor con el texto y con las tradiciones de la novela dramática española.

joven protagonista. A la vez, la escena trazada por Garci-Gómez tiene un antecedente importante en el comienzo de la comedia humanística, el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, un parecido notado anteriormente por Menéndez Pelayo y Lida de Malkiel. Empero, Garci-Gómez sugiere que no es tanto un parecido como una clara repetición del episodio: «En ambas obras los jóvenes protagonistas se despiertan tras haber gozado de un sueño glorioso e increpan, en tono muy destemplado, a uno de los criados» (17, n15). Finalmente, esta interpretación indica que Rojas entendía y respetaba la obra del antiguo autor, y que no había ninguna contradicción temporal entre el primer acto y la continuación de la obra.

Sin embargo, para aceptar la tesis de Garci-Gómez de que el encuentro entre Calisto y Melibea no ha sido nada más que un sueño, es preciso mostrar que el lector de aquella época lo hubiera entendido como tal, y que el argumento inicial ha sido un error por parte de un impresor descuidado. Aunque le parezca extraño al lector moderno, la posible actitud soñolienta de Calisto no le extrañaría al lector renacentista por ser un tema común en la literatura amorosa de los siglos XV y XVI, como se ve en *Cárcel de amor* y también en la égloga II de Garcilaso.³ Empero, para mostrar que el episodio inicial de *Celestina* ha sido una visión o un sueño, habría que examinar las

³ En la égloga II, por ejemplo, Salicio le habla a Albanio cuando éste se levanta por la mañana entre el sueño y la realidad, algo parecido a lo que pudiera haber ocurrido en *Celestina* entre Sempronio y Calisto:

Albanio:	¿Es esto sueño, o ciertamente toco la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando! Yo estábate creyendo como loco...
Salicio:	Albanio, deja el llanto, qu'en oïllo me aflijo.
Albanio:	¿Quién presente, 'sta a mi duelo?
Salicio:	Aquí está quien t'ayudará a sentillo.

(vv. 113-115 y 122-124, pág. 139)

Para la importancia del sueño en la literatura española anterior a Rojas, véase Harriet Goldberg, «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature,» *Hispania* 66 (1983): 21-31.

novelas dialogadas que toman a *Celestina* como modelo y mostrar que los autores de este género interpretaban al episodio inicial de esta manera.

Un análisis de la tradición celestinesca en los siglos XVI y XVII revela que el sueño de Calisto no es sólo una posibilidad, sino que este sueño inicial es un patrón que se repite una y otra vez en la novela dialogada española por más de un siglo.⁴ Si bien los impresores de *Celestina* no pensaban que Calisto soñaba con Melibea al principio de la obra, los usos repetidos de este patrón sugieren que es probable que sí lo hayan entendido de esa manera los escritores que hicieron una reescritura de la historia de Calisto y Melibea.⁵

Las primeras novelas dialogadas después de *Celestina* son las comedias *Thebaida*, *Serafina* e *Hipólita*, publicadas en Valencia en 1520 o 1521. La comedia *Thebaida* se escribió aparentemente entre 1504 y 1520,⁶ pero a pesar de seguir algunas pautas de la obra de Rojas, no se caracteriza por el tono trágico y didáctico de *Celestina*. En la primera escena de la obra—en realidad el primer acto—, Berintho está despierto pero sufre mientras ve a Cantaflua en la imaginación:

...pues estoy tal que la imaginación y pensamiento un solo momento no se devierte a extraños actos, ni dexa de contemplar su tan immensa y extremada hermosura...y la gracia tan resplandeciente con que a todas las del mundo excede y sobrepuja. Y cuando ya algún tanto vaco me siento de la tal imaginación, quedo tan laso, quedo tan fatigado y tan sin acuerdo que hago háto en tornar poco a poco a cobrar aliento de nuevo, para con fuerça reziente tornar a emprender el fuego tan intolerable y tan agente en que por su causa a la

⁴ Aquí se entiende el sueño en su sentido más amplio, e incluye el soñar despierto, los delirios, los devaneos y las visiones.

⁵ Para dos estudios de la novela dramática española, véase Manéñdez Pelayo (1915) y Heugas (1973).

⁶ Keith Whinnom, «Introduction,» *La comedia Thebaida*, págs. xv-xvii y xxiii-xxviii.

continua me estoy quemando; sin que su ravia y llama cruel un solo instante me dexé reposar. (9)

Berintho se encuentra en su habitación con los criados Menedemo, Galterio, Simaco y Aminthas, pero en la comedia queda claro que el protagonista no sale de la cama a lo largo de la primera cena:

Berintho. Bien dize Galterio. Acércate más, Menedemo. Y aun ambos os podéis hincar de rodillas en el estrado que está delante la cama, porque [yo] oiga bien lo que dixéredes... (13).

Berintho. Y tú, Menedemo, pues ya es noche enciende velas y llégame la mesa aquí a la cama, y dame papel y escrivania, y siguiendo el consejo del inspirado por spiritu prophético escribiré de mi espacio entretanto que Franquilla viene. (30)

A pesar de estar despierto, Berintho está tan afligido por el amor que le cuesta trabajo distinguir entre la imaginación y la realidad, y por lo tanto indica que las cosas le vienen como en sueño: «Algo parece que se me va acordando, pero semeja al pensamiento haver visto todas estas cosas en sueños. Pero procede, [Menedemo,] y podrá ser que cayese algún tanto en la cuenta» (22).

La tercera, Franquilla, llega a la casa de Berintho en la escena cuarta de la comedia, pero ella se queda «a los pies de la cama» observando el delirio de Berintho sin que éste se dé cuenta de la presencia de ella:

Pero entrando vi que Berintho estava hablando a bozes consigo—y ha dicho tantos desatinos que no lo podriedes pensar—, y porque con mi vista tan inopinada no fuesse de un extremo a otro con el amor que me tiene, y la súbita mudança fuese causa de algún inconveniente desastrado, tove por mejor esperarme un poco que no con mi entrada improvisa poner en condición su salud.... Que le dexemos, specialmente hasta que acabe de devanear. (53)

Berintho recita romances amorosos en esta escena pero todavía sin darse cuenta que Franquilla y los criados lo están observando. No es

hasta que el grupo ve que el mozo está «ya reposado, y [que] ninguna cosa habla» (65) que lo pueden sacar del devaneo que padece.

Berintho no es el único amante de la comedia *Thebaida* que parece vivir entre el sueño, el delirio y la realidad. Cantaflua aparece por primera vez en la obra en la cama y en medio de un lamento parecido al de Berintho, y la muchacha tampoco se da cuenta de que hay otras personas en su habitación. Sin embargo, cuando su criada Claudia se entera que la tercera Franquila trae una carta de Berintho, la sirvienta en seguida saca a la muchacha del sueño: «¡O cuitada! ¿Y por qué no lo havías dicho antes [, Franquila]? Y hoviéramosla reçucitado aunque estoviera muerta. Espera, espera, y verás por esperiencia lo que digo. Señora, señora, que está aquí Franquila y os trae una carta de Berintho, y ha dos horas que espera aquí» (103).

Franquila luego vuelve a la casa de Berintho en la escena novena con la respuesta de Cantaflua, pero el joven protagonista todavía sigue en la cama con el mismo delirio de antes. Se despierta Berintho para oír las palabras de Franquila, pero aún le cuesta trabajo distinguir entre la imaginación y la realidad: «¿Qué es lo que dizes a Menedemo [, Franquila]? Que todo cuanto me has dicho tengo entendido, pero aún pienso que estoy durmiendo» (136). Al fin de la plática entre Berintho y Franquila, el mozo siente la necesidad de volver a dormir, como si ésta fuera la actitud típica del enamorado afligido: «Ya es tarde, y yo tengo gana de reposar un rato» (150).

El amante que sufre entre devaneos y sueños no es sólo una idea repetida varias veces en *La comedia Thebaida*, sino que también hay que recordar que los dos amantes se presentan por primera vez en la obra de esta manera, lo mismo que pudiera haber ocurrido con Calisto en *Celestina*. El tema es tan común en *Thebaida* que cuando los criados Aminthas y Claudia se enamoran, pronto se encuentran en la misma actitud sonámbula de sus amos (189-190; 193-195). La misma idea se ve al principio de la *Comedia Serafina*, también del año 1520 ó 1521. En la primera escena de la obra los criados Pinardo, Cratino, Popilia y Davo hablan del amor que siente su amo Evandro por la casada pero todavía virgen Serafina, y Cratino comenta:

La ymaginación en la cosa siempre suele refrescar las llagas, esto de una parte; y también ver a la clara la voluntad de Serafina an dado causa a que el viejo dolor, cobrando aliento de nuevo, con rezientes fuerças

a tornado a lo atormentar de tal manera que toda esta noche ni él adormió ni a mí dexó pegar los ojos. (12)

El amante Evandro, igual que Berintho, aparece por primera vez en la obra en la cama atormentado por el delirio y el sueño, y también se pone a recitar romances amorosos. Esta situación no termina hasta que la criada Popilia les dice a los mozos que entren al cuarto para sacar a Evandro de sus devaneos. Hay que notar que los criados salen de la sala—lo mismo que hace Sempronio en el primer acto de *Celestina*—de manera que este episodio parece seguir el patrón de *Celestina* en varios aspectos:

Evandro. Moços, moços, ¿estáys ahí?

Cratino. A la puerta de la sala estávamos. ¿Qué mandas, señor?

Evandro. ¡O cómo me abraso en el fuego que veo a la clara proceder de los ojos de Serafina!... ¡O cómo la misma discordia está predominando en mi pecho! ¡O cómo la confisión me aconpaña! (19)

Igual que para Calisto y Berintho, el delirio es un estado normal para Evandro, como observa el criado Penardo en una conversación con Popilia: «Entretanto que ese ciego de razón y falta de entendimiento está devaneando como suele, anda acá a tu cámara...» (26).

Aunque estas comedias valencianas tienen un parecido evidente con *Celestina*, lo que es netamente el género celestinesco empieza con la *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano da Silva, cuya primera edición es del año 1534. La *Segunda Celestina* narra los amores del caballero Felides con la joven Polandria, pero esta vez con la misma Celestina de tercera. En esta versión de la historia de Celestina, la alcahueta no ha muerto a manos de Pármeno y Sempronio como en la obra de Rojas, sino resulta que ella ha aparentado la muerte para vengarse de los dos criados de Calisto y para escaparse de la justicia.

La primera escena de la *Segunda Celestina* comienza de nuevo con el sufrimiento del joven amante, Felides pero el protagonista está despierto y hasta muestra cierto sentido del humor sobre su situación. Felides llama a sus criados Sigeril y Pandulfo en esta escena inicial, pero al principio de la escena no está claro—por lo menos para el lector moderno—dónde tiene lugar la acción. Sin embargo, las últimas

palabras de la escena primera indican que Félides no ha dormido toda la noche y que la escena entera se ha desarrollado en su habitación, como si el autor esperara que el lector de aquella época reconociera el lugar de la escena desde su principio:

Sigeril. ...y en tanto reposa tú, señor, que no has dormido esta noche; e yo iré a dar priesa a este panfarrón [de Pandulfo], no se vaya todo en fieros e palabras su hecho.

Felides. Así lo haz, y ve con Dios e ciérrame esta puerta. (36)

La *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536) es obra de Gaspar Gómez de Toledo, y pretende ser una continuación de la *Segunda Celestina* de Fernando de Silva, a quien Gómez le dedica la obra. El primer auto de la *Tercera Celestina* ocurre el día después de la última escena de la *Segunda Celestina*. Felides y Polandria pasaron la noche anterior juntos y se han llegado a desposar al final de la *Segunda Celestina*, pero aún les falta el permiso de los padres de Polandria para celebrar bodas públicas. En la *Tercera Celestina*, Felides aparece en el primer auto de la obra al despertarse por la mañana, pero con «el sueño, tan suave para mi contemplación y tanto descanso para mi atribulado corazón» (78) de que ha pasado la noche en la huerta de Polandria junto con ella. O sea, que la idea del sueño inicial del protagonista es tan aceptado en el género de la novela dialogada que Felides cree que ha soñado lo que ha ocurrido en realidad: «Es vn sueño que, avnque es increyble, me causa tanta delectación que affirmo las ymaginaciones que Ouidio escriue de Teseo con Adriena no le diessen la tercia parte desta que tengo.... ¡O cómo soy insensato, pues con el deleyte de mi sueño comparo otro ninguno que por la misma forma aconteciesse!» (79). De nuevo el comienzo de la obra es en la alcoba del protagonista, con éste en la cama en medio de sus devaneos mientras el criado se queda afuera de la habitación:

Felides. Sigeril, ¿estás ay?

Sigeril. Ansi te puedes secar que yo entre en esta hora, que primero quiero, avnque me duela la cabeça de oyrte, escuchar tus deuaneos. (80)

En otras novelas celestinescas posteriores, el protagonista no aparece por primera vez entre sueños, pero pronto lo vemos en una actitud parecida. La *Tragedia policiana* (1547) del Bachiller Sebastián Fernández presenta la historia de Claudina, la madre de Pármeno y la comadre de Celestina. En el primer acto de la obra, el protagonista Policiano está despierto cuando llama a sus criados, pero en el tercer acto—cuando los criados vuelven a la casa por la mañana después de estar fuera toda la noche—vemos al amo en la misma actitud soñolienta de los demás amantes celestinescos:

Solino. ¿Qué haze nuestro amo? ¿Ha pedido de vestir?

Silvanico. Ay está en esta cama que no haze más ruydo que vn muerto.... Casa es de locos ésta por la fe en que creo. El amo troba, los moços van a rondar, pues algún día no ha poder que nos sea la mía.

Salucio. ¿Troba por aventura el triste de Policiano?

Silvanico. Doy al diablo si otra cosa haze sino dezir disparates; llora como niño, da bozes como loco, no sé qué se tiene.

Policiano. Oyes, paje.

Silvanico. Señor.

Policiano. ¿Es de día?

Silvanico. E muy gran parte pasada.

Policiano. O desdichado de mí, que después que mi corazón se escureció, no sé qué cosa es ver claridad. Yo no entiendo cuándo amanesce, sino a caso no es por oydas. (7)

La *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas Selvago es algo diferente al resto de la tradición celestinesca porque presenta a dos protagonistas, Flerinardo y Selvago. Los dos protagonistas hablan del amor deshonesto y del amor casto en el primer acto, pero el tercer acto presenta a Flerinardo cuando se levanta por la mañana después de un sueño, y en este sueño conversa con la amada Rosiana casi de la misma forma que parece hacer Calisto en *Celestina*:

No otro sino que habiendo toda la noche gastado en diversos pensamientos, ya cerca de la aurora me vino un profundo sueño, en el qual cosas maravillosas, aunque bien oscuras, me fueron presentadas (...) la señora que en captividad mi corazón tiene puesto, se me demostró con tanta ira y enojo contra mí, quanta hermosura y beldad con para con todós tiene; (...) Habiendo, pues, algún tanto mis muchos miedos considerado, con algo más apacible rostro, desta manera me habló. «¡Oh tú, que por tan mi verdadero captivo te has mostrado, ...como a la verdad eres digno a que rigurosamente mi crueldad contra tu locura proceda, pues no solamente violaste mi limpieza con tu dañado pensamiento, mas, aun poniendo mi honra en condición, te jactas y vanaglorias a todos manifestarlo.» (57)

Pero como Fleriano tiene honradas intenciones, le explica a la dama sus intenciones y la dama cambia de tono:

Entonces ella, con rostro amoroso y apacible, me respondió en esta manera: «Por ver tu mucha contrición, y que aun el pecado no se puso por obra, yo quiero por ahora perdonarte...» Pues dichas estas palabras, súbitamente de mi vista se desapareció, y yo de aquel profundo sueño fui libre. (58-59)

Es importante ver que el autor Alonso de Villegas Selvago—todavía bachiller como Rojas pero después teólogo en la Universidad de Salamanca—repite el cambio de carácter de Melibea, pero esta vez es de la furia a la tranquilidad, para alabar de esa manera el amor honesto que es el tema principal de esta comedia. Sin embargo, vemos en este sueño la misma conversación entre los dos amantes y la desaparición repentina de la amada, y después el protagonista que se despierta del sueño una vez que se desvanece la visión de ella.

No es la única vez en la obra que se presenta al amante entre sueños, pues Selvago hace lo mismo la mañana después de conocer a su amada Isabel: «¡Válame el poderoso Dios! ¿Qué será esto? ¿Por ventura no estaba yo agora en el reino de mi señora, lleno y de su gracia y gozando de su soberana gloria? Pues, ¿cómo me hallo en mi

lecho? Sin duda que con algún fingido ensueño he sido engañado; bien será me certifique de segunda persona. ¡Mozos, mozos!» (134). Selvago, igual que otros protagonistas celestinescos, se levanta de la cama y pronto está tocando el laúd y cantando romances amorosos.

El ejemplo más tardío de la tradición celestinesca es la novela dialogada *La Dorotea* de Lope de Vega, publicada en Madrid en 1632. El protagonista don Fernando no sale en la obra hasta la cuarta escena del primer acto, pero de nuevo el galán aparece por primera vez en su cámara junto a su criado en el momento de levantarse por la mañana. Siguiendo la tradición ya establecida en las novelas dialogadas anteriores, don Fernando está molesto por un sueño, lo cual se revela en sus primeras palabras con su criado Julio:

Julio. Con poca gracia te levantas.

Fernando. Mil desasosiegos he tenido esta noche.

Julio. ¿No has dormido?

Fernando. Poco y con mil congojas.

Julio. Del calor serían.

Fernando. No, sino del primer sueño.

Julio. ¿Qué soñabas?

Fernando. Una confusión de cosas. (90)

Ésta no ha sido un sueño común y corriente, sino una pesadilla en la cual Dorotea y su criada Celia se bajan cargadas de oro de un barco americano, pero al bajarse del navío han dejado a Fernando solo sin dirigirle la palabra. El sueño alude a las riquezas del indiano don Bela, otro pretendiente de Dorotea, pero este rechazo de Dorotea podría ser una reescritura del rechazo de Melibea en el sueño al comienzo de *Celestina*. Aunque la escena no es idéntica, hay elementos parecidos entre el comportamiento de don Fernando y el de Calisto. Desde luego tienen el mismo estado de ánimo al levantarse por la mañana, aparentemente por haber tenido un sueño parecido. Fernando también canta romances amorosos y más tarde intenta encerrarse en la oscuridad de su cámara igual que hace Calisto: «Muerto soy, Julio. Cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos, pues se va para siempre la que lo fue de mi alma» (111).

Aunque no todas las comedias celestinescas tienen el mismo comienzo, desde luego se nota que el protagonista aparece por primera vez entre sueños y devaneos en las obras citadas. A la vez, la idea del sueño parece asociarse tanto con el género de la novela dialogada que Pedro Hurtado de la Vera usa esta forma literaria para escribir la alegoría *la Doleria del sueño del mundo* (1572), donde la obra entera es un sueño. El gran parecido que existe en la presentación inicial del galán enamorado en la *Comedia Thebaida*, la *Comedia Serafina*, la *Segunda Celestina*, la *Tercera Celestina*, *La Dorotea*, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Selvagia* sugiere la posibilidad que todas partan de un mismo patrón. Parece que estos autores que continuaron la tradición celestinesca vieron a un Calisto entre sueños al comienzo de *Celestina*, y por este motivo hicieron sus obras con este modelo en mente. Aunque el parecido que existe en obras posteriores no nos permite establecer la intención de Rojas o del antiguo autor al empezar la obra, ofrece la posibilidad de que este sueño fuera un lugar común para los lectores de la época, y que en aquel entonces se reconociera que el primer acto de *Celestina* empezaba en la cámara de un Calisto sonámbulo.

Mientras las novelas dramáticas posteriores sugieren la idea del sueño para la escena inicial de *Celestina*, el estudio del primer acto de la obra revela que el sueño cabe perfectamente dentro del mundo literario creado por el antiguo autor. La idea del sueño logra localizar la acción en un sitio definido y lógico de acuerdo con la primera conversación entre Calisto y Sempronio. Las palabras de los dos personajes indican que Calisto acaba de salir de su alcoba y que se acaba de despertar—«¡Anda, anda, malvado [Sempronio]!, abre la cámara y endereça la cama.» (I, 88)—porque Calisto se levanta en ese momento y está molesto por lo que ha soñado. Hasta las mismas palabras de Calisto en la primera escena sugieren la posibilidad de que está observando una imagen irreal, pues todas las referencias indican que el episodio es una visión y no un encuentro verdadero:

En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios... En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar (...) ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mio? Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora

en el acatamiento tuyo. Mas, o triste, que en este deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienadventurança, y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar. (nuestro énfasis; I, 85-86)

Calisto emplea el verbo *ver* tres veces, y también menciona la idea de una visión o un acatamiento, pues parece que el mundo físico no cabe en este lenguaje aparentemente creado por la subconsciencia. Todo parece estar muy bien ligado a la interpretación de Truesdell que la alusión al cuerpo glorificado se refiere a una experiencia extra-corporal. El único elemento lógico en las palabras de Calisto es la referencia a la ausencia de Melibea porque el galán reconoce en el sueño que esta visión de su amada no se podrá mantener cuando se despierte. Por eso, después que Calisto se levanta, cierra la ventana e intenta entrar al mundo de «la tiniebla» y «la ceguedad» (I, 88), pues si Melibea ha sido una visión, la oscuridad y la ceguera la pueden borrar de la memoria. El problema que padece no es un rechazo de Melibea, sino los «tristes pensamientos» después del sueño, y Calisto tiene la oscuridad como el remedio posible a su dolor (I, 88).

Aparte del intento del antiguo autor en el primer acto, la continuación de la obra hecha por Rojas subraya la importancia de los sueños y los devaneos de Calisto, de manera que también hay amplios indicios dentro de la *Tragicomedia* para sostener la idea del sueño inicial. Al principio del segundo auto—el primero que escribe Rojas—, el autor subraya este carácter sonámbulo y visionario de Calisto. Después de la partida de Celestina en el primer acto, Sempronio le aconseja a su amo que vuelva a la cama y que cuente con la mediación de los demás, pues entiende que Calisto no puede actuar solo y que la cama es el ambiente normal para él: «de mi consejo tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado» (II, 131). Sempronio no quiere dejar solo a su amo en parte porque «tu temor me aquexa» y porque «en viéndote solo, dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gemiendo, maltrobando, holgando con lo oscuro, desseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento» (II, 132). Sin embargo, Calisto responde que no puede dejar este mundo imaginario pues para él es un estado natural y agradable: «¿Cómo, simple, no sabes que alivia la pena llorar la causa? ¿¡Quánto es dulce a los tristes quejar su pasión? ¿Quánto descanso traen consigo los quebrantados sospiros?»

(II, 132). Calisto por fin acepta que no debe quedarse solo y que Pármeno lo debe acompañar, pero sigue tan confundido que no se da cuenta que Pármeno está a su lado:

Pármeno. Aquí estoy señor.

Calisto. Yo no, pues no te veyá (II, 133).

En el sexto acto, Calisto indica que siempre sueña con Melibea, y que se encuentra turbado por estas visiones: «En sueños la veo tantas noches que temo no me acontezca como a Alcibiades [o a Sócrates], que [el uno] soñó que se veyá embuelto en el manto de su amigo y otro día matáronle...» (VI, 186). Más adelante, en el octavo acto, Pármeno vuelve a casa por la mañana después de pasar la noche con Areúsa, y de nuevo Calisto está en la cama soñando con Melibea, lo mismo que parece haber hecho el día anterior en el primer acto de la obra. Como dice Sempronio,

Allí está tendido [Calisto] en el strado cabe la cama donde le dexaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro ronca; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento, si con aquello pena o descansa. (VIII, 217)

Este episodio es casi un reflejo fiel del primer acto, pues Calisto está trovando y «devaneando entre sueños» en su habitación (VIII, 218), y pronto llama a los mozos de la sala para que lo atiendan. Calisto no sabe si es de día o de noche cuando piensa en Melibea y les tiene que preguntar a Pármeno y Sempronio para enterarse de la realidad que lo rodea:

Calisto. ¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?

Pármeno. Mas ya es, señor, tarde para levantar.

Calisto. ¿Qué dizes, loco; toda la noche es passada?

Pármeno. Y aun harta parte del día. (VIII, 219)

A medida que se va desarrollando la novela, Calisto entra cada vez más en este mundo de sueños mientras su amor compulsivo hacia Melibea lo va consumiendo. Una vez que alcanza el amor aparentemente imposible de Melibea, se desliga casi completamente de la realidad externa y vive exclusivamente por este amor, bien sea de noche en el huerto de Melibea o de día en sueños en su propia

habitación. Después de la muerte de Sempronio y Pármeneo en el acto doce, Calisto vuelve a su habitación en el acto catorce después de pasar la noche con Melibea y conversa con un juez imaginario sobre estas muertes. Es importante notar que aquí empiezan los actos intercalados de la *Tragicomedia*, y que casi lo primero que hace Rojas al ampliar la *Comedia* es darle énfasis de nuevo al carácter sonámbulo de Calisto.

Cuando Calisto se da cuenta de que la conversación con el juez es una visión—«Pero, ¿qué digo; con quién hablo; estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto; soñabas; duermes o velas; estás en pie o acostado? Cata que estás en tu cámara» (XIV, 290)—no quiere volver a la realidad sino a los sueños de su nuevo amor para revivir en la mente los momentos y las conversaciones que tuvo con Melibea. Han muerto Sempronio y Pármeneo, los dos contactos principales que tenía Calisto con la realidad, de manera que el joven amante le puede dar rienda suelta a este mundo imaginario casi sin preocuparse por cualquier realidad que no sea Melibea:

Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes me acorre;
trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella
ymagen luziente; buelve a mis oydos el suave son de
sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel «apártate
allá, señor, no llegues a mí,» aquel «no seas descortés»
que con sus rubicundos labrios vía asonar; aquel «no
quieras mi perdición» que de rato en rato proponía;
aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra...»
(XIV, 292-293)

Melibea le vuelve a hablar a Calisto en su imaginación como en la primera escena de la obra, pero ahora en una mezcla de sueño y realidad, como se verá después al comienzo de la *Tercera Celestina*.

Tanto en la primera intervención de Rojas en el segundo acto de *Celestina*, como en la ampliación del libro en el acto catorce de la *Tragicomedia*, lo primero que hace Rojas al continuar la obra es hacer hincapie a la tendencia de Calisto de vivir en medio de sus sueños. La labor de Rojas sugiere que él mismo vio a un Calisto entre sueños en la primera escena del primer acto, y que intentó seguir este modelo

creado anteriormente por el antiguo autor.⁷ No es de extrañar entonces que los demás escritores del género celestinesco hayan seguido este patrón cuando desarrollaron sus propios protagonistas celestinescos, pues no hacen sino repetir la misma actividad creadora de Rojas.⁸ Más que un personaje paródico, Calisto es un personaje ficticio que inventa su propia realidad amorosa en la soledad de su cámara a partir de la primera escena de la obra, y la única vez que sale por completo de este mundo inventado, tropieza literalmente con la realidad y muere fuera de la casa de Pleberio.

La interpretación que propone Garci-Gómez para el comienzo de *Celestina* nos puede sorprender a primera vista, pero es la única interpretación hasta el momento que cuadra con la personalidad de Calisto, y que a la vez reconoce la capacidad creadora de Rojas y la unidad temática de la obra. Resuelve las aparentes contradicciones entre la primera escena y la continuación de la obra hecha por Rojas, y deja como el único elemento discordante el argumento escrito por los impresores de 1499. También tiene un vínculo directo con la tradición celestinesca de la novela española, mostrando de esta manera que la idea del sueño inicial se aceptaba plenamente en la España de los siglos XV y XVI.

⁷ Es muy lógico que Rojas haya entendido el sueño de Calisto en la obra del antiguo autor si recordamos la visión que nos da de su propia actitud en «El autor a un su amigo»: «...asaz vezes retraydo en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar» (69).

⁸ Heugas ha comentado que, «Quant à la démarche de l'imitation, à la technique du démarquage, le deuxième auteur de *La Célestine*, Fernando de Rojas, avait donné le ton à ses futurs imitateurs, en adoptant vis-à-vis de la *Célestine* primitive une attitude absolument identique à celle que ses imitateurs adopteront vis-à-vis de sa propre création. Il s'est approprié des situations, des personnages avec leur caractère particulier, les rapports entre ces personnages, leur style enfin» (97).

OBRAS CITADAS

- Anónimo. *La comedia llamada Serafina*, ed. Glen F. Dille (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1979).
- Barbera, R. E. «Medieval Iconography in *La Celestina*,» *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- Faulhaber, Charles B. «The Hawk in Melibea's Garden,» *Hispanic Review* 45 (1977): 435-450.
- Fernández, Sabastián. *Tragedia Policiana* (Madrid: NBAE, 1910, vol. XIV).
- Garci-Gómez, Miguel. «El sueño de Calisto,» *Celestinesca* 9, i (May, 1985): 11-22.
- Garcilaso de la Vega. *Poetas castellanas completas*, ed. Elias Rivers (Madrid: Castalia, 1987).
- Gilman, Stephen. *The Art of 'La Celestina'* (Madison: University of Wisconsin Press, 1956).
- Gómez de Toledo, Gaspar. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. M. E. Barrick (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973).
- Heugas, Pierre. «*La Célestine*» et sa descendance directe (Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américains, 1973).
- Krause, Anna. «Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*,» *Romanic Review* 44 (1953): 89-101.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 1970).
- Marciales, Miguel, editor. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tomo I: Introducción al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Illinois Medieval Monographs, 1. (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela* (Madrid: NBAE, 1915).

- Riquer, Martín de. «Fernando de Rojas y *La Celestina*,» *Revista de filología española* 41 (1957): 373-395.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, Ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1987).
- Rumeau, A. «Introduction à Célestine: '...una cosa bien escusada...,'» *Les Langues Neo-latines* 60, núm. 176 (1966): 1-26.
- Silva, Feliciano de. *Segunda comedia de Celestina*, Ed. I. Chamorro (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968).
- Solomon, Michael. «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*,» *Revista de estudios hispánicos* 23 (1989): 41-64.
- Truedell, W. D. «The *Hortus Conclusus* Tradition, and the Implications of its Absence in the *Celestina*,» *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 257-277.
- Vega Carpio, Lope de. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1987).
- Villegas Selvago, Alonso de. *La comedia llamada Selvagia* (Madrid: Colección de Libros raros o curiosos, 1873, vol. V).
- Weinberg, F. M. «Aspects of Symbolism in *La Celestina*,» *MLN* 86 (1971): 136-153.



CELESTINA DOES A DEAL WITH AREYSA

ACTO VII.

PAMELA HOWARD

EVOCACIONES EN TORNO A LOS NOMBRES DE SOSIA Y TRISTAN

Fernando Cantalapiedra
Jaén

Al llegar al auto trezeno, nadie puede negar una cierta extrañeza ante la súbita aparición de los dos nuevos criados, Sosia y Tristán. El hecho de que Calisto, al despertar, llame a éste último, desconocido hasta ese momento, causa también cierto desconcierto; se hubiera esperado en ese instante, como mínimo, la introducción de Sosia, el criado ausente en el acto II, y del que Pármeno informa «que no está Sosia en casa.» Aunque es muy posible que la citada frase esté también interpolada, entre otras razones, porque es absurdo pensar que un personaje inexistente pueda estar ausente. Cuando Rojas interpoló la citada frase tenía ya redactada la introducción de Sosia en el acto XIII, en el que Sosia sí estaba ausente de la casa de Calisto, dado que estaba en la plaza presenciando la ejecución de sus predecesores. La citada frase se produce además en el contexto del caballo, y el papel temático de «mozo de espuelas» de Sosia se desarrolla en el acto XIII.

Partiendo de este papel temático, se ha pretendido establecer una relación jerárquica entre los criados de Calisto, olvidando que dicho papel lo asumen, en la *Celestina* primitiva, tanto Pármeno como Sempronio:

Sempronio. - Aquí estoy, señor, curando destos
cavallos. 1. 8

Calisto. - ¿Viene esse cavallo? ¿Qué hazes, Pármeno?
II. 27.¹

Es posible que Sempronio esté mintiendo, pero para poder mentir es necesario hacerlo desde la óptica de lo posible: Dicho de otra manera, para que Sempronio pueda mentir es necesario que la tarea de cuidar de los caballos le esté encomendada. El que está ausente es Sempronio, quien por orden de su señor está acompañando a Celestina. Por tanto, la frase de Pármeno más que injerida está modificada, y es posible que el Anónimo hubiese escrito: *que no está Sempronio en casa*. En cuyo caso la frase anterior de Pármeno, II. 26, está modificada o injerida en parte o totalmente; y en particular: «¡Moços! ¿No ay moço en casa? ...moço de espuelas.» Esta frase sirve únicamente para preparar la introducción de los nuevos criados. En la versión del autor Anónimo, el proceso dialéctico con el que Calisto pretende conseguir la ayuda de sus criados se inicia y se concluye con la relación criado/caballo, en tanto que figura de la pasión y la lascivia. Tanto Sempronio como Pármeno participan en la preparación de la «montura» de Calisto, el primero «cuidando,» el segundo 'ensillando'; los demás moços ni existen ni participan en la seducción.

En los doce primeros actos, el papel temático «cuidador de caballos» aparece de forma implícita en el discurso, mientras que en el caso de Sosia aparece definido de forma explícita. Por tanto, la especialización temática de los criados empieza a señalarse en el acto XIII, y se confirma plenamente en el Tratado.

He señalado en otro lugar que la escena primera de la huerta está interpolada y es obra de Rojas. Además, Sempronio está cuidando de

¹ Citamos siempre la edición crítica de Miguel Marciales, siguiendo su sistema de división del texto, «Tragicomedia de Calisto y Melibea, F. de Rojas.» Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1985, vol. II.

los caballos y del girifalte; y sin éstos ningún caballero se va de caza, como lo demuestran los propios grabados. LC se inicia en I. 8, estando Calisto en su casa, y la primera salida de éste se produce cuando sus criados terminan de prepararle el caballo, al final del segundo acto. En su segunda salida se mencionan las figuras del caballo y del asno: «*Los cavallos de Febo*», VIII. 43, y «*lo convirtió en asno*», VIII. 48.

Por otro lado, Celestina enseña a Pármeno que el verdadero placer está en la comunicación del deleite y no sólo en el acto en sí. Teoría que aplica el mozo al narrar a Sempronio su noche de amor con Areúsa. Sin embargo, Calisto, al despertar en el acto XIII, no habla de comunicar sino de confirmar su gozo, de saber si su cita con Melibea fue un simple sueño o si fue realidad, recordando en realidad su frase del acto XI. 15.

Nos llama también la atención la utilización del diminutivo—¡Tristanico!—, ya que es totalmente extraño a las interrelaciones anteriores entre Calisto y sus criados. La presencia de Tristán delante de la puerta de la casa es insólita, dado que con anterioridad esta presencia estaba reservada a los personajes femeninos y se relacionaba con el código social de la espera ante la puerta antes de traspasar su umbral. El final del acto XII es caótico y problemático; el salto nada tiene que ver con la caída, y desde luego no se elabora ninguna estrategia narrativa que justifique la transformación del salto en caída, accidente, detención, enjuiciamiento, pregón y ejecución pública, todo ello en el transcurso de unas horas.

En todo caso, no es nuestro propósito realizar un estudio, en estas líneas, sobre los nuevos criados, ni tan siquiera el de analizar las situaciones extrañas a las que acabamos de referirnos someramente. Nuestro objetivo se limita a una simple lectura evocativa de los nombres de los nuevos criados. Nuestra hipótesis de partida es que los nombres propios de los nuevos criados condicionan en buena medida los cuatro últimos actos de la *Comedia*. El nombre de Sosia, (≈ parecidos), establece un paralelismo entre los nuevos y los viejos criados. Por otro lado, si Sosia comunica la muerte de Pármeno y Sempronio, el nombre de Tristán anuncia la muerte de Calisto y Melibea.

I. Tristán

Se sabe que el nombre de Tristán tiene su origen en el ciclo de la literatura bretona. Bonilla y San Martín y Menéndez Pelayo propusieron la influencia de la leyenda de *Tristán* en *Celestina*, pero Castro Guisasola se encargó de desmentir dicha influencia. Sin entrar en este tipo de debate, es conveniente recordar algunos hechos literarios en torno al Tristán:

«Una de las más antiguas [referencias] es debida al catalán Guirau de Cabrera, quien, con toda seguridad antes del año 1160, reprochaba a su juglar que nada supiera

ni del vil nan
ni del Tristan
c' amava Yceut a lairon.

(ni del vil enano, ni de Tristán que amaba a Iseo a hurtadillas). (...) Y pocos años antes el trovador Cercamon había escrito en una canción que tenía «lo cor tristan», o sea el corazón entristecido, haciendo juego de palabras con el nombre del famoso enamorado. (...)

El romancero castellano acoge la figura de don Tristán, y uno de los romances sobre este personaje era una de las canciones más apreciadas por las damas de Isabel la Católica.»²

Recordemos también que el cuento de *Tristán*, en sus distintas versiones, se extendió rápidamente por todo el mundo occidental y que ya en el siglo XIV existían traducciones castellanas y catalanas. Al repasar los libros de Fernando de Rojas, Stephen Gilman nos recuerda que:

«entre cerca de sesenta libros no profesionales, quedan configurados no menos de diez libros de ese género (de caballerías) y una de las varias versiones de la historia de Tristán e Isolda»;

² M. de Riquer y J. M. Valverde, *Historia de la literatura universal*, III (Barcelona: Planeta, 1984), págs. 120 y 125.

y añade en nota el insigne profesor:

«El 'Don Tristán' consignado en 1546 podría haber sido el libro del esforçado cavallero don Tristán de leonís (Valladolid, 1501, y Sevilla, 1528 y 1533); la crónica de don Tristán de Leonís en español (Sevilla, 1520) o la Crónica nuebamente enmendada y añadida del buen cavallero don Tristán de Leonís (Sevilla, 1534).³

Sin entrar en detalles de qué versión, o versiones, pudo tener a mano Fernando de Rojas, sí puede decirse que el tema de Tristán interesaba a la sociedad de aquella época, y que también le interesaba a este autor. Por otro lado, tampoco pretendemos estudiar las posibles fuentes textuales de *Celestina* en la leyenda de Tristán, nos limitaremos a ciertas generalidades comunes a ellos.

El Tristán bretón recibió este nombre para señalar que a causa de su nacimiento murió su madre, Blancaflor, y significó sencillamente el «triste.» Es conveniente recordar algunas características de la leyenda: Tristán, en su viaje a Irlanda para evitar ser reconocido, cambia de nombre, trastocando las sílabas, y se hace llamar «Tantris.» Tras sus aventuras amorosas con la rubia Iseo, experta, como Celestina, en medicina y magia, y con Iseo, la de las blancas manos, concluye la leyenda con la trágica muerte de Tristán e Iseo la rubia, muertes causadas por la otra Iseo.

Resulta interesante observar los paralelismos narrativos evocados con la simple introducción del nombre de Tristán en el acto XIII de *Celestina*:

- a) También Tristán «nace» en *Celestina* tras la muerte de la «madre» Celestina, y de los criados Pármeno y Sempronio.
- b) La aparición de Tristán, el triste, evoca a su vez el nuevo sesgo que toma *Celestina*: «que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza» (P 25).
- c) El cambio de nombre de Tristán por Tantris, recuerda que estamos ante dos nuevos nombres en lo que debiera ser

³ S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, (Madrid: Taurus, 1978), pág. 424.

el epílogo de la obra, y ante un cambio de personalidad y de personaje.

- d) El propio nombre evoca, y más aún en aquella época, el final trágico de Tristán e Iseo, y sirve de preparación narrativa a la muerte de Calisto y Melibea.

Parece obvio que Fernando de Rojas seleccionó con sumo cuidado el nombre de Tristán, y que lo utilizó como una catáfora, que tiene la virtud de funcionar como un nombre resumen de la acción narrativa que se desarrollará tras su entrada en la obra. Es posible que dicho nombre tenga a su vez la función de avisar al lector de otra cosa; por ejemplo, del cambio de autor. Esta suposición implica una lectura hermenéutica de los apartados anteriores:

- a¹) Tristán «nace» en *Celestina* tras el final («muerte») del manuscrito del autor anónimo. Operando desde el binomio complementario: /maternidad → paternidad literaria/.
- b¹) El «Triste» nace causando el final («muerte») de la comedia anónima, dando paso a la «vida» de la tragedia de Rojas.
- c¹) El cambio de nombre, Tristán → Tantris, para no ser reconocido, pudiera muy bien connotar el cambio de autores y las octavas acrósticas en donde Fernando de Rojas, o Proaza, encubre-descubre su nombre y condición.
- d¹) La leyenda de Tristán es la historia de un amor trágico y de dos mujeres con el mismo nombre. Partiendo de la constatación de que la rubia Iseo asume algunos de los papeles temáticos de *Celestina*, experta en medicina y magia, un paralelismo literario resulta fácil de establecer:

/La rubia Iseo: LC anónima: Iseo la blanca: LC de Rojas/

Es decir, las dos Iseos connotan las dos *Celestinas*. Recuérdese que si la primera Iseo curó y salvó la vida de Tristán, la segunda causó la muerte de los dos amantes; lo mismo sucede en nuestra obra, en donde *Celestina*, anónima, cura y une a los dos enamorados, y Rojas, segunda Iseo, provoca la trágica muerte de Calisto y Melibea. En este contexto evocativo, toma nuevo sentido la frase de Melibea:

«Subamos, señor, al açotea alta, por que desde allí goze de la deleitosa vista de los navíos, por ventura afloxará algo mi congoxa.» Esto trae a la memoria el regreso del navío de la rubia Iseo, que retorna para salvar de nuevo la vida de Tristán, que se muere de amor por ella, y la traición de la otra que le miente al comunicarle desde la ventana de la torre que las velas del barco son negras, y que por tanto la rubia Iseo no vendrá a su lecho de muerte.

Los paralelismos literarios entre la leyenda de Tristán y la *Celestina* pueden resumirse de un modo más gráfico:

CURACION-VIDA	- VS -	NO CURACION-MUERTE
<u>Anónimo</u> : <u>1^a Iseo</u> Calisto ~ Melibea Tristán	- VS -	<u>Rojas</u> : <u>2^a Iseo</u> Calisto ~ Melibea Tristán ~ Iseo
UNION ~ VELA BLANCA	- VS -	SEPARACION ~ VELA NEGRA

II. Sosia

El nombre de Sosia merece unas consideraciones previas:

- a) Es un personaje de la comedia *Anfitrión* de Plauto;
- b) Es asimismo un personaje terenciano y aparece en *La Andriana* y en *La Suegra*;
- c) Persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella.⁴

Si se toma como punto de partida los datos de los apartados a) y b), se deduce que el mismo nombre es utilizado por dos autores diferentes en tres obras dramáticas. Es decir, el personaje de Sosia es utilizado una vez por Plauto y dos veces por Terencio; por tanto, en lectura hermenéutica, el contacto entre los dos autores latinos connota la cifra doce, que puede interpretarse como el momento del encuentro de Rojas con el manuscrito anónimo. Siguiendo con esta evocación libre y aparentemente absurda, pero apoyada en hechos reales,

⁴ *Diccionario de la Lengua española*, Madrid: R.A.E., Vigésima ed., 1984.

tenemos que Sosia sólo aparece en el primer acto de *La Andriana*, en el tercero de *La Suegra* y en cuatro actos del *Anfitrión*. También sabemos que Terencio es un autor posterior a Plauto. La reorganización hermenéutica de esta serie de datos puede presentarse como sigue:

APARICIONES DE SOSIA EN TERCICIO Y PLAUTO

Comedias:	ANDRIANA / SUEGRA	ANFITRION
Acto(s)	I / III	en cuatro
Connotación	XIII	XIII, XIV, XV, XVI
TERENCIO	: ROJAS:: POSTERIORIDAD	: ACTOS DE ROJAS

Esta asimilación de Rojas con los autores latinos puede parecer sorprendente, pero debe recordarse que tanto Plauto como Terencio se inspiraron para su creación literaria en la obra de Menandro. Ahora bien, de este autor griego sólo se conocían fragmentos de sus obras hasta el siglo XIX.⁵ De la reorganización hermenéutica de los datos anteriores con los últimos, se desprenden las equivalencias siguientes:

Temporalidad:	ANTERIORIDAD	POSTERIORIDAD
autores	Anónimo : Menandro ::	Rojas : Plauto/Terencio
obra	inacabada : fragmentos ::	acabar : completa(r)
clasicismo	ANONIMO : GRIEGOS ::	ROJAS : LATINOS

Es decir, el autor anónimo es a Menandro lo que Rojas es a Plauto y Terencio, y así sucesivamente. Claro que se puede objetar que todo esto es un simple juego del que escribe, y se acepta, pero sería olvidar que en cierta medida todo ello ya se rememora en las octavas

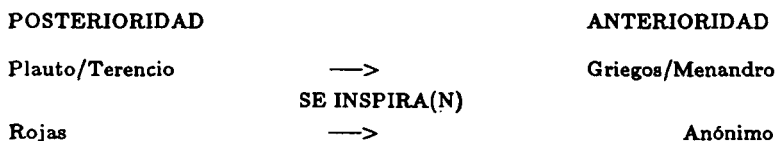
⁵ «Como es sabido, por vez primera algunos fragmentos de Menandro (procedentes de las citas diseminadas en obras antiguas) en París por G. Morel, 1533 con el título «Ex Comoediis Menandri quae supersunt.» F. Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid, C.S.I.C., 1973, reimpresión), pág. 19.

acrósticas, en sus dos variantes principales:

«Jamás yo no vi una Terenciana/jamás yo no vide en
lengua romana»

«En lengua común vulgar castellana/en tusca, ni griega,
ni en castellana» (OA. 9).

Mientras que en la primera variante se introduce la oposición /Terenciana vs. castellana/, en la segunda se emplea una doble oposición: /(griega vs castellana) vs (romana vs castellana). De tal modo que si la «lengua romana» es el equivalente de «Terenciana,» la lengua «tusca» aparece como el equivalente de la obra de Plauto el toscano. Ahora bien, si Plauto y Terencio se inspiraron de los autores griegos y en particular de Menandro, en las octavas acrósticas se da a entender que Rojas se inspiró a su vez del autor anónimo. Toda esta serie de paralelismos queda reflejada en el siguiente diagrama:



Siguiendo en esta línea de lectura evocativa, conviene recordar algunos datos literarios harto conocidos, pero a los que no se ha concedido importancia alguna en lo que se refiere a *Celestina*. El autor del prólogo a *La Andriana*, es posible que fuera el propio Terencio, aunque hable en tercera persona quien nos recuerda que:

«Menandro compuso *La Andriana* y *La Perintia*. Quien la una de ellas conociere bien, conocerá las dos, según ambas son de argumento semejante, aunque por el diálogo y estilos diferentes. Todo lo que de la *Perintia* cuadraba para *La Andriana* Terencio confiesa haberlo trasladado, sirviéndose de ello cual si fuese de su propia invención. Y esto es lo que sus enemigos le censuran. Porque dicen que no es bien hacer de varias una sola fábula.»⁶

⁶ *Publio Terencio Afer*, col. Austral (Madrid: Espasa-Calpe, 1947), pág. 9.

Los paralelismos con el problema de la autoría de la *Celestina* parecen evidentes: dos obras en una, dos autores y el mismo título. Lo cual trasladado al diagrama anterior da como resultado:

ANDRIANA \approx LA CELESTINA

ANDRIANA :	<u>Terencio</u> ->	<u>Menandro</u>
	Andriana	Andriana-Perintia
LA CELESTINA:	<u>Rojas</u> ->	<u>Anónimo</u>
	<i>Celestina</i>	<i>Celestina</i>

Lo dicho en el prólogo a *La Andriana* recuerda un poco lo que se nos dice en el material liminar de *Celestina*. En este sentido, merece la pena también citar un párrafo del prólogo al Anffitrión de Plauto:

«Mercurio.- Haré que esta representación se convierta de una tragedia en una comedia. De tal manera que se conservará todos sus mismos versos. (...) Y haré que sea una cosa mezclada: una tragicomedia (...) esta noche ha sido prolongada, para hacer más largos sus placeres. Pero también conviene saber que hállase disfrazado como si fuera el propio Anffitrión.»⁷

Es posible negar toda posible interferencia de este pasaje con nuestra *Celestina*; sin embargo existen al menos cuatro elementos que merecen la pena ser retenidos:

- a) La conservación de lo ya escrito \approx lo que Rojas conserva del autor anónimo.
- b) La prolongación del deleite \approx la continuación de Rojas y el «Tratado de Centurio» en particular.
- c) La mezcla de placer y de tragedia \approx la tragicomedia de Rojas
- d) El personaje disfrazado \approx el autor encubierto.

No obstante, la crítica ha retenido el único elemento no pertinente; es decir, la oposición binaria: / (divinidades vs humanos) vs (*comedia* vs

⁷ Plauto, «Comedias,» versión de J. B. Xuriguera (col. Obras maestras, Barcelona, 1972), pp. 96-98.

tragedia) /. Los cuatro elementos que hemos seleccionado como pertinentes se encuentran a su vez en el material liminar de *Celestina*:

«Otros an litigado sobre el nombre, diziendo que no se havia de llamar comedia, pues acavaba en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio que fue plazer, y llamóla comedia (P 26). Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia (...) y hallé que querían que se alargasse en el proceso de su deleite destos amantes (P 25-26).

(...) quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis si, en el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío (C. 9).»

Mientras que en *El Anfitrión* la tragedia se transforma en una comedia, en *Celestina* la comedia anónima da paso a la tragedia de Rojas, (*Comedia*= 12 primeros actos) vs (*Tragedia*= cuatro últimos), y ambas se transforman en tragicomedia respetando lo ya escrito y prolongando el deleite nocturno de los amantes. Finalmente, tanto *Anfitrión* como *Rojas* disfrazan su personalidad haciéndose pasar por otro. En todo caso, una cosa está bastante clara, el autor anónimo escribió una comedia, como se desprende de las propias palabras de Fernando de Rojas. Ahora bien ¿de cuántos actos? Lo que si sabemos con certeza es que la tragedia comienza hacia el final del duodécimo acto, lo que implica la imperiosa necesidad de crear nuevos personajes.

Volviendo ahora al nombre de Sosia, tomaremos como elemento de análisis el apartado c):

c) Persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella.

El tema de los mellizos fue tratado por Menandro en *La trasquilada*, y posteriormente por Plauto en *Los dos Menecmos*. Merece la pena recordar un pasaje del prólogo de ésta última:

Cuando llegó la noticia a Siracusa y al abuelo de los niños, de que uno de sus nietos se había perdido y el padre había muerto en Tarento, cambió el nombre del otro gemelo. Tanto quería al desaparecido, que puso su

nombre al niño que quedaba (Sósicles), y desde entonces le llamaron Menecmo, que es como se llamaba su hermano.⁸

Estamos ante un ceremonial de la confusión, que implica personajes parecidos y cambios de nombres: /(Tristán —> Tantris) (Sósicles —> Menecmo)/. O lo que es literariamente equivalente, los nuevos criados de *Celestina* son parecidos, en las intenciones de Rojas, a los anteriores y ya desaparecidos, con la única diferencia del consabido cambio de nombres: Sosia y Tristán son los SOSIAS de Sempronio y Pármeno. ¿O es acaso una simple errata de imprenta la palabra SOSIAS, refiriéndose al personaje, que aparece en el prólogo del acto XIII de las ediciones de Burgos 1499, de Toledo 1500, y de Sevilla 1501?

De lo señalado hasta el presente se infiere, primero, que la referencia literaria personaje/autor puede relacionarse con la confusión de personas parecidas. Es decir, Rojas pretende que se le confunda con el autor anónimo. Segundo, que los nuevos criados pueden confundirse con sus predecesores desaparecidos, al igual que en el caso de Menecmo. Tercero, que la muerte del padre de los dos niños puede interpretarse a su vez como la muerte del creador de Pármeno y Sempronio. Lo cierto en todo esto es que la historia de la autoría de *Celestina* tiene cierta semejanza con la comedia *Anfitrión* de Plauto, a la que su autor también llamó tragicomedia. Merece la pena citar el resumen de esta comedia hecho por Martin de Riquer:

«...Júpiter, enamorado de Alcmena, toma la forma de su esposo, Anfitrión, mientras éste defiende a la patria luchando contra el enemigo. Bajo la apariencia de Sosia, esclavo del auténtico Anfitrión, Mercurio consigue engañarlos. A su regreso, Anfitrión se irrita contra su mujer, y ambos maridos se acusan mutuamente de adulterio. Es designado árbitro de la disputa el piloto Blefarón, el cual se confiesa incapaz de distinguir cuál de los dos es el Anfitrión verdadero. Todo se aclara cuando Júpiter, desde el cielo, se

⁸ Plauto, *Comedias*, p. 208 (ver nota 7).

confiesa ser el adúltero, y Alcmena da a luz dos gemelos.»⁹

En el marco de nuestra lectura evocativa y hermenéutica, se puede leer el pasaje citado estableciendo un paralelismo con el problema de la paternidad de *Celestina*: con la ayuda de Mercurio/Sosia, Júpiter/Rojas toma la forma de Anfitrión/Anónimo para conseguir los favores de Alcmena/Celestina, la cual da a luz gemelos; la doble paternidad implica que Alcmena tenga dos hijos y que la obra literaria conste de dos partes. Al mismo tiempo que se le sugiere al árbitro/lector su incapacidad para poder distinguir a los (pro)creadores y a lo creado por cada uno de ellos, se le sugiere que en todo caso en el cielo se sabrá toda la verdad.

Proaza, en la octava que cierra la obra, sigue haciendo referencia a los gemelos:

El carro febeo, después de aver dado
mil y quinientas bueltas en rueda
ambos entonces los hijos de Leda
a Febo en su casa tenién posentado (AP 6).

Miguel Marciales indica en nota:

Los hijos de Leda, los Gemelos, tenían el sol en su casa o signo, es decir, el sol estaba en Géminis, 11 de mayo al 12 de junio, en el calendario antes de la reforma gregoriana.

Es decir, la impresión del libro se terminó entre el 11 de mayo y el 12 de junio; no se especifica por tanto un día preciso. Pero entonces ¿por qué las siguientes ediciones cambian la fecha del año y no la del mes? ¿o es que todas se editaron en el mismo mes? ¿se trata en realidad de un problema de métrica y de rima? Es posible que sea eso, pero también conviene recordar que el material liminar sufrió bastantes cambios y modificaciones. En todo caso, la denotación de la octava final de *Celestina* conlleva una doble referencia a la cifra doce: el doce de junio y los doce signos del zodiaco.

Una lectura mitológica del último pasaje citado nos conduce hacia una metáfora similar a las anteriores. Febo es el epíteto del dios

⁹ Obra citada (n. 2), vol. I, pág. 268.

Apolo, quien provocó los partos dobles en las vacas del rey Admeto. Leda es la madre de las dos parejas de gemelos, Helena y Pólux, Cástor y Clítemestra, fecundados la misma noche por dos dioses diferentes, Zeus y Tindáreo.¹⁰

Puede proponerse otra lectura isotópica desde la óptica del zodiaco, ya que la constelación de Géminis se caracteriza por sus dos principales estrellas, Cástor y Pólux, muy brillantes y cercanas.¹¹ Lo que puede interpretarse como: el sol/Celestina está (escrita) entre Cástor y Pólux/Anónimo y Rojas, dos estrellas/autores muy cercanos y brillantes.

Hasta aquí nuestra lectura libre y evocativa en torno a los nombres de los nuevos criados; pero debemos recordar que, a pesar de las libertades tomadas, hemos permanecido atados al cordón del texto de la *Comedia*, puesto que los autores clásicos que hemos utilizado están citados en el material liminar. Baste una última cita:

No debuxó la cómica mano
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,
tan bien los engaños de falsos sirvientes
y malas mugeres, en metro romano.
Cratino y Menandro y Manes anciano
esta materia supieron apenas
pintar en estilo primero de Atenas,
como este poeta en su castellano. (AP 3)

«En estilo primero de Atenas» escribió Cratino, según la tradición, veintiuna comedias, con las cuales obtuvo nueve premios en las Dionisiacas y en las Leneas.¹² Es considerado como el primer poeta que dio a la comedia una verdadera dignidad literaria. Lo mismo puede decirse de *Celestina* y de su autor anónimo.

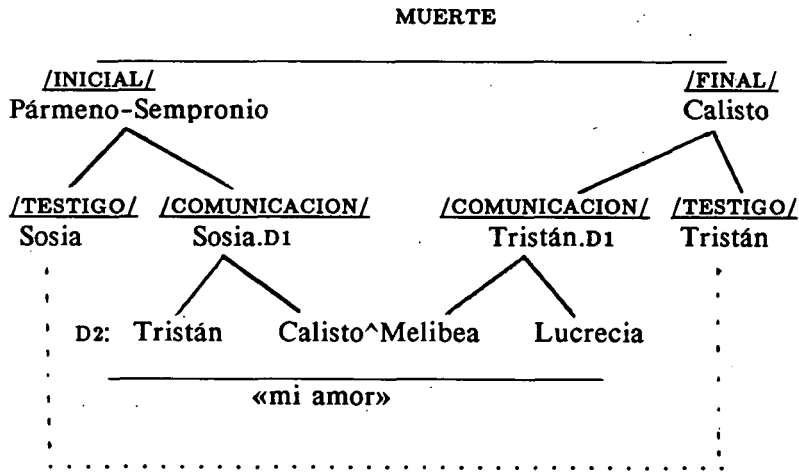
En conclusión, los nombres de Sosia y de Tristán evocan toda una serie de lecturas posibles, incluso antes de desarrollarse como personajes, tendentes a manifestar la ruptura existente entre los doce primeros actos, en los que ellos están ausentes, y el resto de la

¹⁰ C. Falcón y otros, *Diccionario de la Mitología Clásica*. Madrid: Alianza, 1983. 2 vols.

¹¹ *Dictionnaire Larousse*. Paris, 1977.

¹² *Diccionario de Autores*. Barcelona, Montaner y Simón, 1973.

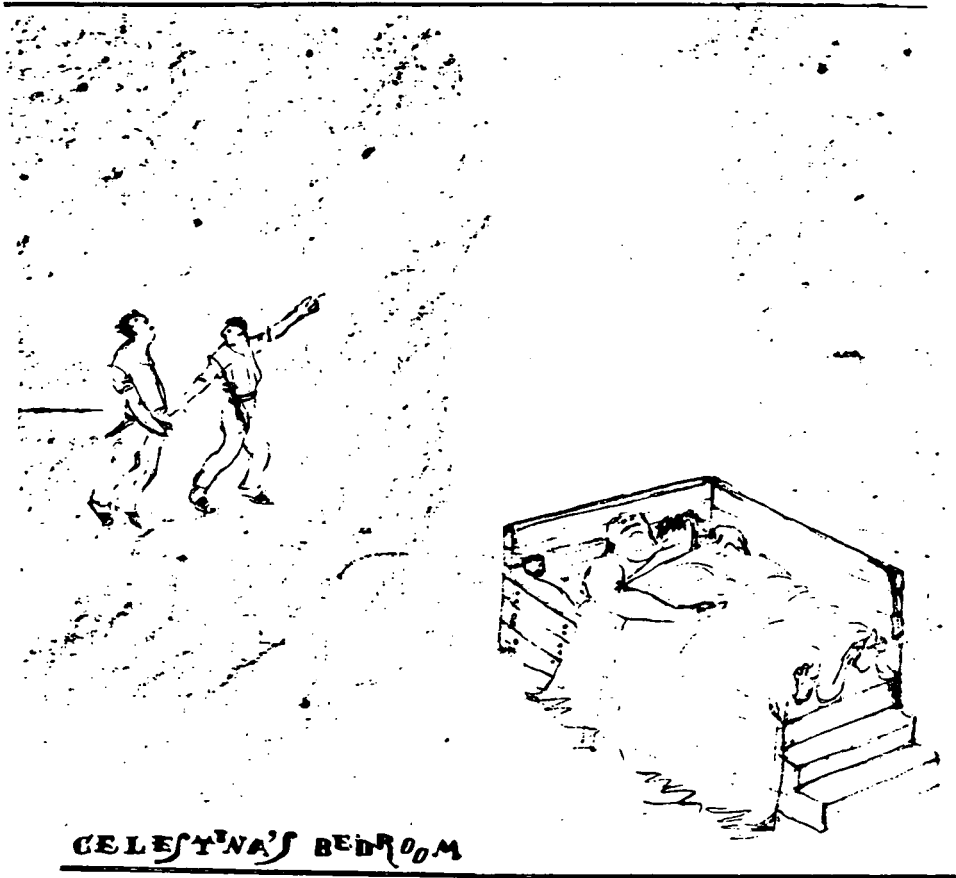
Tragicomedia. De la mano de Rojas, los nuevos criados, los *Sosias*, nacen con la muerte anunciando otra muerte; *Sosia* germina como testigo y comunicante de las ejecuciones de *Pármeno* y de *Sempronio*; *Tristán*, que con su nombre evoca ya toda la tragedia, cierra su ciclo escénico anunciando la muerte de *Calisto*, y la *Gran Adición* completa el ciclo reservándole el papel de único testigo presencial del trágico accidente. Los dos criados llegan a *Celestina* con la muerte y se van con la muerte, cantando ante el cadáver de su señor. Esta estructuración de la sustitución, evocación, muerte y comunicación queda reflejada en el gráfico siguiente:



N.B. = La gran adición.

_____ = Los cuatro últimos actos de la *Comedia*.

D1: Destinator; D2: Destinatario.



ACTO XII°

PAMELA HOWARD

RESEÑAS

Louise Fothergill-Payne, *Seneca and 'Celestina'*, Cambridge: Univ. Press: 1988. xvii + 172 pp.

The study of the sources of the *Celestina* is a difficult enterprise, doomed to incompleteness no matter how thorough the individual study may be. Castro Guisasola's work (Snow 163)¹ and especially that of Deyermond (Snow 237) have been the works to which we have turned for authority on this issue for some time. Articles and papers have appeared now and then which have added to our understanding of the complex problem of *LC* sources, but none have advanced this area of investigation to the degree that the above mentioned scholars have until the publication of Louise Fothergill-Payne's *Seneca and 'Celestina'*.

FP's central thesis is that the overriding sources of *LC* are Senecan works, especially the *Epistulae Morales*, as well as *De Vita Beata* and *De Beneficiis*, whose spirit seems to underlay the entire work. In addition to *LC*'s primary use of Senecan texts, she confirms that many of the work's references taken from Petrarch found their inspiration in Seneca—not a new assertion, but never before documented so completely.

FP goes about building support for her thesis in six richly annotated chapters as follows: 1. "Towards a Senecan tradition" 2. "Senecan commentary as a frame of reference" 3. "The 'antiguo autor' as a reader of Seneca" 4. "Fernando de Rojas continues the story; the *Comedia de Calisto y Melibea*" 5. "*Res et verba* in Seneca, Petrarch and Rojas" 6. "Readers ask for more: the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*". The first two chapters provide a general introduction to the reception of Seneca, the importance of his commentators in fifteenth-century Spain, and the changing view of what his words actually communicated to Rojas' and his

¹ The citations are from J. T. Snow, *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, Madison: HSMS, 1985.

contemporaries: "This (...) reception of Seneca was the result of a long process of transmission characterized by the arbitrary adaptation, distortion or even pure invention of his words"(1). The first chapter more specifically traces this process by citing the Senecan works most accepted and most translated, some spurious, others true Senecan writings—both of which must be taken into account when studying *LC*. Of the true Senecan works, the *Epistulae Morales* was the favorite of learned readers of the early Middle Ages. FP underscores the different reception that Seneca received through history: the master of *ars vivendi* was to be perceived later by the neo-stoics as a master of the opposite, of the *ars morendi*. The wide circulation of Senecan works and the number of their translations in fifteenth-century Castile—more than quadruple of that of other classical authors—demonstrates Seneca's great potential as a current authority to be cited in and otherwise assimilated by other authors' works. Many of the same printers that were to bring out editions of *LC* were publishing translations of Seneca (especially of the *Proverbios*) between 1491 and 1504. It is apparent that the choice of what to edit and publish was very much market driven: *De la vida bienaventurada* and *De la providencia de Dios* rather than *De la clemencia* or *De la constancia* which appealed less to the more worldly-oriented reader of the late fifteenth-century.

Chapter Two enters more directly into the relationship, probable and possible, between the translations of Senecan and pseudo-Senecan writings and *LC*. Along the way we are given interesting insights into the methods of commentary of two of Seneca's most important translators, Alonso de Cartagena and Pero Díaz de Toledo. FP cites as possible sources of *LC* these translator's commentaries on a variety of themes common in both Senecan works and *LC*: Calisto's heresy in likening Melibea to God, the role of anger—especially in regard to the relationship between servants and masters—greed, work and reward, giving gifts, women, the practice of rhetoric by non-virtuous orators, Fortune and worldly goods, friendship and sharing, etc. The most important include the translations and commentaries on the *Epistulae Senecae*, *De Ira*, *De beneficiis*, *De Brevitate Vitae*, *Tranquillitate Animi*, and *Proverbia Senecae*. FP calls special attention to the pseudo-Senecan treatise, *Titulo de la amistanza y del amigo*, because of its particular interest to those seeking a connection between Seneca and *LC*. This heavily glossed translation is full of notions on

friendship and love related to the art of giving, the problems arising from dealing with the wrong kind of friends, treachery, etc., all very relevant to themes and subthemes in *LC*.

Chapter Three turns to the author of the first act of *LC*, assumed by FP, as by most scholars, to be other than Rojas. While the "antiguo autor"—who probably read Seneca in Latin during "Seneca's Incunabula Period" (FP, p. 45 —quoting L. D. Reynolds)—was writing his work, numerous Spanish translations of Senecan works (*Proverbios de Séneca* and the *Cinco libros de Séneca*, etc.) were being printed. Only a little later, in 1496, the *Epístolas de Séneca* would be printed, as well. With this large corpus of Senecan works available to scholars and lay readers, both in Latin and the vernacular, the stage was set for the informed reader to receive *LC* from a Senecan perspective. FP discusses many insightful possibilities about the first author's referencing of Senecan works, especially the weaving of *sententiae* into his text. The core of this chapter, however, involves FP's demonstration that the "antiguo autor's" recourse to Seneca's popular wisdom occurs at three points of confrontation in Act I: between Calisto and Melibea, between Calisto and his servants, and between Celestina and Pármeno. In these confrontations, FP sees a number of references to Senecan concepts (i.e. on nature and happiness in Calisto's initial words to Melibea, on ill-treatment of servants, on consolation, on verbosity and jargon, on the art of giving and receiving, etc.) to be found in a variety of Senecan and pseudo-Senecan texts. FP's focus on borrowings, intentional and unintentional misquotes, omissions and other alterings of Senecan texts, especially of the *sententiae*, is an interesting and challenging way of looking at the proverbial core of the text of Act I. The final scene of Act I closes with another in a series of references to Seneca's ideas on rewards related to both master and servants. FP claims that, "At this point, Rojas knew how to continue the story. He had recognized the frame of reference of both the author and his fiction, he had spotted the provenance and subtext of the 'fontecicas de filosofía' and he had grasped the potential of the quotation" (68).

In Chapter Four, FP develops her theory of the Senecan "frame of reference" and the "subtext" already present in the "antiguo autor's" first act—the seeds of Rojas's work to follow. FP demonstrates that Rojas created the dialogue of the *Comedia* (the "characters' actions and reactions", 70) from Senecan *sententiae* and *exempla*, drawn

principally from Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Séneca*² as well as from a translation of the *Epistulae Morales*. The themes of servitude, friendship, associating with the crowd, the reversal of day and night, anger and rage, suicide, and sorrow and tears, all are seen as taking-off principally from particular "Epistulae". Rojas's famous irony is in evidence in his use of Senecan ideas: "The character who best fits Seneca's description of a slave is Calisto, the master, judging by the examples Seneca adduces: 'Tú hallarás que algún alto hombre fue siervo de una vieja, algún hombre rico sirve a una mala mujer...'" (71). Indeed, the ironic and parodic aspects that many claim for *LC*, are applied and extended by FP to the *LC* authors' parodic use of Senecan *sententiae*.

In Chapter Five, FP demonstrates that Rojas added Seneca's *De Ira* and Petrarch to his frame of reference for the continuation of the *Comedia* without abandoning the Senecan underlay of the original author's Act I. Because of the Senecan continuity in the work as a whole, as well as that of Petrarch in Rojas's additions, FP comes down on the side of those who see Rojas's hand in all of the additions, including the added acts and interpolations. The bulk of this chapter is given over to a study of the fifteen acts of the *Comedia*, analyzed by groups in order to demonstrate Rojas's use of the interplay of *sententiae* and *exempla*—a deft interweaving of Petrarchan wisdom mostly from the "Index" of Petrarchan *sententiae* and of Senecan wisdom derived from Pero Díaz's *Proverbios*—to build the plot of the *Comedia* "through the logical sequence of speech and action in each consecutive act" (98). Quite often we are shown that the characters' speech and actions do not jibe, which creates a sense of parody, especially of the courtly love tradition. FP perceives a pattern in Rojas's use of Petrarchan quotations that differs from his use of Senecan wisdom: "They [the Petrarchan quotations] either reflect solid Senecan doctrine, or are rather bizarre anecdotes" (103). The themes of flattery, love as a disease, magic (the latter perhaps related to Senecan drama), condemnation of long-windedness and

² For an earlier glimpse of the presence of the *Proverbios de Séneca* in *LC* see B. R. Dubno and John K. Walsh, "Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Séneca* and the Composition of *Celestina*, Act IV," *Celestinesca* 11, i (1987): 3-12.

other excesses of speech, "codicia", etc., are often expressed by a combination of Senecan philosophy and Petrarchan *sententiae*.

The sixth and final chapter demonstrates that the author of the added acts, the interpolations, omissions, deletions and substitutions (i.e. the transformation of the work to the *Tragicomedia*) continued the use of Petrarch and Seneca, now adding a possible new Senecan frame of reference: the Tragedies. The turn to a more serious and tragic denouement and the similarities with Senecan "manifestations of *affectus* and *insania*" (143), seem to make this a good possibility, according to FP. The hypothetical role of the reader in motivating the expanded twenty one-act version and the actual composition of the additions is discussed (Rojas alone, or with collaborators, etc.). The interpolations, FP says, generally "fall into three categories: *Sententiae*, explanations and emotions" (119). The use of misquotes and *exempla* continues. Seneca is added to the authorities responsible perhaps for the title, *Tragicomedia*, due to a reference in "Epistula 8" to poets who use the sayings of philosophers and playwrights, describing them as "halfway between comedy and tragedy" (128).

The final pages of this succinct and articulate book are comprised of a comprehensive bibliography broken into three main divisions. The "Table of editions" has a useful list of modern editions of Seneca, fifteenth-century translations in print, and a complete list of "Seneca's extant canon": true, pseudo and semi-Senecan texts in Latin; Anonymous fifteenth-century translations of Seneca; as well as those of Pero Díaz de Toledo and Alonso de Cartagena. The seven and a half page "Select Bibliography" is copious, considering the 144 pages of the main text of the book and it is, to the best of my knowledge, complete. The most recent entry is 1986. There is an index of Senecan *sententiae* found in *LC* divided into three sections: "Near-textual quotations," "Altered quotations," and "Hidden quotations."

Among a host of positive things that can be said about this book, one can cite especially its author's extraordinary assimilation of Senecan texts, demonstrated through her ability to relate convincingly great quantities of Senecan wisdom directly to *LC* and her fine insights into how the author(s) of *LC* inventively manipulated Senecan and Petrarchan quotes and other intertextual references in order to develop characters, action and dialogue of great diversity. If there is a negative comment to be made, it is related to one of the positives

stated above. It is obvious that FP knows Senecan thought so well that the reader may begin to suspect that she unintentionally stretches on occasion the presence of Senecan wisdom and its use and misuse in *LC*. On the other hand, the presence of two sections in her "Index"—"Altered quotations" and the bracketed "Hidden quotations" (164-166)—indicates that the author intends to make a clear distinction between what is in the text and what isn't, whereby she implicitly suggests that these "citations" in *LC* may be coincidental or part of a common wisdom only indirectly related to her proposed sources. FP alternates between positive claims for Senecan authority in *LC* ("Thus, we see that the name Calisto drew [Rojas's] attention to *Epistula* 47 on masters and slaves..." 70) and caution in her attributions, ("So, Parmeno's and Calisto's explicit mention of the time of day might well refer to the content of this letter..." [referring to '*Epistula* 122'] 83). Perhaps more characteristic of the highly informed and insightful analysis that pervades FP's book is the tone of her statement concerning the interesting relationship she draws between *LC* and the pseudo-Senecan treatise, *Titulo de la amistad y del amigo* in Chapter Two: "This is not to say that *Celestina* is based on this particular *Titulo*, but rather that both books reflect and reproduce a general fifteenth-century preoccupation with what the wise and virtuous man is supposed to be (...) And, just as it is not always possible to identify a particular spice in a well-seasoned dish, so too we should not be looking for a specific origin for certain *sententiae* in *Celestina*, but should, rather, be able to spot the Senecan way of thinking that pervades the book" (44). With this caveat in mind and with FP's book securely at our side, we are certainly able to savor Rojas's "dish" with greater relish than before. This is a wonderful book that *celestinistas* will no doubt consult until it is yellow and dog-eared, like their copies of Deyermond's and Castro Guisasa's source studies probably are by now.

JERRY R. RANK

University of Illinois at Chicago

I

THE WORKSHOP *CELESTINA*:
ALMEIDA THEATRE, LONDON 1990

Joseph T. Snow
University of Georgia

One of the abiding interests of *Celestinesca* has been always to provide for as much access to theatrical adaptations and performances/stagings of *Celestina* in the twentieth century as is possible. The subject of this report, a pre-production "workshop" of a new English-language adaptation, first came to my attention just after the San Francisco Modern Language Association meetings in December of 1987. My friend and colleague from the University of California at Santa Barbara, Harvey Sharrer, had invited me to extend my California visit with a post-MLA stay at his home, to continue through the celebration of the New Year 1988. One of the treats of this stay—which included Hearst Castle, the Monterrey Peninsula, good Mexican food and a visit to the UCSB Jorge de Sena Center—had to do with this new *Celestina*.

One of Sharrer's Drama department colleagues, Robert Potter, had been working on a new English version and had told him that it was coming along very well at that stage. Potter's English collaborator, Pamela Howard, a professional stage designer and director—it so happened—was visiting Santa Barbara as well that New Year season and Harvey had arranged for us all to meet one day at his home. Which we did, on a chill January afternoon. I remember that almost all of us had colds and were suffering. Bob, I learned, had finished the first draft of his adaptation and, although I did not see it at that stage, we discussed some of the basic premises and rehearsed some of the staging and techniques to be employed (potentially) in its mounting.

One clear point of departure was to be the idea that the family of Pleberio was *converso* and that this would be suggested with music and with scenes projected on a screen suspended above the stage. No speeches were to be introduced into the text (since Rojas himself did not incorporate any such) but the "feel" was to be there in the ambientation surrounding the actions. The notion transferred to me then was that, as happens in most of the adaptations I know, the bulk of the "interpolated acts" from the *Tragicomedia*—what might be called the harlots' revenge—had been sacrificed in the process of compressing the action into a reasonable 2-2 1/2 hour playing time.

I was, of course, intrigued by this *Celestina* and was most interested to follow it through to its eventual staging—wherever that might take place. Pamela Howard at least entertained the hope that it might have its *début* at the Edinburgh Festival (but this proved too optimistic as it turned out). One of my own suggestions—from the viewpoint of a collector and archive builder—was that they keep a kind of record, or diary, of the involvement with their *Celestina* project. I think the idea appealed to Bob, and I hoped it did to Pamela. One thing I lament about theatrical performances—and more so in the particular case of *Celestina*—is how little remains of them. Yes, the journalistic reviews, the occasional interviews (newspapers, TV and radio) with the principal movers and shakers involved, and what few program notes that manage to survive. But how useful it would be for future historians of the theatre to have in published, or publishable form, such diaries, articles by the director (and, perhaps, the main actors) about the problems encountered in the staging, the adaptation, the realization, the pacing, timing, the search for (or lack

of) verisimilitude, and so much more. Videos—now, thankfully, more common—can tell us about many aspects of the performance (costuming, gestural conventions, set design, vocal affectations, and so forth), even while they convey only a single performance and cannot reproduce the audience's appreciation (or lack of), this being, of course, the other "half" of any performance. But the people involved should be aware that videotaped performances are only one step, and that other important vital steps remain still. For the sake of theatrical history, more "how I came to do it this way" pieces would enrich and facilitate the scholarly work yet to be done.

I kept in touch with Potter and Howard by letter; I sent copies of *Celestinesca* (in the «Pregonero» section of one I had mentioned their project) and found them warmed by my interest and earnest persistence. Pamela had other commitments for a while. And then it was planned that Nuria Espert was to direct a version of *Celestina* with Joan Plowright at the National Theatre in London. This was eventually postponed when Sir Laurence Olivier (Plowright's husband) died. This for 1989. The idea is still alive in 1990 but it may result that all the pieces cannot be reassembled as desired. The English version, to add a footnote, to be utilized for the Espert production, was originally to have been the one devised by Robert David MacDonald for the production of *Celestina* at Glasgow's Citizen's Theatre (early 1986), but has been dropped in favor of an even newer version by John Clifford.

Pamela Howard's interest and determination to have this *Celestina* produced has been growing. She and Potter gathered a group of actors for a reading of the adaptation at a London location [see the following report]. This evening—not unlike one of the ways in which the text was "presented" in the early sixteenth century: in a circle of friends using voice modulations to bring to life the *Celestina*, *Melibeia*, *Calisto*, *Pármeno* and *Sempronio*, etc. of the Rojas text—allowed Howard and Potter to "hear" how the spoken text came across. Further work was performed on the adaptation and the text I now have (a gift for my archive) is—I am told—something of a third draft, and very near a final one. Of this circle of actors from the oral reading, only Linda Polan (*Celestina*) took part in the 1990 workshop at London's Almeida Theatre.

Harvey Sharrer now appears in the story again. When he heard that I would be spending some time in London in March and April of 1990, he recalled that Bob Potter was to be there as well for some kind of consulting on the *Celestina*. As a result of his mentioning this to Potter, Potter wrote me with the news of this workshop, the dates, the venue, and asked me—if I could manage it—to attend one, several or all of the workshop sessions. Another letter from Pamela, received almost as I was leaving for London, expanded on the information and made the same invitation. I checked my agenda and it happened that I could make two or three of the sessions. I was thrilled.

A workshop (or "taller" in Spanish) is an unusual animal. It gives the director a chance not only (as reported above) to hear *Celestina*, but now also to begin "seeing" it. A team of professional actors was assembled and they would stay together for nine days, that ninth day ending with a shared "state-of-the-play-so-far" in the presence of an invited audience (friends of the principals, mostly, with the assorted *celestinista* from among the ranks of the British hispanists, for example). In this situation, the director works with the actors, expects them to provide information and suggestions about the feel of the text and the experiments in movement, blocking, gestures, and so forth, that are being worked out. In addition to the actors, there were present a "movements" director and a musical director. And me, watching it all happen.

I had to miss the first day, when the group read through the script. I regret this because in the days I was there only select parts of the play were to be "theatricalized." But show up I did on the second day (April 10th). Pamela was just beginning to get the group together when I arrived. She most graciously introduced me, told them who I was and what I was doing there, but made me feel comfortable. As did the cast, many of whom came by to say "hello" and welcome me, talk with me, ask me questions about my own particular understanding of the character he/she was playing. The first day, I would have lunch with Pamela and Bob at the Almeida, and a late afternoon coffee with Celestina. The second day (April 12th), I had lunch with Sempronio, Tristan and the Asst. Director, with Celestina, Pármemo, and Pleberio dropping by later. In the theatre I was able to share some thoughts with Melibea, Lucrecia and

Sosia. I even travelled on the same tube with Sosia (and thought of him as Sosia, too!).¹

I was able to attend two morning and two afternoon sessions but I wish I could have been there for all that were scheduled, and also for the final night, April 22nd. I was, however, constantly amazed by the vitality of *Celestina a la Howard-Potter* and friends. To begin with, they were occupying, so to speak, the shell of the sets already in the Almeida Theatre for Ian MacDiarmid's *Volpone* (an excellent production I'd seen just a few nights earlier). I mention this for two reasons. One: two of the *Volpone* actors were performing in this *Celestina* by day (Melibea and Pármeno). Two: the sets presented a challenge for they had to be adaptable to what celestinesque imaginations the director and movements man could come up with. As we know, in theatre the illusion is all. Over the two days I was present, the memory of *Volpone* on that elaborate set faded and the reality of it being the streets and houses of Rojas' world took over and the actors created a garden, a room for a beggar's banquet, and the sights and sounds (I remember especially *Celestina's* whooping laughter) that I associate with Rojas' fictional world.

What the 'company' was working for was the actualization of three scenes (the opening and closing ones of the play, and the Act IX dinner scene at *Celestina's casa caída*. The actors would continue—even on the final night of the workshop—with scripts in hand (although by the third day of the sequence, much of the dialogue for the three scenes to be actualized had been thoroughly absorbed and sounding very close to the real thing). The script between these three scenes would be read in place by the actors. At strategic points, the action would "freeze" and dumb shows would be presented: these, I could see, had by and large replaced the slide projections on overhanging screens (part of an initial vision, we recall), but still were intended to project the *converso* subtext in a visual way.

One particularly interesting experiment they made was the following: Pleberio was "Rojas" as well as himself. At crucial moments, "Rojas" would step out from behind Pleberio and speak to

¹ The 'Sosia' I saw was played by Robb Hughes. See the accompanying report by Robert Potter about a later casting change.

the audience. For these moments, Potter has incorporated some of the text from the preliminary materials: the Prologue, the Letter to a Friend, and so on. I thought this was theatrically exciting and felt that, at least as I experienced it in April of 1990, it worked very well. For the dumbshows, some music had been adapted of a definitely stark, even lugubrious and haunting nature. The actors all were taught to entone this melody-without-words and, when they joined together to perform it—with appropriately heavy rhythmic movement, in their dumbshows (between discreet segments of the work: a total of five are projected for the full stage version), the effect produced was very dark and strikingly original. It works as a kind of second chorus: the "Rojas" bits are straightforward didactic readings directed to the audience; the dumbshows capture the same tone in music and movement. The feel is "right" and I give it a good chance of working, when perfected.

One thing that I was amused by was the actors' (remember: none of them had ever read the Spanish original) picking up on the higher level of language employed by the low-life characters. This means, of course, that the adaptation preserves the tone of the language of Sempronio, Pármeno, Areúsa, Elicia, etc. In discussing this aspect of Rojas' work with some of them, I tried to make it clear that the irony of the linguistic imitation is part and parcel of Rojas' dark vision of human nature in his work, and in this sense, perhaps, is more "natural" than would at first appear. It is one more of the masks at work in his play, a mask that, in Rojas hands, conceals as it, paradoxically, also reveals.

A few other notes from my observations of the workshop "at work." Although—as in the original Rojas text—Tristan and Sosia do not speak until after the deaths of Sempronio and Pármeno, the workshop Tristan and Sosia are *there*, silent but very much present in the early action. It was thought that when they do assume active (speaking) roles, it would be less of a surprise to the audience. Since this could be done without traducing in any way the original text, I liked it and found it worked just fine. In this way, a hierarchy of the servants in Calisto's household is established and this is helpful to those who watch the action unfold. Also, the actor-Tristan was also used where Crito appears in the Rojas text. Now this *is* a change but one which added a touch that was in tune with the patterns of deceit for which *Celestina* is well-known. To have one of the lesser servants

of Calisto's household occupying Sempronio's place in Elicia's bed does not do violence to the text—especially since the surrounding dialogue is not affected. The audience can revel in this, since Tristan has been earlier identified visually.

In the final scene there was an attempt to end the work in a stunning way. Again, there was no violence done to Rojas' text. Although the *retablo*—if retained in future—will surprise many viewers, it would be bound to delight as many more. What happens is as follows: as Pleberio/Rojas begins the play-ending lament over the body of his beautiful Melibea, each of the now-dead characters enters the stage, one-by-one. Each, at some point, takes up some words of Pleberio's narrative monologue (the effect is like a series of voiceovers). In short, we have the lament, indeed, but it is articulated not only by Pleberio (who remains onstage, bent and broken) but also by those who have entered into this strange dance of death which is *Celestina*. As a finale to the work as a staged adaptation, I felt that this was a brilliant stroke, far more theatrical than Rojas, but, then, Rojas was not writing for the stage. The impact of the lament is not at all diminished: rather, its universal applicability is thus imaginatively and graphically extended to the stage of the universal mind. In all that I saw being done, tested, tried out, abandoned and extended, the same theme was evident: there was a sense of the deep appreciation of the words of Rojas' text (even in modern English accents) at the same time as there was a deft theatrical intelligence at work in its translation to the stage and to the medium of visualized—or actualized—action meant to affect the onlookers in a profound way, one that is indicated in the text itself. It is evident that Pamela Howard and Robert Potter have gotten under Rojas' skin and are seeing things his way.

I departed—having seen the troupe work through the banquet scene (Act IX) and the garden scene (Acts XIX-XXI)—feeling privileged to have been one of the early onlookers of this second-round workshop in a good cause; i.e., the eventual production of a lively version of a staged *Celestina*. My own acting days ended at University. Still, like *Celestina* in Act VII when she still feels the old feelings (in her exchanges with Areúsa), I left feeling that I too would love to be back "on stage." The old feelings, like the phantom limb phenomenon, stay with you for a very long time!

I came away from the workshop with new insights and more sharply-defined angles on some aspects of *Celestina*. This time, a lot of it had to do with my personal involvement, my direct contacts with director, adapter, and actors (and their *personae*). Now, a word on the casting instincts of Pamela Howard. As a corollary to my appreciation of her theatrical insights into the performance of *Celestina*, I offer the fact that—at least to my mind and eye—her casting was right on the mark. I can scarcely think of more physically accurate representations of Rojas' Spanish characters. Even without much costuming and no attempt at making up, these actors seem ideal choices: these were, surely, Sosia, Celestina, Areúsa, etc., turned actors. It was *that* easy to convert them—with an exception to prove the rule—into the types that we follow in Rojas' *Celestina*.

Pármeno was shy, pretty, but there was passion lurking beneath his fair exterior. Sempronio, taller and darker, more evidently mischievous and expressive of look, flashed his deceiver's smile even as the tide of events turned against him. Celestina, husky-voice, raucous laughter, wizened eyes taking in absolutely every thing, looming, always larger than life. Tristan and Sosia, replicas of Sempronio and Pármeno, one tall and dark, the other smaller, more fair, both appealing innocents, earnest servants to the end. Elicia and Areúsa, comely and snappish, endearing and excitable, neither young nor old, focused on the material world around them, and its ever-present pleasures. Melibea, pretty, dark, the face of an innocent to whom experience may well soon beckon. Calisto was cast young—as an experiment—but had the youth and curlyheaded, boyish charm that Melibea might fall for: the excess of his passion at the opening sat well on this young man, and it was believable. Pleberio (and "Rojas") had just the face of a man who, despite the passing years, might not suspect that his world could collapse around him and him not know it! I did not see Alisa perform but she, too, was cast rather younger than type. The exception, mentioned above, to "type" would have to be—from where I sit—Lucrecia. I—and the *grabadistas* illustrating her in the sixteenth-century editions—see her as a less imposing version of her mistress Melibea, the kind for whom a little hair dye and some mouthwash would make her desirable. This Lucrecia was, of course, a fine actress in the role: my only point is that the physical fit was not as startlingly "right" as was true with the rest of the cast.

All of the above remarks are meant as a kind of personal documentary/diary of a scholar peeping into the world of the professional stage. But for the scholar, this "rite of passage" allowed me to see some of the inner workings of a *Celestina*-in-the-making, not an inconsiderable benefit in the pursuit of a more ample reading and understanding of the Rojas work.

My final words are of thanks to the entire company and crew for inviting me into their world and for making it possible for my world to be enriched by theirs and, perhaps, vice-versa.

CAST

Calisto: Jamie Glover
 Pleberio-Rojas: Frank Lazarus
 Sempronio: Ian Reddington
 Pármeno: Marc Warren
 Sosia: Robb Hughes
 Tristán: Dominic Hawksley

Melibea: Cate Hamer
 Celestina: Linda Polan
 Elicia: Heather Tobias
 Areúsa: Julie Le Grand
 Lucrecia: Jenny Galloway
 Alisa: Kate Littlewood

PRODUCTION

Director: Pamela Howard
 Asst. Dir.: Kate Raper
 Musical Dir.: Lucie Skeaping
 Movements: Stuart Hopps
 Literary Advisor: Robert Potter

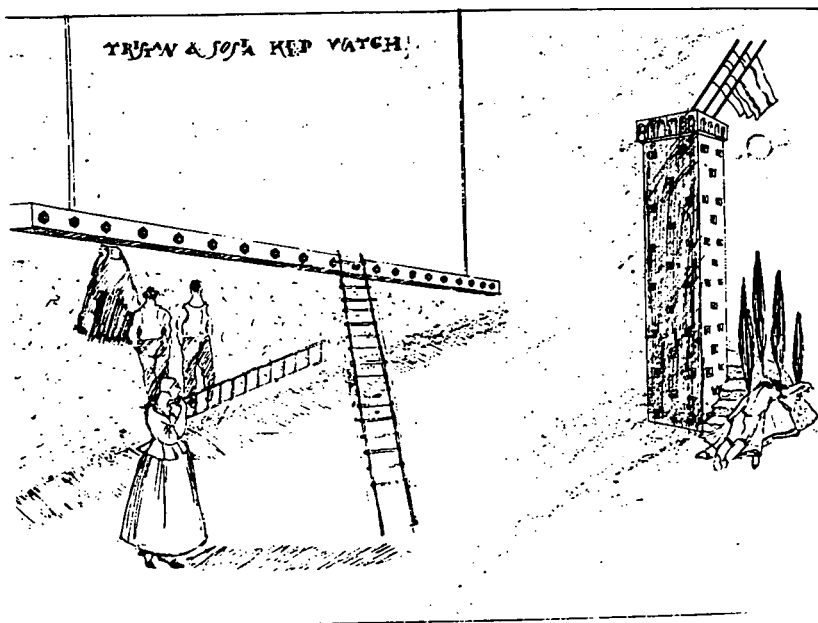
Writer: Robert Potter
 Composer: Carl Davis
 Musicians: Kate Crowden,
 Douglas Wooton
 Administrator: Dusty Wesker



ACTO IX^o

PAMELA HOWARD

ACTO XIX^o



II

WORKSHOPPING CELESTINA

Robert Potter
University of California-Santa Barbara

It is common practice in the theatre these days, particularly in the English-speaking world, to *develop* new plays, rather than simply produce them. Instead of proceeding directly from an author's pen and page to the stage, a new script today is likely to pass through a series of auditions, private and semi-public and public readings before it ever goes into formal production. And in the interim the text, quivering in electronic uncertainty within the author's word processor, remains open to all varieties of last-minute changes.

Partly this new procedure reflects the harsh economics of the contemporary theatre, where the costs of mounting a new production are dauntingly high. But it also can be seen as a modern-day replacement for the Broadway tradition of out-of-town tryouts, with its legendary frenzy of re-written second acts in New Haven hotel rooms. Both processes involve the select exposure of an evolving new

script to an audience, creating the possibility of learning how the enacted play, fleshed out by skilled actors, strikes a living set of auditors and viewers.

In developing our new English stage version of *Celestina*, Pamela Howard and I have been following just such a pattern of cumulative audition. We have done so, not merely out of economic necessity, but also because our experience—both mine as a playwright in America and hers as one of Britain's leading theatre designers—leads us to trust the process. I believe we are finding that this developmental process is, if anything, even more valuable for a fledgling new translation of a classic than it is for a brand new play.

Our collaboration began in the spring of 1987, when Pamela visited California and told me of her interest in directing in London a production of the *Celestina*, which she knew from her years of work in French theatre. The idea appealed to me on two levels: first, because my work as a playwright had included several adaptations of authors as far apart as Ben Jonson and Bertolt Brecht; and second, because my area of scholarship is medieval and early Renaissance drama. I had even, some years earlier, directed a production of the medieval literary comedy *Pamphilus*, reputed by some to be one of the principal sources of the *Celestina*. So I eagerly volunteered, and Pamela invited me to join the project.

Thanks to a grant from the Interdisciplinary Humanities Center at my campus, the University of California, Santa Barbara, I made a quick start on the translation. I was assisted in negotiating the linguistic twists and turns of the text by Susan Giráldez, a doctoral candidate in the Spanish Department with special interests in the medieval period. In the summer I came to England, increasingly confident of being able to do the translation, and increasingly clearer about the emerging structure of the adaptation. Any projected stage version of the *Celestina* is of necessity an adaptation—at least in the most basic sense of a distillation. The nine hours of the original must be distilled to its essence; the question, of course, lies in deciding what that essence is.

Pamela Howard brought two strong affinities to her involvement in the project. In the first place, she brought the incisive and creative eye of the theatre designer for visualizing the essence of a text. Secondly, she brought a strong interest in the interpretation of the *Celestina* as a product of the Spanish *converso* experience, as it has been discerned in the writings of Gilman, Castro and other critics. Guided by these considerations, and assisted at every turn by Pamela's ear for tone and phrasing, I worked on the translation all summer. We traveled to Spain, visiting the places where Rojas had lived and worked: La Puebla de Montalbán, Talavera de la Reina, and Salamanca. Working feverishly against a deadline, I completed a first draft just in time to allow us to conduct a private reading of the script, before I returned to America for the academic year.

The reading took place on September 14, 1987 at the British Theatre Association in Regent's Park, London. The participants, recruited by Pamela, were with one exception professional actors from the London theatre kindly donating their time and including such figures as Timothy West, reading Pleberio, and Linda Polan in the title role. This group, joined by one young drama student in the small role of Sosia, gathered for a single afternoon, carrying scripts they had never seen until the day before, and gave a spirited and very instructive reading of the text, which we tape-recorded for future reference. Though they did not know the play well enough to elicit the subtleties and plumb the depths of the text, these actors helped us to hear what we had actually written, and to imagine what they might actually look like, in a full production.

We were pleased to see that the biting comedy of the play, and the ironic viewpoints of such characters as Sempronio, came through strongly. But I was abashed to discover more than a few discursive and wordy scenes, all sorts of awkward turns of phrase such as are spoken only in translations, and finally an embarrassing plethora of Americanisms which sounded very peculiar in the mouths of these fine English actors. There was much work to be done.

The following summer I returned to England, where we hoped to interest a producer in staging our version of the *Celestina* for the following season. We set about planning a revised version of the text, this time incorporating some visual ideas which Pamela had conceived

for conveying the repressive social circumstances of the original context, such realities as the Inquisition and the persecution of the *conversos*. These images, earlier intended to be part of the scenic design or projected on film, were now incorporated into the text as "Dumb Shows" linking some of the scenes of the play. During a month's residency in Edinburgh, where Pamela was working on another production, I finished a complete revision. Besides incorporating the Dumb Shows, my main innovation had been to introduce the Author, Rojas, as a character in the play. His speeches, taken from the Author's note and the Prologue, would be interpolated into the action, hinting at the deeper meanings of the story. The role would be doubled with that of Pleberio, thus giving the strong actor that Pleberio's final speech demands a fuller place in the action, and underlining our conception of Pleberio as Rojas' alter ego and spokesman.

This version, embellished with illustrations which Pamela had drawn of key visual moments, e.g. Celestina at Areusa's bedside, the midnight meeting in Melibea's garden, was completed in August, 1988. Though we came close to getting this version into production the following summer, at the Edinburgh Festival, negotiations eventually fell through. We did have the opportunity, however to see the Spanish production of *La Celestina* which *did* take place that summer in Edinburgh—the Teatro Clásico adaptation by Gonzalo Torrente Ballester, directed by Adolfo Marsillach. And later in the year Pamela travelled to Paris to see Jeanne Moreau perform the role, in the production directed by Antoine Vitez [A. Vitez, a brilliant director, died unexpectedly in May, 1990].

We were now more eager than ever to see how our version would fare on the stage. The opportunity to take our script to a further stage of development came with the help of Ian McDairmid, the new Artistic Director of the Almeida Theatre in London, who offered us access to that exciting intimate theatre space for a couple of weeks the following spring, in conjunction with a production of *Volpone* in which he would be playing the title role. There would obviously not be time or space for mounting a production, but we would have the chance to assemble a cast and do the crucial investigative work of the early rehearsal process, and test the viability of the script under the equivalent of laboratory conditions.

Pamela was able to recruit an impressive team of artistic talents to work on this project. The choreographer Stuart Hopps, fortuitously a Hispanist by training, joined us as movement director, focusing particularly on the Dumb Shows and a possible Dance of Death at the end of the play. The composer-conductor Carl Davis found time in his busy schedule to write incidental music and melodies for the songs, and Lucie Skeaping, a specialist in Early Music performance, took on the job of performing and integrating this music into the scenes we would be rehearsing.

By the time the workshop got underway, on April 9, 1990, we were fortunate enough to have brought together a superb group of professional actors, some of the best in the London theatre, who had been willing to contribute their time and talents to the project. The cast included Linda Polan once again in the title role, and Frank Lazarus as Rojas/Pleberio. The dynamic young actor Ian Reddington took the role of Sempronio, and the team of powerful young actresses was led by Julie Le Grand as Areúsa, with Heather Tobias as Elicia, Jennie Galloway as the enigmatic Lucrecia, and Kate Littlewood as Dona Alisa. For the part of Calisto we turned to Jamie Glover, the young student who had played Sosia in our reading more than two years earlier, and who now was an emerging star; he was joined by Cate Hamer, the Celia of the *Volpone* production, as Melibea. Others in the cast included Robert Hughes as Pármeno, Marc Warren as Sosia and Dominic Hawksley as Tristán.

With all this talent at our disposal, we still faced numerous frustrations. The Almeida's setting for *Volpone*, as designed by Mark Thompson, proved to be a squalid rat's nest of decadence, a huge lumpy junk pile of trunks and treasure chests, entirely surrounded by rancid water, the overflow of a Venetian lagoon. While splendidly evocative of the world of *Volpone*, this was hardly the ideal physical locality for *Celestina*; in particular, it inhibited many of the plans which Pamela and Stuart had conceived for stage movement and preliminary design experiments. Even more pressing were the time constraints. The two week period had become nine working days, split in half by the four-day Easter weekend. On the final day, Sunday April 22, we were committed to offering a public presentation at 7:30 in the evening.

What form should that presentation take, and to what extent should our workshop be focused on the task of preparing for it? This issue was brought up for debate at the outset, and we agreed that our primary focus should be on serving the script, investigating it and improving it, rather than on "putting on a show." Since there was no time or resources for putting on a full production anyway, this seemed a very sensible decision, although it left still undefined the question of what our public presentation should be. After a first reading of the text, we set about working on some of the scenes which Pamela considered most crucial and difficult, beginning with the "dinner party" scene at Celestina's, with its intertwining of nostalgic soliloquies, satirical attacks on the aristocracy, and lusty by-play. Attempting to harness actors' energies to make all this come alive at once proved both fitfully exciting and frustrating, given the constrictions of the *Volpone* set and the unfamiliarity of the actors with the text, and context, of the play. We moved on, successively, to an attempted approximation of one of the Dumb Shows, to a staging of the opening of the play (in this version, a procession of an after-church crowd, eventuating in the first meeting of Calisto and Melibea), and then on the tangled problem of how to stage the final scene, with all of its walls, ladders and tragic falls. Unable to experiment with her original ideas, which required a bare space and a minimum of props, Pamela struggled to find a way of doing the scene that would make sense in the theatrical circumstances we found ourselves in. With much input from the actors, a solution was ultimately adopted which linked stage ladders to the Almeida's balcony seating—which would stand for the top of the garden wall.

One recurrent problem with *Celestina* productions is the lapse of energy which comes with the death of Celestina, Sempronio and Pármemo, well before the end of the play. We explored a variety of ways of attempting to outwit this problem, in the staging of the final events. I had always hoped to keep most of Pleberio's tragic final speech in our production (it is frequently cut entirely, for dramatic reasons), and we experimented with the possibility of making the speech into a collective utterance of the living and the dead—spoken in turns by the dead Celestina, Sempronio, Pármemo, Calisto and Melibea, as well as the living Pleberio and Dona Alisa. Simultaneously we tried to evoke the idea of a Dance of Death that would link the dead together, and later embrace the living as well.

The results of these experiments were inconclusive and controversial, eliciting much discussion and argument on the part of the cast. Emotions can run high on such occasions, and there were moments when I personally felt alienated from the proceedings, as if "my" script (after nearly three years work on it, the sense of possession is inevitable, if illusory) had been hijacked by a group of heedless strangers for their own purposes.

Eventually we backed away from some of the more radical experiments, much to the relief of most of the actors, who felt they did not yet know the play well enough, either in text or in context, to make decisive staging choices. We retreated to a process which, oddly enough, may well have approximated Rojas' original expectations for how his work would be performed. We sat around in a circle, on stage, simply reading the script, and pausing whenever we wished to raise a point about the meaning of a particular word or passage. Actor's responses and suggestions about the words they are given to say often prove crucially helpful to a playwright interested in improving the script, and this experience was no exception. Moreover, I was able to explain something of the significance of the play for Spanish literature, and the historical context in which it was written, in a way that seemed genuinely informative to the cast. There was a new focus and unity to our work, though music and stage movement had been shunted to the side in the process. We had, of course, been attempting to do too much in too short a time—and now time was running out.

We then faced a final problem—what should be done at the public performance? Some felt that we should simply discuss the play informally, read a few scenes, show our experiments in staging a few others, and let it go at that. Pamela had hoped to present a full reading, with a few scenes fully staged, but progress on the staging was too inconclusive to permit this. I expected that we would do what is customary in the American theatre in such circumstances, a staged reading with scripts in hand, and simple blocking to indicate stage action. But these conventions were not familiar to many of the cast, and opinion was divided. One cast member suggested that the actors simply sit on stage and read their parts, sitting on the various trunks and chests of the *Volpone* set. The result set to rest some of the actors' anxieties, but proved stupefyingly boring to those of us

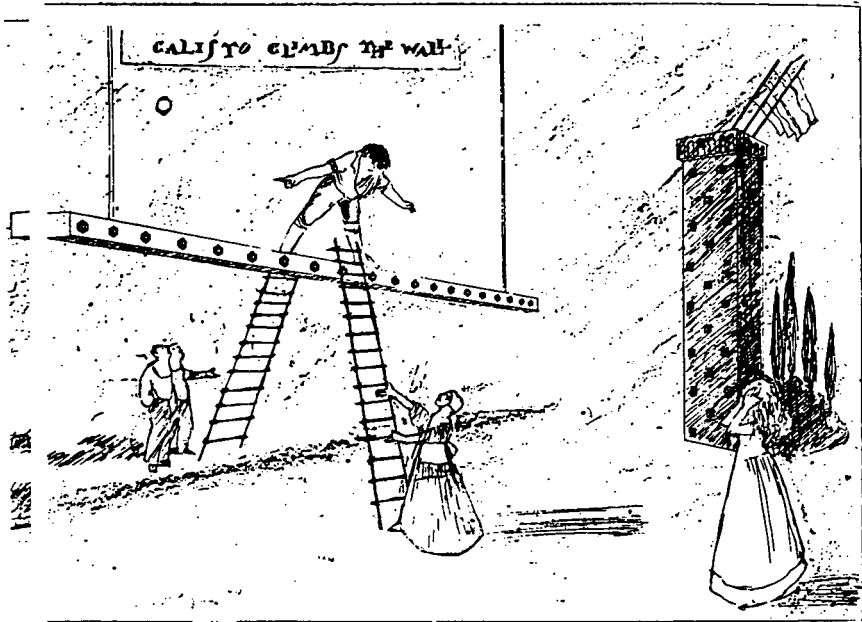
who had to sit and watch it. Rojas' original performance conditions provided a valid experience for the participants, but not a key to the process of performing the play for an audience.

In the end, Pamela decided on a revised version of the staged reading procedure, with the actors occupying the front row of seats in the theatre, and coming up on stage, script in hand, as required for the various scenes. A few crucial props and furniture pieces were used, such as the schematic bird which flutters to the ground at Melibea's feet in the opening scene, and the table and benches around which the lascivious by-play of the "dinner party" scene revolves. Through the long Sunday rehearsal leading up to the performance, Pamela and the cast labored through the play, working out exits and entrances and stage business, as an atmosphere of incipient panic began to beset us all. On the basis of some rough calculations it looked as if the performance might take well over three hours; there would be people with last trains to catch, and the theatre itself had to close by a certain hour. We ran out of time to rehearse the crucial and difficult last scene, and when rudimentary attempts to stage it proved impossible, we simply decided to bring the entire cast on stage for that scene, and read it out, with actors standing when they had speeches to deliver. The rehearsal concluded in an atmosphere of palpable anxiety, which we quenched with a couple of deeply welcome bottles of wine, fearing the worst, but hoping for the best.

In the event, the evening was quite a success [see the following "appreciation"]. The audience enjoyed the comic scenes, and the actors, energized by the challenge, rose to the occasion one and all. Listening to the words, I had the sense that the story was being told coherently, and in a much more forceful, fluent style than in the first version of two years earlier. Best of all, the scenes flew by with almost breathtaking speed. The final scene surprised all of us in its pathos and its power. Frank Lazarus carried off the tour de force of Pleberio's existential lament brilliantly and movingly. And we were done in two hours and twenty minutes, including a fifteen minute intermission!

There was time for all to repair to the Almeida wine bar for drinks, thanks and congratulations. Pamela and I had many words of appreciation and encouragement from theatre people and *Celestina* enthusiasts alike, and we came away from the workshop convinced that our time and that of the actors had not been wasted, and that we were a big step further down the road toward our objective. In subsequent days we had a number of thoughtful critiques from various interested parties which have helped us to see more clearly what remains to be done. The form and content of the Dumb Shows remains an uncertainty, and with it our general objective of communicating the hidden theme of the *converso* experience. How does one make palatable and visible a circumstance which would have been obvious to many in Rojas' original audience, and at the same time so dangerous that it could not be mentioned or even alluded to, except in the most oblique hints and implications of the text? At this writing, as we prepare to put together a third and (we hope) final draft, we are still searching for the artistic solution to this enigma.

Whatever the outcome of our continuing search, I think it is safe to say that *Celestina* is an idea whose time has come, on the English-speaking stage. Whether it is to be our version which will achieve this breakthrough first, or whether it will be one of the other new English stage versions currently circulating (for we are by no means alone in our perception and objective) is finally not so important. There is room on stage for many differing versions and translations of any true classic, and I think there is little doubt that *Celestina* is in the process of establishing itself at last in the English-speaking world as just such a classic. In looking forward to the full production of our version, Pamela and I are pleased at the thought that we have played a part in carrying forward this process. Our Workshop at the Almeida Theatre was one further step in the right direction, in demonstrating how uniquely suited to the intimacy of contemporary small-scale theatre performance this giant of a classic really is.



ACTO XIV° PAMELA HOWARD

III

AN APPRECIATION

Dorothy S. Severin
Liverpool University

The staged reading of Robert Potter and Pamela Howard's *Celestina* at the Almeida Theatre, Islington, London on Sunday 22 April 1990 was an exciting affair for the *Celestina* specialist. The outstanding English cast, led by Linda Polan as the bawd, managed to get inside the text to find the comedy, a feat which still eludes the recent Spanish casts which I have seen. Although director Pamela Howard admitted to me in private conversation that the abrupt changes of tone from high to low register in a single character presented the actors with problems within the context of British stage tradition, I thought that they solved this problem admirably and Polan in particular milked these abrupt transitions for their comic value. Sempronio (Ian Reddington) and Pármeno (Robert Hughes) were also fine comic turns (for example the "puta vieja" speech), and the two well-known actresses who played Elicia (Heather Tobias) and Areúsa (Julie Le Grand) gave a show-stealing rendition of their grotesque description of Melibea in the banquet scene. Kate Littlewood was

also outstanding as a youngish Alisa, playing her as a brainless Sloane Ranger.

The stage version has boiled the several hours down to two-and-a-half, thus some fairly severe abridgement has occurred. In the interest of maintaining dramatic tension the ending has been re-arranged and Act XIX (the second night of love) has replaced Act XIV (the first), the Centurio subplot has been dropped, and Act XVI (Melibea overhears her parents) has been transposed to an earlier point before the first assignation of Act XII (and cut perhaps a bit too ruthlessly).

The most exciting aspect of this production was its improvised feel. The actors lumbering around on a hopelessly messy set (for another production, of *Volpone*) with their large scripts in hand, far from destroying the illusion, rather gave the feel of an authentic textual reading-out-loud session in the sixteenth century. My only cavil is that the adaptors wish to make some sort of point about the *converso* background of Rojas (who in a nice touch appears as a character entr'act, reading some of his prologal material). To that end they have filled in between scenes with 'dumb shows' (only described not seen) of inquisitorial barbarities etc., which surely if ever realized would only look like more Hispanophobic purveying of the Black Legend by a group of Anglos. And the one invented scene of a 'judaizante' Pleberio and Alisa surreptitiously celebrating Yom Kippur unintentionally created the opposite impression from the one presumably intended. It made the fairly innocent victim Pleberio look as though he were being punished for recent heresies, rather like those perpetuated by the guilty Celestina in the witchcraft scene.

The outstanding prose translation of the text by Potter and Howard soared above these attempts at interpretation and proved what we all know: that the young Rojas' *converso* background had turned him not into a 'judaizante,' but into a confirmed ironist and pessimist.

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

**Joseph T. Snow
University of Georgia**

Pasamos con éste, el 10^o suplemento a nuestro '*Celestina*' by Fernando de Rojas, *An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, el número 320 de entradas nuevas que deberían formar parte de una nueva versión de dicha bibliografía un día de estos. Se ruega a autores y a celestinistas en todas partes del mundo el envío de informes—y en el mejor de los casos, copias—de estudios, traducciones, todo lo que fuera relacionado con la *Celestina*. Para algunas de las entradas de este suplemento, mis gracias a: Henk De Vries, Roberto Hathaway, Robert Potter y Pamela Howard, Dennis Seniff y Manuel Mantero. Voy integrando también unas cosas no tan recientes a la medida que llegan a mi atención.

- 289 ARMISTEAD, Samuel G., y James T. MONROE. «*Celestina's Muslim Sisters.*» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 3-27.

Estudio bastante sugerente sobre las posibilidades de una cultura común mediterránea influyente en algunos rasgos de la forma de *Celestina*. Después de demostrar la coetaneidad con Rojas de las estructuras literarias de la forma medieval de las *Mil y una noches*, presentan interesantes cotejos entre la historia del sastre (noches 140-43) y el argumento de la obra rojana. A falta de pruebas más contundentes no se puede demostrar una relación genética, pero aún la relación genérica debe incitar a que prestemos más atención a las fuentes orientales de ciertas manifestaciones literarias del Occidente. Con cuatro ilustraciones.

- 290 BALDWIN, Spurgeon. «Pecado y retribución en LC,» en *Arcadia: Estudios y textos dedicados a F. López Estrada (= Dicenda 6, correspondiente al año 1987)* (Madrid: Univ. Complutense, 1990): 71-81.

Una ardiente defensa de la moralidad de la obra de Rojas (y aún mayor en el caso de la *Tragicomedia*), subrayando que Celestina, Calisto, y Melibea mueren, con toda probabilidad, sintiendo la angustia que provoca el reconocer el justo mérito del castigo de sus pecados. Se basan los argumentos en fuentes bíblicas y tratados sobre la contrición y arrepentimiento coetáneos con la época de Rojas.

- 291 BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRIGUEZ PUERTOLAS, e Iris M. ZAVALA. *Historia social de la literatura española*, I (Madrid: Castalia, 1978): 176-185; 192-193.

Las ideas básicas de Rodríguez-Puértolas (1972: 1976) están de nuevo expuestas aquí: el mundo de Rojas falto de valores, tanto antiguos como nuevos [la amistad, la solidaridad, el amor, etc.] deturpados por la constante cosificación y la necesidad de abandonar el *querer ser* y sobrevivir con un *tener que ser*, y el más profundo pesimismo, corrosivo y final.

- 292 BRENAN, Gerald. «La Celestina,» en *The Literature of the Spanish People from Roman Times to the Present Day* (Cambridge: The Univ. Press, 1951): 131-138; en trad. española como *Historia de la literatura española*, tr. M. de Amibilia (Buenos Aires: Losada, 1958): 140-146.

Notable todavía por su viñeta-lectura de Celestina (personaje), el intento de diferenciar las maneras inglesa y española de delinear sus héroes trágicos, la sugerencia de que los impulsos de Calisto se deben menos a la lujuria que al amor propio, y su presentación del panorama trágico que implican los casos locales descritos en la obra (que él denomina *novela*).

- 293 CARRAMIÑANA, M. «Monólogo de Celestina,» en su *Comentario de Textos* 2a ed. (Madrid: Tebar Flores, ¿1978?): 53-58.

Se trata del monólogo al inicio del acto IV y su apreciación estructural, señalando recursos específicos usados por el escritor para dar carácter y relieve a las deliberaciones de Celestina.

- 294 CATEDRA, Pedro. «Un poema doctrinal de ¿Fernando de Rojas? (1548),» en *Arcadia: Estudios y textos dedicados a F. López Estrada* (= *Dicenda* 7, correspondiente al año 1988) (Madrid: Univ. Complutense, 1990): 289-308.

Falta sólo advertir de que no se trata del autor de *Celestina*, ni del poeta del mismo nombre, sino de otro, probablemente sevillano.

- 295 DE VRIES, Henk. «'Libro en mi opinión, divi-': la *Comedia* y el acto primero,» en *Arcadia: Estudios y textos dedicados a F. López Estrada* (= *Dicenda* 6, correspondiente al año 1987) (Madrid: Univ. Complutense, 1990): 235-254.

Un estudio hecho a base de la criptografía aritmética (en la que desde años viene especializándose De Vries)—y un poco difícil para el neófito o no iniciado—en el que se avanza muy detalladamente (con generoso uso de grafías) la base en números que permite atribuir el acto primero de la *Comedia* a Fernando de Rojas y no a ningún 'antiguo auctor.' Pretende establecer las claras alusiones (también numéricas) a la *Divina Commedia* de Dante. Predomina la idea de que el mensaje moral de la obra se dirige en contra de la expulsión de judíos y persecución de los cristianos nuevos. Atribuye a Cervantes estar al tanto del mensaje encubierto de la *Comedia* de Rojas, así dando otra lectura a los versos de cabo roto del autor del *Quijote*.

- 296 _____. «Het boek als vrouw en liefde als metafoor» (El libro como mujer y el amor como metáfora). Doorn (Holanda): Autor, 1989. 17 páginas (separata).

[Resumen en español del autor]. En su discurso de despedida de la Universidad de Utrecht, el día 8 de noviembre de 1989, Henk de Vries (1932) explicó dos resultados de sus análisis de estructuras literarias. El poeta medio-anónimo Juan Ruiz dio a su *Libro de Buen amor* (1343) una forma minuciosamente calculada que coincide con las proporciones de la figura

humana que describió Vitruvio y que en un grabado de Leonardo da Vinci aparecen encajadas en el círculo y el cuadrado. La Comedia de *Calisto y Melibea* (1500) era una protesta intelectual judaico-humanista contra la expulsión de los judíos en 1492 y la política española de conversión masal forzada dirigida contra los musulmanes: los personajes, con sus nombres significativos, representan grupos étnico-sociales y el mensaje se encierra en una compleja alegoría de números que mediante una cifra están vinculados con los nombres de los personajes.

- 297 ESTEBAN MARTIN, Luis M. «Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*.» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 29-38.

Con estas observaciones sobre los nexos entre *Celestina* y estas dos comedias descendidas de ella (la *Florinea* y la *Selvagia*), acaba Esteban Martín un ciclo de apartados en *Celestinesca* referente a la presencia de la obra de Rojas en obras posteriores del siglo XVI.

- 298 FINCH, Patricia S. «Rojas' *Celestina* and Cervantes' Cañizares.» *Cervantes* 9 (Primavera 1989): 55-62.

Una lectura-cotejo de dos episodios literarios que, después del comentario de F., demuestra la influencia de Rojas en la ficción de Cervantes. Cuando en el «Coloquio de los perros» Cañizares le recuerda a Berganza las brujerías de su madre, el modelo situacional y lingüístico parece ser el de *Celestina* recordándole a Pármeno quién era su madre (Claudina era también bruja). La autora agudamente señala, sin embargo, las distintas modalidades (la ironista en la obra de Rojas es *Celestina* misma, mientras en la obra cervantina la ironía que se produce está centrada en perspectivas contrastadas, opuestas) que hace que el préstamo en «El coloquio» resulte—a pesar de semejanzas formales—más sutil, más matizado.

- 299 FRAKER, Charles. *Celestina: Genre and Rhetoric*. Londres: Tamesis, 1990. 103 pp. (Serie A: Monografías—CXXXVIII).

Una monografía muy rica y sugerente en la que Fraker defiende los puntos de contacto—la comunalidad—de LC con el arte retórico de la Edad de Plata de la literatura latina y,

genéricamente, con la concepción teatral de Terencio en particular (principalmente a través de su comentarista, Donatus). Con mucha cautela, compara y distingue—y siempre con ejemplos aclaratorios—la deuda de *Celestina* con la comedia terenciana, la comedia humanística, y los autores humanísticos, con el propósito de hacer que veamos lo que era *Celestina* (su arte y su género) para sus dos autores y para los primeros lectores. Es un libro que tiene en cuenta otros dos (Gilman, *El arte*, y Lida de Malkiel, *La originalidad*), al dialogar y discrepar de ellos respetuosamente cuando necesario.

- 300 HATHAWAY, Robert L., ed. *'Penitencia de amor' de Pedro Manuel Ximénez de Urrea*. Exeter Hispanic Texts, XLIX, Exeter; Univ. of Exeter Press, 1990.

Una edición mejorada y puesta al día, con buen aparato crítico y bibliografía completa. Está repleta su introducción (vii-xxviii) con comentarios que sojuzgan la relación de *'Penitencia' y Celestina*.

- 301 HOLDSWORTH, Carole A. «*Celestina* Times Two and 'Entropy'.» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 53-57.

Hays y Redfield (1979) estudiaron el cuento de Thomas Pynchon («Entropy»), descubriendo que una de sus fuentes era la *Celestina* de Rojas. En este estudio, la autora extiende estas fuentes al cuento celestinesco de Azorín, «Las nubes,» en cuanto al tema, caracterización, ambientación, y textura sentimental.

- 302 HUTTON, Lewis J. «The Tragi-Comedy of Calisto and Melibea,» in *The Christian Essence of Spanish Literature: An Historical Study*. Studies in Art and Religious Interpretation, 9, Lewiston, NY/Queenston, Ontario: Edwin Mellen Press, 1987, págs. 57-65.

Su tesis en esta perbreve presentación es que la *Tragicomedia*, con la presencia del Mal encarnada en *Celestina*, la sustitución de Dios por otras figuras (humanas, lejos de ser divinas), y la unión divina por la sexual, es la antítesis de los valores cristianos en el renacimiento. También, resume en ligeros toques las teorías de Castro sobre los conversos y como su situación afectaría a Rojas.

- 303 POTTER, Robert, y Pamela HOWARD. *La Celestina by Fernando de Rojas. An English Stage Version*. Typescript, Agosto de 1988. 118 pp. Illustrations by Pamela Howard.

Guión-base de una presentación de taller (lectura en voz alta con la realización de ciertas escenas) en Londres, el 22 de abril de 1990. Para más detalles del suceso, véase *Celestinesca* 14, i (mayo de 1990), sección especial, págs. 63-84.

- 304 RANK, Jerry R. «Rojas on Literacy.» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 49-52.

Observaciones a la mención de lecturas de 'libros antiguos' por parte de Melibea (auto XX). Especialmente interesante es la especulación sobre su posible papel en el pesimismo y desconsolación de Pleberio (¿y de Rojas?) al final.

- 305 REDONDO, Agustín. «De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina.» *Journal of Hispanic Philology* 13 (1988-1989): 135-148.

Entre los libros y temas aducidos, queda uno celestinesco: es una comparación paródica de la alcahuetería de Sancho Panza entre Quijote y Dulcinea (I, 25 y I, 30) y la de Celestina entre Calisto y Melibea (Autos IV y VI).

- 306 RODIEK, Christoph. «La *Celestina* del siglo XX: Anotaciones comparatistas.» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 39-44.

Comprueba que, partiendo de la presencia de la Inquisición en la versión/adaptación del mito celestinesco, participan en un fenómeno presente en las adaptaciones francesas y alemanas iniciado por Paul Achard (1942) y seguido por Ortner (1946, reimpresión en 1961), la ópera de Füssl y Lederer (1976), Heinz (1975) y Mickel (1980). Se entiende que (y concordando con las ideas de S. Gilman) que estas teatralizaciones siglo veinte aprovechan indicaciones sumergidas en el texto de Rojas y las explicita para un público (post)moderno.

- 307 ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo. Clásicos Edelvives, 5, Zaragoza: Ed. Luis Vives, 1990. Rústica, 348 pp.

Ed. de la *TCM* para estudiantes con una introducción adecuada al nivel, notas más bien de carácter léxico, una ilustración (p. 25: portada, Sevilla 1517-18), y con—al final—una guía para una lectura crítica planeada para 6 sesiones de lectura y, además, apartados temas de investigación varios y unos ejercicios imaginativos para el alumno. En el apartado bibliográfico, constan sólo 11 estudios (36-38).

- 308 _____. *LC*. ed. María Eugenia Lacarra. Libro clásico, 20, Barcelona: Ed. B, 1990. Rústica, 375 pp.

Edición escolar muy bien preparada, con una muy seria y nutrida introducción, notas explicativas de tipo léxico y otros para explicar fuentes textuales, etc. La *TCM* completa a base de Valencia 1514 con, al final (364-374) un glosario útil. Especialmente loable aquí es la sección bibliográfica (75-89) que supera y con mucho tales secciones en otras ediciones con la misma finalidad.

- 309 _____. *LC*. Manual de estudiante para acompañar a la edición de la obra por Ana Benito y José L. Palomo, Madrid: Alborada, 1988. 64 páginas.

Tiene una sección de fichas («de comprensión,» «de profundización») con preguntas y ejercicios para los 21 autos, y una sección denominada «Taller» en la cual el alumno está expuesto a los temas, el espacio, el tiempo, la estructura, el género, el lenguaje y el estilo, los personajes (todos estos con ejercicios de concentración). Termina con breves notas sobre la época, el autor y la obra, y un cuadro cronológico de la época.

- 310 _____. *LC*, o *TCM*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1971. Reimpreso en 1973, 1974. Rústica, 366 pp. Ilustrada la capa.

Se trata, muy problememente de una edición pirata (con sus breves notas de tipo léxico). Se ha puesto a manera de prólogo la sección sobre *LC* de la historia literaria de E. Diez Echarri y J. M. Roca. Edición escolar. Sin bibliografía.

- 311 SENIFF, Dennis P. «Aproximación a la oralidad y textualidad en la prosa castellana medieval,» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986)*, ed. S. Neumeister (Frankfurt-am-Main: Vervuert Verlag, 1989): I, 263-277.

Resumen y aprecio de la crítica anterior con respecto a este tema en cuanto la *Tragicomedia* (pp. 272-273). Con ejemplos textuales.

- 312 _____, y Diane M. WRIGHT. «An Edition of the 'Entierro de Celestina' Based on Biblioteca Estense (Modena, Italy) Codice Campori 428.» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 59-70.

Descripción y edición de uno de los 'disparates' humorísticos del XVI y XVII que suscitó la muerte ficcional de la alcahueta (acto XII): un romance de 262 versos.

- 313 SNOW, Joseph T. «*Celestina* de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico (noveno suplemento).» *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 91-97.

Recoge 38 nuevas entradas en la marcha de estudios celestinescos desde la publicación en 1985 de '*Celestina*' by F. de Rojas... (1930-1985).

- 314 _____. «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas: Burgos 1499, Sevilla 1518, y Valencia 1514. Unas Observaciones,» en *Arcadia; Estudios y textos dedicados a F. López Estrada (= Dicenda 6, que corresponde al año 1987)* (Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 1990): 255-277.

Reproduce aquí las tres series completas de grabados de dichas ediciones y comenta las tres en cuanto «lecturas» más y menos fieles del texto ilustrado.

- 315 VALBUENA PRAT, Angel. *Literatura dramática española*, Colección Labor-Biblioteca de Iniciación Cultural, Sección III—Ciencias Literarias, nos. 258-59, Madrid/Barcelona: Ed. Labor, 1930, pp. 38-44. (ilustrado)

En pocas páginas defiende el carácter dramático de *Celestina* y la superior caracterización humana de sus personajes, y sugiere puntos de contacto con e influencia en el teatro posterior.

- 316 VARIOS. «Debate sobre la representación actual de los clásicos.» *Primer Acto*, núm. 217, separata aparte co-producida por Teatros del Círculo, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987. 24 páginas (ilustrado con fotos).

Es la transcripción del debate celebrado en el Círculo de Bellas Artes el 23 de enero de 1987 entre cuyos participantes había varios conectados con producciones de *Celestinas* modernas. Hay interesantes referencias específicas a la de Angel Facio (1984 Madrid y, antes, en otros sitios) en las páginas 9 y 20.

- 317 _____. *Exposicion Margarita Xirgu (1888-1969). Centenario* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1988): 27, 44 y 56. Ilustrado.

Datos (y una foto de la actriz en *Celestina*) para la producción en Montevideo (1949) de su *Celestina*.

- 318 _____. Reseñas de la *Celestina* de Torrente Ballester/Marsillach en su edición del Festival de Edimburgo de 1989, en *Traducir a los Clásicos* (núm 4 de *Cuadernos de Teatro Clásico*, dir. L. García Lorenzo) (Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989): 181-191 y 198-201. Ilustrado.

Un total de siete reseñas de variada indole sobre las representaciones de esta versión de *Celestina* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Escocia, donde parece haber tenido menos éxito que en España.

- 319 WHINNOM, Keith. «Albrecht Von Eyb's 'Margarita Poetica': What Every *Celestinista* Should Know» [ed. A. D. Deyermund]. *Celestinesca* 13, ii (Nov. 1989): 45-46.

Sólo unos párrafos prometedores iniciales de un estudio en preparación a la hora de la muerte del autor, rescatados y editados para la revista a la que iba a parar dicho estudio al completarse. La intención era de proveer una detallada descripción de la 'Margarita' con la intención de proporcionar a los celestinistas suficientes datos para juzgar su importancia (o falta de ella) en la inspiración de Fernando de Rojas.

- 320 YOVEL, Yirmiyahu. «Marranos in Mask and a World Without Transcendence: Rojas and *La Celestina*,» in *Spinoza and*

Other Heretics (Vol. I): The Marrano of Reason (Princeton: Princeton U. Press, 1989): 85-127; 217-226 (notas).

Ve en Rojas un paradigma-anticipo del mundo «marrano» de Spinoza, aunque en el capítulo dedicado a *Celestina* se habla poco en términos comparados. Hay dos partes, una que explora la historia conversa de Rojas (y de sus parientes) y cómo esto entra en el texto, y otra que invita a repensar ciertos aspectos del arte de la obra—siempre a la luz de sus ejes «marranos». Cree que Rojas era areligioso, ni cristiano ni judío, y que sus experiencias con la realidad circundante de la época histórica que le tocó vivir hizo que entendiera bien la necesidad de utilizar máscaras y que es esto lo que se ha usado para basear la proyección de la vida y de la realidad que se retratan en *Celestina*. Las pp. 96-126, que tratan de la obra en sí, proveen una lectura inteligente y razonada: incluyen comentarios a las alusiones a los marranos y su mundo, una interesante discusión de las máscaras y la estética implicada en ellas (por ejemplo, el arte de la equivocación); unas ideas sobre el amor como desorden en un mundo de inmanencias; y perspicaces observaciones sobre el parlamento sobre *Celestina* como «puta vieja» de Pármeno y otras sobre el lamento de Pleberio.

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 14, NO 1

CONTENIDO

Mayo de 1990

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Jesús GOMEZ, Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea..... 3-16

Ricardo CASTELLS, El sueño de Calisto y la tradición celestinesca 17-39

Fernando CANTALAPIEDRA, Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán 41-55

RESEÑAS

Louise FOTHERGILL-PAYNE, *Seneca and 'Celestina'* [Jerry R. RANK]..... 57-62

SECCION ESPECIAL: TALLER DE "CELESTINA"

I. Joseph T. SNOW, The Workshop *Celestina*: Almeida Theatre, London 1990..... 63-71

II. Robert POTTER, Workshopping *Celestina* 73-81

III. D.S. SEVERIN, An Appreciation 83-84

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, *Celestina* de Fernando de Rojas: Documento Bibliográfico (décimo suplemento)..... 85-94

ILLUSTRACIONES

Pamela HOWARD 16, 40, 56, 72, 82