

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Vol. 22, no. ii

1998

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Eloísa PALAFOX	Washington Univ. (USA)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Hispanic Section
The British Library
96 Euston Rd.
London NW1B 2DG ENGLAND

Suscripciones en España

Díaz de Santos, S.A.
c/ Maldonado, 6
28006 Madrid
FAX: 91 575 55 63

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 22, NO 2

CONTENIDO

OTOÑO 1998

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS Y NOTAS

Isidro J. Rivera, 'Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*' 3-20

Leyla Rouhi, "'...Y otros treynta officios": The Definition of a Medieval Woman's Work in *Celestina*' 21-31

John G. Ardila, 'Una traducción "políticamente correcta": *Celestina* en la Inglaterra puritana' 33-48

Francoise Maurizi, 'La escala de amor de Calisto' 49-60

Paolo Cherchi & J. T. Snow, 'Cornelius Agrippa and *Celestina*' 61-67

RESEÑAS

Patrizia Botta, de Emilio de Miguel Martínez, '*La Celestina* y *Rojas*' 69-80

Oscar Martín, de Ricardo Castells, '*Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*' 81-84

J. T. Snow, de Carmelo Bernaola, '*«La Celestina»* (ballet) 85-88

BIBLIOGRAFIA

J. T. Snow & Lola Colomina, '*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo segundo suplemento)' 89-108

PREGONERO 109-127

ILUSTRACIONES ... 9, 13, 20, 31, 32, 47, 60, 68, 80, 84, 88, 108, 127

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 22, no. 2 (Otoño 1998)

© 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
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

NOTA DEL EDITOR

While this is the second number for the subscription year 1998, I am writing this preface in April of 1999. The first number for the subscription year will arrive in Autumn of 1999. Soon, it is my fondest hope, we will be caught up with el tiempo "que passa tan callando." That is, at least, the present goal. Even though this issue reflects 1998 submissions, it contains much information in both the suplemento bibliográfico and the pregonero sections about 1999. Readers will certainly wish to note what I have designated as FLASH #1 and FLASH #2 (see pp. 109-111). The first reflects the acquisition of a unique (in that it contains the missing first four folios of the edition of the Real Academia de la Historia), complete copy of the *Tragicomedia* of Zaragoza 1507. The notice was first released by Julián Martín Abad, and then followed by further notice and a complete transcription of the newly-seen sections by Patrizia Botta & Victor Infantes (see relevant items in the bibliographical supplement).

There are many events being organized (and as of this writing, some have already been celebrated) during the Fifth Centenary year of the printing of the first edition of the *Comedia de Calisto y Melibea* (1499). Suffice it here to mention a few of those venues: New York, Salamanca-Talavera-Toledo-Puebla de Montalbán, Burgos, Victoria, Leeds, Münster, Kalamazoo, Chicago (the MLA), Santander, and others. In future numbers I will attempt to give as complete account of all this activity as I possibly can (with your help; do please think to send copies of programs or notices of special events throughout all of 1999). I would appreciate any and all copies of programs, media reports and other realia "celestinesca". I am one person and you are the many: I recycle all the information I receive for the pleasure and benefit of our subscriber base.

This number is, like previous ones, diverse and rich in its contents. We have further linkages proposed by Isidro Rivera between the performance-reading of *Celestina* and how that may have influenced

the artists who first illustrated it. The notion of women's work in late fifteenth-century society is, according to Leyla Rouhi, on ample display in the *Tragicomedia*, and her readings show us how better to evaluate the world of *Celestina's* female characters. Françoise Maurizi explores a wide range of complementary readings in her analysis of Calisto's 'ladder'. John Ardila probes the underlying causes of the originality of James Mabbe's English version of *Celestina*, while Paolo Cherchi and J. Snow call attention to some early knowledge of the wide-spread fame that *Celestina* was earning outside of her native Spain, specifically in texts authored by Cornelius Agrippa. Two recent books are reviewed as well as the 1998 ballet version with music by Carmen Bernaola.

One would have imagined (I would have done, I know) that a journal devoted to "la celestinesca" would surely have had a special issue for 1999. *Insula* is preparing a special issue to coincide with the International Congress in late September, and the Reichenberger Press in Kassel is preparing a special volume of studies to commemorate *Celestina's* first half century. What I instead have decided to do is to mount a special issue for the journal's Silver Anniversary year (2001). That year is also when we might well have reason to be commemorating the printing of the Sevilla 1501 *Comedia*. But there are many *Celestina* anniversaries to celebrate after 1999. There are important high water marks in 2000, 2001, 2005 (the first translation, into Italian), 2007, 2014 and so on.

It gives me great pleasure to have been editing our journal these past twenty-two years. It is exciting to me to be launching volume 23, and to be anticipating with such rare excitement the entrance of *Celestinesca* into the new millennium and into *Celestina's* second half-millennium. The many letters of appreciation and support of my venture are, for me, the true bottom line, the only endorsement I ever will need. But *Celestinesca* is, like all valuable enterprises, a shared effort, one that never grows old or stale. And until the next issue, I bid you all a productive and meaningful Quintocentenario...

Quedaos adios!

Joseph Snow

PERFORMANCE AND PRELECTION IN THE EARLY PRINTED EDITIONS OF *CELESTINA*

Isidro J. Rivera
University of Kansas

For "Papi"

"... all of us, as we read, use the literary work to symbolize and finally replicate ourselves. We work out through the text our own characteristic pattern of desire and adaptation. We interact with the work, making it part of our own psychic economy and making ourselves part of the literary work — as we interpret it."

Norman Holland, "Unity" 124.

Although many scholars are reluctant to concede the theatricality of *Celestina*, recent approaches to this late fifteenth-century text have confirmed the need to reassess its performative aspects.¹ Emilio de Miguel's recent monograph has recently outlined in a persuasive manner the inherent theatricality of *Celestina*.² Other investigators have also

¹ M. R. Lida de Malkiel's study remains the most thorough examination of the dramatic sources of Rojas's work (see especially pages 27-265). Stern (190-194) and Russell (53-55) provide excellent overviews of the arguments concerning the possibility of dramatic representation of *Celestina*. Gilman's observations (194) concerning the work's originality and its reliance on dialogue serve as a starting point for recent critical discussions of this topic.

² Emilio de Miguel concludes that Rojas conceived of *Celestina* as a theatrical work: "La *Celestina* es obra transmitida en su época por el sistema de lectura pública, pero concebida desde aspiraciones radicalmente teatrales (...) el autor

begun to reconsider the interactions of audience, traditions, and new cultural practices.³ This approach to Rojas's text has emphasized the need to examine those cultural practices which shaped and defined the representation of *Celestina* during the early modern period.

Studies by Corfis and Maurizi have called for a new understanding of the performative aspects of the *Celestina* text. Corfis's study, in particular, has identified a manuscript document from the mid-sixteenth-century which testifies to the existence in early modern Castile of readers and listeners attentive to *Celestina*'s "dramatic context" (45). According to Corfis, this early modern public engaged in the performance of the work: "Readers of *Celestina* are expected to read the dialogue as they would read any dramatic work: to participate in working out the action the author wants to reveal" (44). Corfis concludes with an affirmation that *Celestina* was a "performance text" intended to be read aloud within a group setting (45). This orientation provides an important starting point for understanding some of the dynamics shaping the prelection and representation of Rojas's text.⁴ Performance in this context is tied to a collective process by which a prelector oralized a text for the benefit of an audiate accustomed to aural literature.⁵

In this essay I will suggest that any discussion of performance and prelection in *Celestina* needs to be grounded in a careful investigation of the material aspects of the early imprints of Rojas's work. Because the impact of print culture on the mode and manner of the performance of *Celestina* has received relatively little attention, I will examine some of the social and cultural circumstances which conditioned the reception of the text during the early modern period and will endeavor to make the concept of performance and prelection more precise.

escribe un texto dotado de todos los resortes y condicionamientos de representabilidad" (144).

³ See the studies by Corfis, Lawrance, Maurizi, Rivera, and Snow.

⁴ According to Coleman, "prelection" is equivalent to "public reading destined to one or more listeners" (35). I employ the term "prelector" to designate the agent who reads a written text aloud to one or more listeners. Coleman's study of public reading in late medieval Europe provides an essential introduction to the topic of private and public reading in this period.

⁵ The term 'audiate' refers to "experienced and able hearers who are accustomed both to the matter and manner of traditional oral and aural literature" (Coleman 228).

Since early writings on *Celestina* provide important testimony for the performative aspects of Rojas's text (Corfis 33-45), many of the early printed texts of *Celestina*, in a similar fashion, contain descriptions of the sociohistorical circumstances affecting the prelection of Rojas's text. Comments found in the Prólogo confirm that the early modern audience of *Celestina* gathered in groups to hear the text read aloud and discussed: "Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?" (P.24).⁶ The practice of assembling in small groups to listen to recitation of the "comedia" by designated readers fosters an environment of "sociability" which would produce, according to Chartier ("Texts" 158-159), an exchange of insights on the text. In group read-aloud situations, each member of the audiate would potentially share in the negotiation, commentary, and understanding of the text. Such a group dynamic would in turn give access to a whole range of emotions and responses to the text, making the experience materially different from that of reading a book by oneself.⁷

A second important document related to performative aspects of *Celestina* is found in verses appended to the early editions. The *octavas* by Alonso de Proaza, *corrector* of the text and professor of Rhetoric at the University of Valencia,⁸ describe "el modo que se ha de tener leyendo esta comedia":

Si amas y quieres a mucha atención,
leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperanza y pasión,
a vezes airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,

⁶ All references to *Celestina*, except where noted, are taken from the edition by Marciales. I utilize his section divisions, indicating in parentheses the location of the reference.

⁷ Susan Noakes in her study of medieval reading habits 'describes the experience of community reading as follows: "In such circumstances the interpretation of the text developed by any single reader or listener was the product not of her or his understanding of the text alone but of a combination of questions and insights supplied by others" (27).

⁸ Concerning Proaza, consult McPheeters.

llorando y riendo en tiempo y sazón. (AP.4)

These recommendations, which first appear in print in a Toledo edition of the 16-act *Comedia* published *circa* 1500 by Pedro Hagenbach, provide textual evidence that reading not only entailed oral delivery, but also required expressive portrayal of each character, utilizing a wide range of techniques that would move the audiate to enhanced enjoyment of the text. This type of representation reflects well-established Isidorian precepts for dramatic performance (Jones 43-44). It is also likely that this mode of performance flourished as part of academic practices at various universities, and in particular at the University in Salamanca, during the period corresponding to Rojas's writing of the *Comedia* (Lawrance 84-85). The links between Rojas's work and academic representation of Humanist comedies have led Lacarra and Chartier to conclude that *Celestina* was intended to be performed before a small audience.⁹ It is important to conceptualize the relationship between prelector and audiate as one which promotes the construction of a "visual dimension, the virtual world of the *Tragicomedia*" (Stern 199). Skilled prelectors would create voices, vary intonations, and communicate situations more vividly than in a private reading. This socio-historic aspect of *Celestina* aligns Rojas's text much more with performative, rather than with novelistic discourse.

Both Prólogo and *octavas* are attested quite early in the textual history of *Celestina*. The first extant witness for the Prólogo appears in a Toledo edition of the *Tragicomedia* of '1502'[1510] attributed to the workshop of Hagenbach. The *octavas* with their appearance in the *Comedia* (Toledo: Hagenbach, 1500) predate the Prólogo by several years. Both elements are missing from the only extant copy of the *princeps* of the *Comedia* (Burgos: Fadrique de Basilea, 1499?). These textual materials, however, constitute "culture-texts" which reflect the particular social and historical circumstances associated with the vocalized performance of *Celestina* and which document the historical and cultural practices

⁹ Chartier has observed that *Celestina* "was written for a vocalized and dramatized reading, but nonetheless a reading for solo voice intended for a small and select audience" ("Leisure" 104). In a similar manner, Lacarra has commented that "la obra era un drama leído que se representaba ante un pequeño grupo, probablemente de amigos, como parece se hacía con las comedias humanísticas coetáneas" (38).

shaping the representation of *Celestina*.¹⁰ The mode promoted by Proaza in particular encourages the performance and prelection of Rojas's work before an audience. Maurizi has observed that these verses situate the performance of the text within a distinctly theatrical environment: "El lector que obedece los preceptos de Proaza establece un nuevo vínculo con el público. Nuevo emisor de un mensaje ahora oralizado, convierte a sus oyentes en espectadores" (154). In order to communicate the fictional world of the text, the prelector would need to employ a full range of expressive strategies which would convey to the listeners the complex situations and emotions of Rojas's work. By embracing the recommendations of Proaza, early prelectors of *Celestina* would generate a dramatic and spectacular version of Rojas's text.

The paratext of the early imprints of *Celestina* provides additional evidence for the existence of a performance regime for Rojas's text. Commencing with the 1499? imprint, the early editions of the *Comedia* and the *Tragicomedia* offer a visual program consisting of woodcuts, ornate initials, and other decorative devices which complement the verbal text (Berndt Kelley; Rivera; Snow, "La iconografía"). Of the twenty-nine editions inventoried by Marciales in his "Resumen de las ediciones priores" (1:9), twenty-three, roughly 80 per cent of the editions, contain such visual programs.¹¹ These illustrated editions, spanning the period from 1499 to 1540, testify to the practices of publishers of Rojas's text during the first century after the introduction of printed books. While the inclusion of pictorial elements reflects a strategy destined to make the printed book more marketable, the number of illustrated editions suggests another possibility. Early publishers were extremely attentive to the needs of their readership as Chartier has observed (*The Order of Books* 13). Snow, for example, reminds us of the efforts of publishers to create user-friendly texts: "The printers of this period did much to identify for the reader the types that populate Rojas's world" ("The Iconography" 25).

¹⁰ Paul Davis (4-13) adopts the term 'culture-text' to describe the dynamic interaction of texts, readers, and "the context that produced them" (13). Davis, moreover, argues that a 'culture-text' represents "the sum implicit in its many versions or concretizations" (242). The early editions of the *Tragicomedia* provide insight into the cultural dynamics of Rojas's text and form a corpus of 'culture-texts' which attest to the practices of readers during the early modern period.

¹¹ Of the 29 editions listed by Marciales, 3 editions lack any sort of illustrations: Roma 1506, Milán 1516, Amberes 1539. Three more are listed as containing only one illustration, most likely a title page: Toledo 1500, Sevilla 1501, Zaragoza 1507 (?). The early foreign translations of *Celestina* also incorporated pictorial programs as Snow ("The Iconography") has shown.

Given the complex, dialogic nature of the text, it was incumbent on the publishers to employ paratextual strategies which made the text accessible to readers, listeners, and prelectors alike.

The woodcut illustrations occupy a privileged position in the hierarchy of the printed page. Typically they were the first elements noticed by the owner of the text and in addition commanded the attention of those handling the text. At the same time, each woodcut offered a mimetic space which invited contemplation of setting, dress, and activities. The visual program of these editions resulted in a series of protocols which determined how the text was to be understood. As a result, the images found in the early imprints of *Celestina* transformed readers and prelectors into spectators whose agency mediated the verbal and visual codes of the text.

Before continuing, it is important to comment on the relationship between words and images during the early years of print. One would expect text and picture in such close proximity to constitute two mutually incompatible codes vying for the readers' attentions. With the advent of print, these two codes operated somewhat differently. According to Camille, with the introduction of print pictorial and verbal elements were processed together and not separately because "the image has the same black and white structure as the word..." (281-283). As a result of this new practice, readers were invited to process images and words as one integrated unit on the page. In the case of the early printed editions of *Celestina*, the integration of visual and verbal elements creates a register from which the reading public could borrow as it worked through the text as a whole. With the addition of woodcuts, the readers/prelectors acquire a repertoire of images which supplement the fictional and affective context of the accompanying verbal text.

It is instructive to examine how the confluence of visual and verbal codes in the early imprints of *Celestina* within the paratext supports the performative aspects of Rojas's text. To illustrate, I have selected a representative woodcut (Figure 1), dating from an edition of the *Tragicomedia* published by Juan Batista Pedrezano in 1523. This particular imprint attests to some of the visual strategies utilized by early publishers of *Celestina* to illustrate Rojas's text. Its pictorial program, inspired by a woodcut series found in early editions produced by the Seville workshop of Polono/Cromberger, employs several design features

con dios de mi casa: tu y el otro: no de bozes no allegue la ve-
 zinidad: no me hagays salir de seso: no querays que salgan a
 plaza las cosas de calisto y vuestras. (Se.) da bozes o gritos:
 q tu cúpliras lo q prometiste: o cúpliras oy tus dias. (Eli.) me
 re por dios el espada. En lo parmene: té lo no la madre esse
 defuariado. (Cele.) justicia justicia: señores vezinos: justi-
 cia que me matan en mi casa estos rufianes. (Sem.) rufianes
 o que espera doña hechizera: que yo te hare yr al inferno
 con cartas. (Celestina.) ay que me ha muerto: ay ay: p se sion
 confession. (Parmeno.) dale dale acabala pues començaste
 q nos sentieran: muera muera: de los enemigos los menos.



(Ce.) confession. (Eli.) o crueles enemigos en mal poder os
 veays: y para quien touisles manos muerta es mi madre
 y mi bien todo. (Sem.) huye huye parmene: que carga
 mucha gente. Guarte guarte que vien el alguazil. (Par.)
 ay pecador de mi: que no ay por do nos vamos: que esta to-
 mada la puerta. (Sempronio.) saltemos destas ventanias:
 no muramos en poder de justicia. (Parmeno.) salta que yo
 trañi voy.

Argumento del terzeno acto.

O Espertado calisto d dormir: esta fablado cõigo mismo.
 Dende a vn poco esta llamando a tristan y otros sus
 criados. Toma a dormir calisto. Done se trisná ala puerta: vie

FIGURE 1

Murder of Celestina and escape of Sempronio and
 Pármene, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla
 [Venice?], Juan Batista Pedrezano, 1523 (New York, The
 Hispanic Society of America, sig. I 4^v [= f. 68^v]). Courtesy
 of The Hispanic Society of America.

which support the performative goals of the text.¹² This particular woodcut (Figure 1) occurs near the conclusion of *auto* 12 and offers a pictorial narrative of the climactic moments of that *auto*: the murder of Celestina with the subsequent escape of Pármeno and Sempronio through a window. The cut, occupying the full-width of the middle of folio 68^v (= Sig. I 4^v), creates an important mimetic space for the readers / prelectors. The spatial organization of the illustration invites us to see "the particular arrangement of chronological successions and causal links in the narrative" (Davis, *Masking* 239). The two-panel structure of the cut imposes a sequence which approximates the chronology of events narrated in the verbal text just above and below the cut. The text immediately above the cut reads:

(ELI.) Mete por dio el espada. Ten lo parmeno ten lo no la mate esse desvariado. (Cele.) justicia justicia: señores vezinos: justicia que me matan en mi casa estos rufianes. (Sem.) rufianes o que espera doña hechizera que yo te hare yr al infierno con cartas. (Celestina.) ay que me ha muerto ay confession confession. (Parmeno.) dale dale, acaba pues comencaste que nos sentiran: muera muera: delos enemigos los menos.

Below the woodcut, the text continues with the following:

(Ce.) confession. (Eli.) o crueles enemigos en mal poder os veays: et para quien touistes manos muerta es mi madre e mi bien todo. (Sem.) huye, huye parmeno: que carga mucha gente. Guarte guarte que viene el alguazil. (Par.) ay pecador de mi: que mo ay por do nos vamos: que esta tomada la puerta. (Sempronio). Saltemos destas ventanas: no muramos en poder de justicia. (Parmeno.) Salta que yo trasti voy. (Folio 68^v)¹³

¹² This image resembles a woodcut utilized by the Crombergers in their imprints of the *Tragicomedia*. In the catalogue compiled by Griffin, this woodcut bears the number WC: 124. For an overview of this family of imprints, see comments by Marciales 1: 248-249.

¹³ Quotations from the *Tragicomedia* published at Sevilla? [Venice] by Juan Batista Pedrezano in 1523 are taken from an exemplar located in the Hispanic Society of America, New York. The transcription respects the orthography of that imprint and does not add accents or modern punctuation. I expand abbreviations silently when necessary.

At first glance the organization of the page seems to disrupt the flow of the verbal text. Given the practices at work in early print culture, as noted earlier, the verbal and visual codes would be processed as one since the black and white aesthetic of the printed page neutralizes the split between pictorial and verbal codes (Camille 281-283). The *mise-en-livre* thus invites the contemporary audience of Rojas's text to engage in a series of movements, from dialogue to woodcut and back to dialogue. The interplay of these codes invites the reader to reconstruct the fictional text and thus to participate in what Proaza has characterized as "Finge leyendo," the transformation of discourse into spectacle.

Within the context of oralized reading of *Celestina*, the visual code is likely to have had a significant impact on how the prelector realized the text since the woodcut images transfer the diegetical nature of the dialogue onto a mimetic plane and, in so doing, foreground specific dramatic actions. The left panel (fig. 1), depicts the violent assault on Celestina. This action develops through a skillful juxtaposition of actors within the scene. A prostrate Celestina victimized by Sempronio dominates the center of the panel. The positioning of the figure of Sempronio with sword in hand concretizes the brutality already referred to in the dialogue. Similarly the image of Elisa, who stands to the right of the central action in the panel, distraught and with arms upraised, intensifies the savagery of Sempronio's attack. Elisa's gestures within the cut especially strengthen the emotional register suggested in the verbal text. The pictorial representation, which confirms the horror of the scene, is the primary vehicle for the vocal dramatization of the gruesome assassination of Celestina. Similarly, the disposition of the various characters reinforces aspects of the accompanying text and invites the prelector (and reader) to visualize the atrocities committed by the menservants. The skilled prelector would easily adjust his/her execution of the text in accordance with the mimetic codes communicated by the *mise-en-livre*, resulting in a performance consistent with the recommendations of Proaza.

The right-hand panel of fig. 1 is a rendering of the escape of the two servants; it follows a similar protocol for combining word and image. The panel takes its cue from various references to escape in the dialogue. The verbs 'huye, huye,' 'saltemos,' and 'salta' invoke the actions escape which the woodcut condenses into a single, dynamic image. The disposition of the figures dramatizes effectively the flight of the two assassins and their subsequent capture by the authorities. The panel depicts Pármeno in motion while Sempronio, who has already exited, lies below the window. The juxtaposition of movement and static action encourages the prelectors (as well as the silent reader) to visualize

the action and to generate from the confluence of visual and linguistic elements a series of "chronological successions and causal links" (Davis, *Masking* 239). At the same time this operation casts the prelector (as well as the solitary reader) as participant/spectator in a theatricalization of the text. In this example, the pictorial program provides a series of protocols for uniting acoustic and visual registers in order better to experience *Celestina*. The practice of juxtaposing pictorial and verbal elements affects how the prelector presents the text to his audiate. Within the context of early printed texts, pictorial and verbal elements, story and images, were conceived as interrelated, dependent, and tightly interwoven within the fabric of the printed book. The text and paratext of *Celestina* offer the prelectors cues for expressive delivery, thus enhancing the experience of the text and its fictional universe.

Some early imprints of *Celestina* utilize other methods of illustration to achieve a similar goal. Instead of narrative woodcuts, publishers frequently employ composite images (factotum blocks) which contained individual woodblocks of people, animals, or scenery. This method of illustration afforded publishers greater versatility without the expense of crafting a set of unalterable woodcuts for each book produced by their presses. As Snow points out, copies of these blocks were frequently shared by publishers ("The Iconography" 25).¹⁴ Publishers would routinely select individual blocks from their stock and arrange them in a lateral strip to form a composite image according to the requirements of a particular book (Griffin 198). This method of illustration allowed publishers to produce a visually appealing product without increasing the cost of production. Owing to the realities of book production, publishers employed this type of illustration so as to compete more profitably and successfully within the marketplace.¹⁵

¹⁴ The acquisition of blocks from other printers and the reuse of blocks from previous publications were common practices in the printing shops of early modern Europe. See the comments by Hirsh (49) and Tedeschi (45-46).

¹⁵ Goldschmidt reminds us: "Printing was from the start a commercial enterprise, and however often printers and publishers have lost their money in the past five centuries, there has never been a book that went to press unless the printer rightly or wrongly believed he could make a profit by printing it" (13). Griffin makes a similar observation: "The capitalists and merchants who backed the presses and knew how to distribute manufactured goods along the established trade routes treated books just as they did other merchandise, as a commodity to be produced and sold in order to realize a profit" (2).

de celestina: la qual mucho le dize de los fechos z conocimiento de su madre: induzendo le a amor z concordia de sempiterno.

Calisto. Melibea. Parmenio. Sempiterno.
Celestina. Elicia. Crito.



Esto veo Melibea la grandera de... (Me.) en q calisto? (Ca.) en var poder... tura que de ta perfecta sermosita te do... fazer a mi merito tanta merced que... caçasse: y en ta conuiente lugar que ni... to volo: manifestar te pudiesse. In... cõparablemente es mayor tal galardõ... servicio: sacrificio: deuocion: z obis... por este lugar alcacar yo tengo a... do. quien vido e esta vida cuerpo... de nignu hombre como agoia el mio: por cierto los gloriosos... tos que se deleytan en la vision diuina no gozã mas que yo... nel acatamiento tuyo. Mas o triste que en esto diferimos: que... los puramente se glorifican sin temor de caer de tal bien abien... ca: z yo mismo me alegro con recelo del esquinõ roimõto que... fencia me ha de causar. (Me.) por gran premio tienes este... (Ca.) tengo lo por rãto en verdad: q si dices me dices que... silla sobre sus santos no lo ternia por tanta felicidad. (Me.)... es a vn mas y gual galardõ te dare yo si perfectas. (Ca.) obis... auenturadas orejas/mias que indignamente ta gran palatia...

FIGURE 2

"Siguiese la Comedia" and the "Argumento del primer aucto" (left); Factotum Blocks for *Auto 1* (right), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Salamanca [Rome], Antonio de Blado [Antonio de Salamanca], 1502 [c. 1520] (New York, The Hispanic Society of America, sig. A 5^r [= f. 5^r]). Courtesy of The Hispanic Society of America.

In the case of *Celestina*, the factotum blocks provide a second visual strategy that complements the performative nature of the text. To make clear the functioning of these blocks in early imprints of *Celestina*, this example from an edition of the *Tragicomedia* published at Rome by Antonio de Blado [Antonio de Salamanca] in 1520 will serve. The edition contains a total of 24 woodcut illustrations which can be broken down into three distinct hierarchies: an illustrated title page, seventeen page-width composite strips containing factotum figures with four to five figures to a strip, and 6 page-width narrative blocks employed to render more vividly selected episodes from the text. The factotum blocks form a dominant pictorial code which influences the reading and prelection of Rojas's text. Our example from the Rome, 1520 is on folio 5^r (=Sig. A 5^r) (Figure 2). The selected factotum block occupies the full width of the page and immediately follows the *argumento* of the first *auto*. Excluding the illustrated title page, this cut is the first pictorial element experienced by the reader and prelector. Its position relative to the text initiates a series of movements, from text to woodcut and back to text which invites the spectator to harmonize words and images.

The composite block, modeled on similar ones originating in the workshop of Polono/Cromberger, depicts a series of characters: from left to right, an elegantly dressed nobleman, a maiden, two young men, and an old woman.¹⁶ The listing of names above the block links the illustrations to the text. Attentive readers and prelectors would logically make the connection with the accompanying text especially since it has just made mention of some of these characters. In the case of Calisto, the *argumento general* describes him as "de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición". Similarly, Melibea is "muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre". The block enables readers or prelectors to visualize what the text has described: these images make the verbal code more concrete and comprehensible.

A closer look at fig. 2 reveals that the artist or compositor is more interested in representing character type, dress, and age, rather than in depicting a specific episode. The viewers can infer relationships based on the disposition of the characters within the grouping. The first two figures, the noble man and the maiden, seem to face each other in conversation. The next grouping consists of two young men and the old

¹⁶ A version of this set of blocks occur in various printings of the *Tragicomedia* produced by the Crombergers. Griffin has catalogued the cuts, identifying these as: Noble with robe = WC 110; Maiden = WC 111; Young man with plumed hat = WC 112; Young man with hat and sword = WC 106; Old woman = WC 107.

woman. Although this arrangement lacks the dynamic movement of a narrative woodcut, it provides the viewers with a mimetic plane in which these characters may be seen as interacting.

The disposition of the figures across the width of the page has a distinctly theatrical, staged quality.¹⁷ Norton has characterized the factotum blocks of this type as a kind of *dramatis personae* (152). The labelling of characters immediately above the cut reinforces this function. Within the visual culture of late medieval Europe, the dramatic context of these composite blocks would not escape the reader of Rojas's text. One practice in early printing was to employ composite blocks to create a theatrical context for a work.¹⁸ The first use of factotum figures is attested in an edition of Terence printed by Johann Grüninger at Strasbourg in 1496. Other European publishers quickly adopted this method to illustrate the works of Terence and Plautus. With reference to Spain, the earliest example of this manner of illustration is attributed to Stanislao Polono whose edition of Santillana's *Bias contra Fortuna* (Sevilla, 1502) utilizes factotum figures on the title-page. His factotum blocks came into the possession of the Crombergers whose editions of the *Tragicomedia* incorporated many of these same figures. Other publishers of early editions of *Celestina*, as Norton (152) has noted, followed the Crombergers' model with much success. Griffin points to an edition of *Celestina* printed by Marcio Sessa at Venice in 1531 in which Sessa employed woodcuts he had previously used in an edition of Plautus (Griffin 198-199, n. 49). The use of factotum blocks in the early decades of the sixteenth century gives Rojas's works a distinctive textual identity. Early modern readers would easily have been able to make associations between the use of these blocks and the theatricality of Rojas's text.

Each woodcut image stages the invisible aspects of the text: the dress, appearance, facial expressions of the protagonists. In a culture based on resemblances, images served as important vehicles for acquiring

¹⁷ The links with the theatrical also conform to notions prevalent in Early Modern Europe of the visual arts as "a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets" (Alpers xix). Lotman has also pointed to the connections between theater and the visual arts: "The intermediate position of the theater between the moving, continuous real world and the still, discrete world of the visual arts determined the possibility of the frequent exchanges of codes between theater and everyday behavior, on the one hand, and between theater and visual arts, on the other hand" (51).

¹⁸ For a useful discussion of this topic in early modern Europe, see Moxey (86-87) and Bal (303-308).

knowledge, as Foucault notes: "It was resemblance that largely guided exegesis and the interpretation of texts; it was resemblances that organized the play of symbols, made possible knowledge of things visible and invisible, and controlled the art of representing them" (32-33). These woodcuts provide a theatrical context for the representation of Rojas's text and serve as paratextual devices which, by extension, influence both the practice of silent reading and the prelection before an audiate.

While a visual program is considered a key concepts associated with print culture (Ong 121; Jay 3; Elsky 115), it also describes a strategy which enhances the comprehension of the meaning of a given text. Since classical antiquity, theorists had recommended the use of verbal pictures ("picturae") as devices for accessing the mind's eye and ensuring the comprehension of a message. Cicero, for example, urged that visual strategies be incorporated into speeches in order to help the audience retain and understand a concept or message ("quare facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur...", ["things perceived by the ears or by reflection can be most easily retained in the mind if they are also conveyed to the mind through the mediation of the eyes"] *De oratore* 373; bk. 2, sec. 87.357). This recourse to the visual ensures the proper comprehension of ideas. Thomas Aquinas in a commentary on Aristotle notes the crucial role of images in achieving understanding: "Si non possit sine phantasmate intelligere, cum phantasma sit similitudo rei corporalis" ["In those circumstances mankind is unable to understand without images since the image is a simulacrum of a corporeal thing"] (91.312). In a similar vein, Albertus Magnus stresses the function of the visual as a tool for confirming meaning: "Auditu enim satis certus non fuit, sed visu certificabatur" ["Heard, it was not fully convincing, but seen, it would be seen to be true"] (11, lines 6-9). Within the context of print culture, visual elements such as composite blocks or narrative woodcuts perform similar functions within the *mise-en-livre*. The pictorial program creates paratextual links with the concepts and messages communicated by the text.

In the case of *Celestina*, each woodcut block foregrounds character, and at times action, so as to crystalize for the audience various messages of the text. With this pictorial code as a frame, the prelector could employ the visual register of characters and events to enrich his/her interpretation of Rojas's text. By using this repertoire as the basis for the representation of each of the protagonists, a skilled prelector could then work out the portrayal of class, age, and gender distinctions implicit in the text and offer the audiate a much more convincing aural

experience of the text. This scenario for performing *Celestina* conforms with the recommendations of Proaza. Through a convincing performance of the text, the *prelectores* could expressively communicate to the audience the complex emotions and situations of Rojas's work ("a mucha atención, / leyendo a *Calisto* mover los oyentes"). The factotum blocks and the narrative woodcuts serve as support for the aural/oral presentation of the text.

Within the context of prelection, the nature of the performance, of course, would vary from one group situation to another. Those skilled in the techniques of oral delivery would negotiate the words and images more expertly than novice prelectors. In both cases, the printed page enriches the performance of the *Comedia* or *Tragicomedia* by providing cues and visual disdascalia. It is probably not coincidental that the paratextual spaces of the early editions of *Celestina* encouraged a performance regime. Whereas silent reading is an acceptable means for enjoying *Celestina*, it disengages the reader from the social interaction implicit in an aural reception of the text. The imagined readership of *Celestina*, as Rojas in the Prólogo and Proaza in the *octavas* have characterized it, was expected to engage the text within an oralized, socialized setting. The early publishers of *Celestina*, attentive to these features of the text, fostered the performance aspects of Rojas's work through the visual programs analyzed above. The interrelationships of visual and verbal codes — in the early editions in particular — reinforce the representation advocated in Proaza's *octavas*. The result was the production of editions which simultaneously served the socioliterary demands of readers and the performance needs of prelectors.¹⁹

¹⁹ A preliminary version of this paper was presented in October 1996 at a colloquium sponsored by the Department of Spanish, Italian, and Portuguese, The Pennsylvania State University. I wish to express my appreciation to Prof. Leon Lyday for the invitation. I owe a debt of gratitude to Frederick De Armas and Donna Rogers for their collegiality and perceptive comments. In addition, my students at Kansas were instrumental in making me see the visual dynamics of these imprints. I am especially grateful to Amy Austin, Andrea Baldomir, and Lori Willer for the critical reception of my ideas. I wish to thank Susan Rosenstein, Curator at the Hispanic Society of America, New York, for her assistance in obtaining materials for this study. Cynthia L. Barnett kindly read portions of this paper and saved me from numerous mistakes. For errors which remain, I alone am responsible.

Works Cited

- Albertus Magnus. *Postilla super Isaiam*. Ed. Ferdinand Siepmann. Aschendorff: Monasterii Westfolorum, 1952. Vol. 19 of *Opera omnia*. 37 vols. Aschendorff: Monasterii Westfolorum, 1900-1978.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: U Chicago P, 1988.
- Bal, Mieke. "On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts." *Semiotica* 76 (1989): 283-320.
- Berndt Kelley, Erna Ruth. "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." In *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- Camille, Michael. "Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century." In *Printing the Word: The Social History of Books circa 1450-1520*. Ed. Sandra L. Hindman. Ithaca: Cornell UP, 1991. 259-290.
- Chartier, Roger. "Texts, Printing, Readings." In *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: U California P, 1989. 154-175.
- _____. "Introduction." In *The Culture of Print: Power and the Use of Print in Early Modern Europe*. Princeton: Princeton UP, 1989. 1-9.
- _____. "Leisure and Sociability: Reading Aloud in Early Modern Europe." In *Urban Life in the Renaissance*. Ed. Susan Zimmerman and Ronald F. E. Weissman. Newark, Delaware: U Delaware P, 1989. 103-120.
- _____. *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford UP, 1994.
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore*. Ed. O. Harnecker. 3 vols. Amsterdam: Hakkert, 1965.
- Coleman, Joyce. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Corfis, Ivy. "Celestina as Drama: Commentary by a 16th-Century Reader." *Romance Philology* 47 (1993-1994): 33-47.
- Davis, Paul. *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*. New Haven: Yale UP, 1990.
- Davis, Whitney. *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley: U California P, 1992.
- Elsky, Martin. *Authorizing Words: Speech, Writing, and Print in the English Renaissance*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1973.

- Gilman, Stephen. *The Art of 'La Celestina'*. Madison: U Wisconsin P, 1956.
- Goldschmidt, Ernest. *Medieval Texts and their First Appearance in Print*. London: Bibliographical Society, 1943.
- Griffin, Clive. *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon, 1988.
- Hirsch, Rudolf. *Printing, Selling and Reading, 1450-1550*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967.
- Holland, Norman. "Unity Identity Text Self." In *Reader-Response: From Formalism to Post Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980. 118-133.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." In *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, 2. Seattle: Bay Press, 1988. 3-23.
- Jones, Joseph R. "Isidore and the Theater." *Comparative Drama* 16 (1982): 26-48.
- Lacarra, María Eugenia. *Cómo leer 'La Celestina'*. Madrid: Júcar, 1990.
- Lawrance, J. N. H. "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." In *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*. Ed. Alan Deyermond and Jeremy Lawrance. Llangrannog: Dolphin, 1993. 79-92.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Lotman, Yury. "Painting and the Language of Theater: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric." In *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*. Eds. Alla Efimova and Lev Manovich. Chicago: Chicago UP, 1993. 45-55.
- McPheeters, D. W. *El humanista español Alonso de Proaza*. Valencia: Castalia, 1961.
- Marciales, Miguel, ed. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. Eds. Brian Dutton and Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs, 1. 2 Vols. Urbana: U Illinois P, 1985.
- Maurizi, Françoise. "'Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi)comedia': breve aproximación al paratexto de La Celestina." *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 74 (1997): 151-157.
- Miguel Martínez, Emilio de. *'La Celestina' de Rojas*. Madrid: Gredos, 1996.
- Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Noakes, Susan. *Timely Reading: Between Exegesis and Interpretation*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Norton, F. J. *Printing in Spain: 1501-1520*. Cambridge: Cambridge UP, 1966.

- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1982.
- Rivera, Isidro J. "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)." *Celestinesca* 19 (1995): 3-30.
- Rojas, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. [Salamanca 1502]. Rome: Antonio de Blado [for Antonio de Salamanca], c. 1520.
- _____. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sevilla? [Venice]: [Juan Batista Pedrezano], 1523.
- Russell, Peter E. "Introducción." In *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991. 11-158.
- Snow, Joseph T. "The Iconography of Early *Celestinas*. I: The First French Translation (1527)." *Celestinesca* 8.2 (1984): 25-39.
- _____. "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones." *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 6 (1987): 255-277.
- Stern, Charlotte. *The Medieval Theater in Castile*. Medieval & Renaissance Texts & Studies, 156. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1996.
- Tedeschi, Martha. "Publish and Perish: The Career of Lienhart Holle in Ulm." In *Printing the Word: The Social History of Books circa 1450-1520*. Ed. Sandra L. Hindman. Ithaca: Cornell UP, 1991. 41-67.
- Thomas Aquinas. In *Aristotelis libros de sensu et sensato, de memoria et reminiscentia commentarium*. Ed. R. M. Spiazzi. Turin: Marietti, 1949.



Acto I. De la traducción
rusa (1959).

**"... Y OTROS TREYNTA OFFICIOS":
THE DEFINITION OF A MEDIEVAL WOMAN'S WORK
IN CELESTINA**

**Leyla Rouhi
Williams College**

Celestina provides a remarkably fertile premise for the study of women's representation in medieval literature. In spite of the many stock labels attached to the character of the procuress in both literature and society, this particular literary manifestation forbids the application of simple moral judgements on her person or her profession. The discourse employed by the main characters of the work contributes significantly to the depiction of a complex social network as well as a range of seemingly contradictory attitudes towards her, thus problematizing the very notions of wrongdoing and guilt in relation to the old woman.

As many critics appear to acknowledge, *Celestina* generates an ambivalent and tense reaction in the community since she is at once needed and despised: her connections with the brothel, as well as with sorcery, love magic, and greed, figure among the reasons for which she inspires the community's moral condemnation and mistrust.¹ At the

¹ The studies on *Celestina*'s greed and dabblings in sorcery are numerous. Among these are P. E. Russell, "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," in *Studia philologica: Homenaje a Dámaso Alonso, III* (Madrid: Gredos, 1963), pp. 337-354; Olga Lucía Valbuena, "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*," *PMLA* 109 (1994), 207-223; Javier Herrero, "Celestina's Craft: The Devil in the Skein," *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), 343-351; Ana Vian Herrero, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'," *Celestinesca* 14.2 (1990), 41-91; Mercedes Alcalá

same time, Rojas portrays a society which cannot deny a certain dependence on a working woman such as Celestina, given that many prominent members of her urban universe frequently make use of the commodity which she offers.² The clash of society's demands and its moral convictions is played out in the person of Celestina, whose simultaneous fear and arrogance in dealing with her clients' demands articulate a profound understanding of her paradoxical location in the urban setting.³

That the old bawd of Rojas generates complex feelings in those around her is not an original observation. Recent studies on prostitution, in particular, have shown that medieval society grappled with an irresolvable tension when it came to the function of sex as a commodity.⁴ However, the bawd's links with the brothel do not suffice in explaining the profoundly conflictual and even tragic aura which surrounds her until her death: to a large degree, the play's ambivalent relationship to Celestina also has to do with the old woman's involvement with medical knowledge. As an independent woman making her own living, Celestina is primarily identified with the prostibulary world. Yet her old age, her close contact with the sexual female body, her possible non-Christian roots, and her vast knowledge of herbs and incantations place her in the realm of those professional women for whom society could not offer a fixed definition, but to whom common people turned for medical attention. As recent studies on medieval women's occupations have begun to show, the social identity — and therefore, literary

Galán, "Voluntad de poder en *Celestina*," *Celestinesca* 20.1-2 (1996), 37-55.

² For society's complicated dependence on the bawd, see Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993), pp. 119-165.

³ For Celestina's fear, see her speech at the very beginning of Act IV; on her arrogance and pride in her trade, see the speech beginning with "¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio" (235). This and all subsequent citations of the text come from D. S. Severin, ed. *La Celestina* (Madrid: Cátedra, 1990).

⁴ See Ruth Mazo Karras, "Sex, Money, and Prostitution in Medieval English Culture," in *Desire and Discipline: Sex and Sexuality in the Premodern West*, ed. Jacqueline Murray and Konrad Eisenblichler (Toronto: U Toronto P, 1996), 201-216; and "Prostitution in Medieval Europe," in *Handbook of Medieval Sexuality*, ed. Vern L. Bullough and James A. Brundage (New York: Garland, 1996), pp. 243-260; also *Poder y prostitucion en Sevilla (siglos XIV al XX)*, ed. F. Vazquez Garcia & Andres Moreno Mengibar (Sevilla: Universidad, 1995-1996).

representation — of medieval women who worked for a living can only be understood using a rigorously critical frame of reference which calls the very process of labelling into question.

Indeed, one of the most significant insights into medieval women's lives and work is that exact definitions of professional activities such as midwifery, prostitution, healing, surgery, or sorcery rarely existed in the minds of the majority of urban dwellers. Whereas today, 'doctor,' 'prostitute,' or 'psychic' are defined according to strict and separate parameters, many professions of the medieval period, especially those undertaken by women, were essentially marked by the vagueness of boundaries and the overlap of several diverse activities. The overlap of different tasks was particularly rich in the area of healing and the many types of medieval medical practice, functions fulfilled by a remarkable variety of women, and obviously a part and parcel of Celestina's professional identity. Monica H. Green has illustrated the difficulty of "occupational labelling" with regards to medieval women who dabbled in medicine.⁵ Green shows that for economic and social reasons, "women tended, far more than men, to engage simultaneously in more than one trade" and yet "generally identified with none" (332). Too, women were "more commonly unlicensed than licensed, they often used ritual, magic and prayer, they often practiced medicine either simultaneously or alternately with other employments" (335).

The ailments addressed by those women who made a living practicing some type of medicine covered a wide range, from aches and pains to sexual and marital problems; similarly, depending on the nature of the problem, community members had a range of resources available to them for help, such as *vetulae* (old women), converted Jews, Muslims, widows of surgeons or barbers, fortune-tellers, and midwives. Until well into the late medieval period, the public sought as much help from these figures as from certified male physicians (Green 352).

In her speculations on the identities and tasks of women who made a living by offering medical help, Green emphasizes the "vagueness of professional identity" (348) time and again, and draws attention to the community's trust in figures who did not necessarily fulfill the official status of doctor, nor practiced medicine on a full-time basis. That the medieval populace "drew on a variety of resources for medical care"

⁵ Monica H. Green, "Documenting Medieval Women's Medical Practice," in *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, ed. Luis García Ballester et al., (Cambridge: Cambridge UP, 1994), 322-352, the citation at 324.

(Green 352) is the main reason for which, according to Michael McVaugh, no uniform standard existed for the physician or healer's authority until the mid-fourteenth century.⁶ The lack of a uniform standard enhanced all the more the heterogeneous nature of tasks fulfilled by women, whose exact names and numbers remain unclear in the absence of sufficient documentation. McVaugh underscores the varied nature of help available to the community by pointing out the existence of a multitude of folk practices ostensibly far removed from the new, rational, learned medicine. They tended to be carried out by people who by religion or gender were excluded from the emerging profession: Muslims (...) or women (...). These healers were likely to have assimilated something of the new medicine to their own traditional practice. A line between "scientific medicine" and "superstitious magic" would be impossible to draw (McVaugh 162).

Focusing his investigation on fourteenth-century Aragon, McVaugh shows that neither the professional identity nor the authority of the physician/healer appear to have enjoyed fixed definitions for patients. The practitioners' religion, gender, or status might undermine their authority, yet at the same time, the very fact that they knew something of the medical arts would inspire a certain degree of respect and awe.⁷ From Green's valuable findings it can be inferred that women who undertook medical practice were identified at times as figures who hovered between spheres of legitimate and illegitimate activity due to the contrast they set up with learned doctors who held university certificates, as well as their own possibly marginal status. The cases which best describe people's unresolved attitudes towards these figures concern the medical practices of non-Christians: evidence suggests that in some instances, Christians did turn to non-Christians for medical help, only to

⁶ Michael R. McVaugh, *Medicine Before the Plague: Practitioners and their Patients in the Crown of Aragon (1285-1345)* (Cambridge: Cambridge UP, 1993), p. 166.

⁷ This is of course true of popular walks of life. In the learned world of medicine, where texts circulated in Latin, Arabic, and the vernacular, medical authority was a different notion altogether. The bibliography on medieval medicine is vast; for a useful point of reference, see Danielle Jacquard and Claude Thomasset, *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*, translated by Matthew Adamson (Princeton: Princeton UP, 1988).

show their utmost readiness for the subsequent denouncement of the validity of that help.⁸

McVaugh's investigation of sources allows for the speculation that the medical practice of women often implied some connection with unethical and un-Christian behavior, and yet, this association diminished their aura of authority slowly, since their medical know-how did generate some respect from the public. For legal authorities as well as for the Inquisition, the connotations of misdemeanor, marginality, and even crime emerged, above all, in the area of the healer's involvement with the patient's sexual life. The association of women practitioners with the sexual complaints of their female patients created the opportunity for suspicions of illicit seduction, sorcery, commercial sex, and adultery, and old women in particular were suspect in that area;⁹ interestingly enough, these are precisely the areas in which valuable keys for the study of the status of working women can be found:

(...) the medical practice of *vetulae* (or perhaps *mulieres* more generally, since they may not all have been old) will undoubtedly prove to be the largest area of women's involvement with healing, and it poses the greatest challenge to our ability to assess the religious, magical, and physical modes of healing that were simultaneously operative in medical culture.¹⁰

⁸ "There is the case, for example, of Mahomet Peix, a carpenter of Zaragoza, who claimed a knowledge of medicine and surgery but was brought to trial in 1340 for having caused many deaths in his practice. Equally suggestive is the case of Hamet Acequia of Xátiva in Valencia, accused in 1342 of practicing medicine without undergoing a required examination; 'he has no knowledge of the medical art,' the king wrote, 'yea rather depends on necromancy and divination'" (McVaugh 54). The scholar concludes that "[h]ealers of some sort there still must have been" (55).

⁹ Green, 336. For the Inquisition's attitudes to women and healing, see Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Madrid: Revista de Occidente, 1961); and *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols (Madrid: Taurus, 1962); also L. García Ballester, *Historia social de la medicina en España de los siglos XIII y XIV* (Madrid: Akal, 1975).

¹⁰ Green, 337. For *Celestina's* non-Christian roots, see Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton: Princeton UP, 1972); for her knowledge of herbs and medicine, see J. M. de Aynat, "La botica de la *Celestina*," *Medicamenta: Edición para el farmacéutico* V, núm. 44 (1951), 3-8.

The construction of Celestina's identity draws on all the issues summarized above, and offers invaluable clues on the perception of the shifting and indeterminate space inhabited by women with some medical authority.

The text of the play offers numerous instances of characters' shifting attitudes towards Celestina, and presents the old woman in ways which — while condemnatory at first sight — ultimately reveal her to possess a number of different connotations in the eyes of those around her. Thus, for example, the very first reference to the bawd comes from Sempronio who mentions her in an attempt to find a solution for his lovesick master, presenting her as "una vieja barbuda" (103); this appears to be a denigrating way of portraying old age and ugliness, but as Jacobo Sanz Hermida has shown, the adjective 'barbuda' connotes a series of meanings, one of which is an indication that the woman in question has distanced herself from the sphere of female common sense and has approached, instead, the world of masculine virtue and intelligence.¹¹ Sanz Hermida concludes that the adjective, when understood in its codified form as indicated by medical sources, in fact endows the bawd with the admirable qualities of male intelligence (32). The first utterance used to describe Celestina, then, already covers a wide semantic range which alerts the reader to the co-existence of ugliness and intelligence in the old woman's person. Subsequent (and radical) changes of attitude towards the old woman corroborate the first adjective's paradoxical function: both Calisto and Melibea turn to her in almost child-like fashion, only to lash out in moments of anger, claiming they have no faith in her at all; Pármeno modifies his approach to her in the extreme; Sempronio attempts to maintain an uneasy relationship with her based on a series of contradictory feelings oscillating between faith in the old woman, and intense contempt for her being.¹²

Naturally, and as scholars have shown, the shifting attitudes of the characters have to do with a wide range of factors, not the least of

¹¹ Jacobo Sanz Hermida, "Una vieja barbuda que se dice Celestina," *Celestinesca* 18.1 (1994), 17-33, citation at p. 31.

¹² Thus, for example, Calisto and Melibea's shifting emotions in Acts I, IV, X, and Pármeno's confused attitudes until well into Act IV. As for Sempronio, throughout the play he fully understands the old woman's power, yet engages in several contradictory conversations with her, ranging from the respectful to the contemptuous.

which are the turn of events as well as each character's internal changes of heart brought about by the manipulations of discourse. But the changing attitudes do have, at least in part, to do with the characters' implicit knowledge that Celestina's authority and power derive from a variety of sources which cannot be reduced solely to *alcahuetería*. The use of the term 'oficio' vis-à-vis the old woman best exemplifies the community's latent acknowledgement of her unidentifiable place in society: Pármeneo presents the old woman to Calisto by stating that "Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta, y un poco hechizera" (110).

In Act IV, the servant girl Lucrecia finds herself almost incapable of naming Celestina when the latter asks for admission into Melibea's house; the servant resorts instead to a series of descriptions of the old woman's known skills, while Melibea's mother, unable to guess the old woman's identity, attempts to extract specific names from the girl. Instead, Lucrecia offers the following introductions in answer to her mistress' query: "aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río[;]" "¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados." At this point, Melibea's mother Alicia asks for a name for the old woman's profession: "¿Qué officio tiene? Quiça por aquí la conoceré mejor." Lucrecia, unable to pin down a single 'oficio,' replies: "Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta officios; conosce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria" (142).

Lucrecia remains unwilling to offer any more specific information involving one name, because, by her own admission, she is ashamed to pronounce it. In fact, even when Alisa recognizes the old woman from all the descriptions, the words 'Celestina' and 'alcahueta' remain unuttered, as though in a tacit pact by mistress and servant to associate shame with the articulation of those words.¹³ More importantly though, in her presentation of the old woman, Lucrecia has articulated the multi-layered and elusive nature of the signifier 'alcahueta' by assigning Celestina no less than thirty occupations. While no doubt can remain as to the exact purpose of Celestina in this particular encounter, it is

¹³ As Michael Harney has shown, this shame hides a series of complex motivations, and does not stop Alisa from welcoming the old woman to her home and granting a free audience with her daughter, in spite of the common knowledge that Celestina trades in sex. Michael Harney, "Melibea's Mother and Celestina," *Celestinesca* 17.1 (1993), 33-46.

nonetheless significant that in the minds of people such as the uneducated servant girl, Pármeno, and Alisa, the old woman represents a myriad of professional skills, many of which touch directly on the sciences of healing.

The signifier 'officio,' then, assumes an elusive and dynamic quality in the discourse of these characters, confirming the absence of fixed definitions and the existence of an undercurrent which fully acknowledges the old woman's many professional skills, among them medical ones. This is not to suggest, by any means, that the characters themselves reveal a heightened consciousness of their own inability to pin down the bawd's 'officio'; on the contrary, Sempronio, Pármeno, and others know exactly what they mean when they refer to *Celestina's* dubious activities. Yet their descriptions of the old woman indicate an unwillingness to attribute a single task to her and reveal their own latent understanding regarding the complex nature of the old woman's role in their community.

This unexpressed understanding has to do with the transitions occurring in the urban world depicted by Rojas. As mentioned earlier, for many medieval people, various assignations and identities conjured up the notion of some medical knowledge and authority until the end of the fourteenth century (McVaugh 166-171). Around the time of *Celestina's* publication however, a change began to occur: official attitudes now displayed increasing anxiety concerning the shifting and essentially flexible definitions of professional authority, particularly with regards to women's work. The tensions inherent in this transition are subtly recorded by Rojas's play, and affect the old woman's representation in significant ways.

In late medieval and early modern Spain, attempts were made to define fixed boundaries which separated physician from healer, Christian from non-Christian, and scientific from non-scientific, among many other oppositions. These attempts relied on the processes of naming and labelling, which, in the eyes of the Inquisition above all, would facilitate the clearer categorization of legitimate versus non-legitimate activities. Naming an activity or a profession, and designating it as legal or illegal, constituted the attempt by authorities to slowly modify the perceptions of certain types of activity in people's minds. Naturally, one cannot determine the exact effects of such attempts, for they concern those areas of society for which documentation is scant. Yet, the attempts

themselves offer useful insights into the anxieties of legislative powers regarding people's perceptions of healing and medical authority.¹⁴

In her study of women in early modern Seville, Mary Elizabeth Perry chronicles the slow collapse of unclear boundaries and shows that legislation focused on tracing certain activities to designated groups.¹⁵ Perry's findings indicate that judicial and municipal authorities in sixteenth- and seventeenth-century Seville made attempts to designate a division between holy — and therefore divinely-inspired — healing carried out by women, and the type which indicated practical experience. The latter concerned "the wise woman or empiric who followed a long tradition of healing. Learning to heal by experience and from the advice of older wise women, these healers were noted especially for their knowledge of the healing properties of herbs. They used a medical tradition much older than that taught by doctors with a university degree" (Perry 26).

The legislation that applied to midwives (for which the most comprehensive documentation exists) articulated the apprehension concerning the inevitable connections of practical experience with deviant behavior. The increasingly urgent need to separate the evil aspects of midwifery from its good ones extended to all areas of female authority and occupational activity. From studies on the status of women in early modern Spain, one can infer that for officials of the Inquisition in particular, the only ways in which women's occupations lent themselves to regulation and punishment were to sub-divide, fragment and name the components of their professional identity, thereby identifying clearer targets for persecution.

Designations such as *hechicera*, *alumbrada*, *alcahueta*, *curandera* appeared alongside descriptions of activities ranging from the preparation of herbal pain-killers to assistance with sexual matters, all in the effort to locate a specific evil. It was no longer acceptable to leave a

¹⁴ The status of healer as represented by Spanish medieval go-betweens is addressed in Jean Dangler's doctoral dissertation, "Mediating Fictions: Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia" (Emory Univ., 1997). Her conclusions in the third chapter regarding the specific case of *Celestina* are markedly different from mine in the present essay, for she discerns a fundamentally misogynist project in *Celestina's* representation of the healer.

¹⁵ Mary Elizabeth Perry, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton: Princeton UP, 1990.

signifier to evoke a flexible set of wide-ranging meanings: rather, it became necessary to determine whether a woman was acting in the capacity of saint or sorceress when she administered to a patient, a neighbor, or a friend (Perry 32). Another area which for officialdom required clearer definitions was prostitution, which included several categories. As of the year 1500, city ordinances accommodated a regulated prostitution, but warned of "'false monasteries' that purported to enclose women in orderly piety while actually selling their sexual services" (Perry 47). This indicates the level of anxiety felt by municipal authorities regarding the lack of a single meaning for the term 'prostitute,' and reveals their attempts to regulate the associated activity by first labelling it, and then designating various spaces for it. In her study on fifteenth-century prostitution in Salamanca, María Eugenia Lacarra states:

Es extraordinaria la riqueza de términos utilizados para describir a las prostitutas según su grado de dedicación, exclusivo, frecuente, u ocasional: los lugares donde la ejercen, calle, tabernas, mesones, casa de la alcahueta o rufián, casa propia; los clientes a quienes atienden, casados, solteros, clérigos; el nivel de dependencia o independencia de alcahuetas o rufianes.¹⁶

This variety revealed the difficulty of identifying a name with a specific task, and subsequently led to the anxious need to further label and designate (and therefore regulate) so as to control such activities.

No doubt can remain as to the nature of services offered by Celestina in terms of the basic plotline of the work: she is an expert at trading in sex, and she delivers the commodity to Calisto. It would be futile to attempt to show that Celestina is not an *alcahueta*. It is important, however, to bear in mind that the perception of the old woman undergoes continual shifts in the eyes of those around her, and that while they are fully aware of her trading in sex, they also attribute several other occupations to her, and this multi-faceted perception accounts partially for the ambivalent moral and emotional stance of the characters when confronted with the old woman.

¹⁶ María Eugenia Lacarra, "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas," in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, edited by I. A. Corfis and J. T. Snow (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), 33-78, citation at p. 45.

Rojas' play reflects the transitions of urban society and its legislation in late fifteenth-century Spain: the characters recognize *Celestina* according to the contours and terms pointed out by Lacarra, Green, and MacVaugh, and this provides the essential background to their response to her. At the same time, they reveal the transitions of the sixteenth century in their discourse by going back and forth between calling her 'alcahueta' on one occasion, and refusing to name her profession on another, offering a tense parallel to the official need for labelling and targeting. The characters' undecided approach to the term 'oficio' informs their convictions about her, and each time they confront *Celestina* they appear — among the other reactions brought about by her presence — to reassess the meaning of the term privately. As such, this reassessment reflects the precarious definition of women's work in the medieval period, and turns *Celestina* into an indispensable part of the "broader body of documentation on women" (Green 342) which, as historians continue to demonstrate, is becoming increasingly necessary for the meaningful evaluation of women's multi-professional activity in the Middle Ages.



Acto XIV. De la traducción
rusa (1959)



Grabado (Acto I). Burgos 1499?



Grabado que adorna la portada del pliego *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, editado en el año 1535,

UNA TRADUCCIÓN "POLÍTICAMENTE CORRECTA": CELESTINA EN LA INGLATERRA PURITANA

John G. Ardila
Universidad de Extremadura

Celestina suscita desde hace siempre una serie de polémicas cuya magnitud parece no permitir conclusiones satisfactorias a ninguna de ellas. Texto cuasi-renacentista aún en la Edad Media, es, dentro de los dominios del drama, una cuasi-novela medio siglo antes de que este género hubiera adquirido plena forma. Escrita – según el propio autor declara en el *incipit* – "en reprehensión de los locos enamorados," rezuma una crítica social obvia y achacable, tal vez, al origen converso de su autor, Fernando de Rojas, cuya autoría es también motivo de litigio.¹ *Celestina* se convirtió en un éxito editorial desde su primera publicación; su fama se acrecentó con el tiempo, y fue reconocida por los más grandes literatos y críticos españoles, entre los que se incluye don Miguel de Cervantes, quien calificó este texto de "libro al parecer divi- / si encubriera más lo huma-."

Sin embargo, no se limitó el éxito de *Celestina* al territorio español; el curso de los siglos hizo que los adelantos de la industria editorial y el acercamiento de los pueblos europeos facilitaran su traducción a otros idiomas del continente. Así, la universalmente reconocida excelencia de este texto atravesó las fronteras lingüísticas y

¹ Para una exposición crítica de los problemas filológicos de *Celestina*, ver Menéndez Pelayo y Bonilla.

políticas, hasta llegar incluso al corazón del máximo rival político de España: Inglaterra.²

Las primeras traducciones de *Celestina* al inglés se realizaron en un momento en el que los reyes españoles eran importantes paladines del Catolicismo, e en el que Inglaterra era bastión de la Reforma, situándose ambas naciones en los polos extremos del panorama político-religioso de Europa. La debatible moralidad de *Celestina*, que en España le procuró las condenas de muchos escritores e intelectuales, da pie a una serie de cuestiones sobre la acogida que pudo haber recibido en una Inglaterra cerrada a todo lo que no fuese Protestantismo. Lo fundamental, entonces, es entender cómo fue asimilado este texto en un país dominado por la Reforma – la Inglaterra puritana – y, sobre todo, qué papel tuvo el sentimiento religioso reinante en la traducción de la *Tragicomedia*.

La popularidad de *Celestina* en Inglaterra es relativamente significativa, si la comparamos con la de otros textos castellanos. La influencia de la novela española en la inglesa es enorme; en el siglo XVIII, cuando este género comienza a florecer en inglés,³ la novela española había rebasado ya su Siglo de Oro. Es, por tanto, lógica la admiración que los novelistas españoles despertaron en los ingleses, quienes anhelaban dominar este género llevado ya a cotas muy altas en lengua castellana. Dos textos en particular se convirtieron en una suerte de ideal novelístico: *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote*. Daniel Defoe se fija en el *Guzmán* para crear sus personajes anti-sociales (Skilton 15); Tobias Smollett traduce el *Quijote* y elabora sus personajes de acuerdo con los modelos cervantinos (Skilton 40-41; Probyn 108-111); y Henry Fielding establece el *Quijote* como el modelo estructural para la novela inglesa (Tompkins 38). A partir de Fielding, aparece en inglés un nuevo término literario, "picaresque fiction,"⁴ que así identifica a aquellas

² Para una evaluación de las relaciones hispano-británicas en el siglo XVII, ver Ungerer y Guizot.

³ Ian Watt fecha el nacimiento de la novela inglesa en 1719, con *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, o en 1740 con *Pamela* de Samuel Richardson. Por el contrario, Dale Spender y la corriente feminista han reivindicado recientemente los méritos novelísticos de Aphra Behn a finales del siglo XVII.

⁴ Para Skilton, una de las categorías de la novela inglesa del siglo XVIII es la "Picaresque Fiction," en la cual distingue dos grandes corrientes: la primera compuesta por las novelas de Daniel Defoe, con el precedente de *The Life and Death of Mr. Badman*, de John Bunyan; y una segunda que recoge los trabajos de

novelas que adoptan o adaptan la estructura de la novela picaresca española.

Celestina no tuvo gran eco entre los primeros novelistas británicos, quizá por aportarles poco nuevo al modelo que favorecían — el de la picaresca — o porque no existe en ella una marcada diversidad de aventuras episódicas, o porque carece de un sólo protagonista que domine toda la acción. Sin embargo, sí había gozado de una notable fama en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII.

Las primeras copias de *Celestina* pudieron haber llegado a Inglaterra a principios del siglo XVI con el cortejo de Catalina de Aragón, convertida en 1501 en esposa de Arturo, Príncipe de Gales. En 1523, Juan Luis Vives publica en Flandes su tratado *De institutione feminae christianae*, con dedicatoria a Catalina de Aragón, en el que vitupera el tono inmoral de *Celestina*, tachándola de "liber pestifer" — aunque en trabajos posteriores alabaría su estilo. En este mismo año de 1523, Enrique VII, monarca británico y nuevo marido de Catalina, invita a Vives a realizar una visita a Gran Bretaña. El filósofo español se traslada a Inglaterra sin tardanza; allí alcanzaría gran renombre, ganando la amistad de Thomas More y su círculo, y ocupando varios cargos en el Corpus Christi College de la Universidad de Oxford.

La influencia de Vives y del círculo moralista de More — en el que *De institutione feminae christianae* había sido acogido con entusiasmo — podría haber sido un factor determinante en las modificaciones que ostenta la primera traducción de *Celestina* al inglés, un interludio publicado alrededor de 1530 bajo el título *A new comodye in englysh in maner Of an enterlude ryght elygant & full of craft of rethoryk / wherein is shewd & dyscrybyd as well the bewte & good propertes of women / as theyr vycys & euyll codicios / with a morall conclusion & exhortacyon to vertew*. Este *Interlude* se limita a incorporar partes del prólogo, los cuatro primeros actos, y una selección de frases de los actos V y VI de la *Tragicomedia*. Los

Tobias Smollett, traductor de *Gil Blas*, la versión francesa de *Guzmán de Alfarache*, y escritor de novelas como *Roderick Random*. Según Skilton, toda esta admiración e interés por *Guzmán de Alfarache* comienza en Inglaterra a raíz de la traducción (*The Rogue*) de James Mabbe. También habla Skilton de una *quixotic fiction*, cuya característica principal es su crítica de la literatura fantástica que, en la Inglaterra de aquellos años, abarca las novelas gótica y sentimental. Entre los ejemplos de más renombre dentro de esta categoría de ficción hay que incluir *Northanger Abbey*, novela en la que Jane Austen intenta ridiculizar la novela gótica, y *The Female Quixote*, el esfuerzo de Charlotte Lennox por acabar con los excesos de la novela sentimental.

cambios más destacables con respecto a la obra española son la sustitución del final trágico del original por otro feliz, y la inclusión de nuevas sentencias de marcado tono moralista. La *New comodye* debió ser bien conocida en la Inglaterra del siglo XVI, puesto que existen nutridas referencias a *Celestina* en documentos de la época.⁵

A principios del siglo XVII se realizaron otras dos traducciones, ambas firmadas por el hispanófilo James Mabbe (1572-¿1642?), experto traductor de textos castellanos, cuya obra más difundida fue, sin lugar a dudas, su traducción de *Guzmán de Alfarache*, que se tituló *The Rogue*, publicada por Blount en 1623. La casi totalidad de sus trabajos se reducen a traducciones del castellano, entre las que hay que destacar — además de las de *Guzmán de Alfarache* y *Celestina* — *Devout Contemplations Expressed In Two and Fourtie Sermons* de Fray Cristóbal Fonseca, y las *Exemplarie Novells* de Cervantes. Escasa es la información disponible sobre la vida de Mabbe, si bien se conocen sus vínculos profesionales con el Magdalen College de la Universidad de Oxford y sus viajes a España, que con toda seguridad alimentaran su interés por este país.

Mabbe produce su primera traducción de *Celestina* entre 1603 y 1611 pero nunca vio la luz del día hasta nuestro siglo (Guadalupe Martínez Lacalle, ed., *Celestine* 34); se trata de una selección de episodios de la *Tragicomedia*, eliminando un gran número de pasajes a partir del Acto III. De esta versión se conserva sólo el manuscrito de Alnwick.⁶ La segunda traducción de Mabbe recoge el texto original en su totalidad, y es publicada en 1631 como *The Spanish Bawd*, bajo el seudónimo de Don Diego Puede-Ser.⁷ Una reimpresión en 1634 (de la ed. de 1631,

⁵ La presencia de *Celestina* en Inglaterra fue atestiguada el 1 de agosto de 1566 por John Strype en el inventario de la biblioteca de Sir Thomas Smith; por Anthony Munday en su panfleto *Second and Third Blast of retrait from Plaies and Theaters*, de 1580; y en el registro de la Stationers' Company, con fecha 24 de febrero de 1591. Charles Mills llega a declarar que el *Interlude* es "the earliest romantic play of intrigue in our language" (Randall 41).

⁶ Por conservarse en la biblioteca del Castillo de Alnwick. La biblioteca de la Universidad de Newcastle upon Tyne guarda un microfilm (núm. 190) del manuscrito.

⁷ *The Literatures of the World in English Translation* (III, 259) cita las siguientes como las traducciones de *La Celestina* al inglés (desde 1631 hasta 1966):

Translator: James Mabbe as *The Spanish Bawd*. London, 1631. Reprinted in the Tudor Translations (ed. James Fitzmaurice-Kelly) as *Celestina, or the Tragicke-*

encuadernada con la traducción de Mabbe, *The Rogue*) avala la buena aceptación de la obra entre el público lector inglés.

James Mabbe conoció una Inglaterra involucrada en una campaña de regeneración del pensamiento moral. La primera mitad del siglo XVII vivió la oposición entre Reforma — defendida por anglicanos y puritanos — y Catolicismo. Lo cierto es que aquellos fueron años de una creciente tensión religiosa con su concomitante censura de textos. Significativamente para el asunto de las dos traducciones de Mabbe, el 27 de marzo de 1606 el Parlamento aprobó la ley que condenaba a todo aquel que estuviera relacionado con la representación teatral de cualquier obra en la que se profanase el nombre de Dios, Jesucristo, el Espíritu Santo, o la Trinidad.⁸ La fecha de esta ley no pudo haber afectado la

Comedy of Calisto and Melibea, London: Nutt, 1894, xxxvi + 287 pp.; reprinted New York: AMS Press, 1967; reprinted (ed. H. W. Allen) in *Library of Early Novelists*, London: Routledge, 1908; reprinted Broadway Translations, London: Dent, 1959, 211 pp.; rev. Eric Bentley in *The Classic Theater*, vol III (New York: Doubleday, 1959).

Translator: John Stephens in *The Spanish Libertines*, 1707.

Translator: Lesley Byrd Simpson as *The Celestina: A Novel in Dialogue*. Berkeley: U of California P, 1955, xii + 162 pp.

Translator: J. M. Cohen, Harmondsworth: Penguin, 1964, 247 pp.; rpt. New York: New York UP/London: U of London P, 1966.

Omite, por supuesto, la de Mack H. Singleton publicada en 1958 (Madison, U Wisconsin P), xiv + 299 pp. Hubo otra, poco después de la de Cohen, la de Warren Woolsey (New York: Las Américas, 1969, 235 pp.).

⁸ Item CXLIII, 1606, May 27, *An Acte to restraine Abuses of Players*, publicado en Statutes, IV, p. 1097, y que reza:

"For the preventing and avoiding of the greate abuse of the Holy Name of God in Stageplayes, Interludes, Maygames, Shewes, and such like, Be it enacted by our Sovereigne Lorde the Kinges Majesty, and by the Lordes Spirituall and Temporall, and Commons in this present Parliament assembled, and by the authoritie of the same, that if at any tyme or tymes, after the end of this solemn Session of Parliament, any person or persons doe or shall in any Stage play, Interlude, Shewe, Maygame, or Pageant jestingly or prophanely speake the use of the Holy Name of God or Christ Jesus, or the Holy feare and reverence, shall forfeite for every such Offense by hym or them committed tenne Pounds, the one moytie thereof to the Kings Majestie, his Heires and Successors, the other moytie thereof to hym or them that will sue for the same in any Courte of Recorde at Westminster, wherein no essoigne, Protection or Wager of Lawe Shalbe allowed" (Chambers 338-339).

traducción de 1631, pero sí choca irremediabilmente contra la del manuscrito de Alnwick. El mismo Mabbe realizó una serie de anotaciones en los márgenes del manuscrito acerca de ciertas frases de la obra que en su opinión podrían resultar perniciosas para la moral; estos comentarios definen sus preocupaciones por el impacto moral de *Celestina* en el ambiente crítico de aquella primera década del siglo XVII inglés.

Un ejemplo: "In this, *Melibea*, I see both god's greatnes and his goodnes." Es la primera frase de toda la obra, a la cual Mabbe ofrece esta observación: "Thus Louers make their mistresses Goddesses and, blaspheminge the trewe God, idolatrice." Para Mabbe la utilización de la hipérbole sacra constituye la más grave de las blasfemias contenidas en *Celestina*. Al preguntarle Sempronio a Calisto si es cristiano, el enamorado responde "Melibeo so é á Melibea adoro é en Melibea creo é á Melibea amo," que Mabbe traduce de la siguiente forma: "I adore *Melibea*, I believe in *Melibea*, and I love *Melibea*," así desglosando los matices de 'Melibeo,' que se opone a 'cristiano,' y señala en el margen: 'Atheist.'

Otro ejemplo: al confesar Calisto: "yf that of *Purgatorie* were as painful as this, I would rather wish my soule might perish with your *brute beastes*, then by meanes thereof to attaine to that glorie of those blessed *saintes* in heaven," Mabbe anota en el margen: 'Atheistical sensuality.' El traductor tampoco descuida las alusiones que Rojas hace a las Sagradas Escrituras, y califica de 'Text of Scripture Profaned' el siguiente párrafo (que es de Mateo 4:4):

And doe not you knowe by that diuine mouth it was vttered against that hellish *Temptor*, that man liues not only on breade?

La auto-censura en el manuscrito de Alnwick es obvia, no sólo por la omisión de muchos pasajes sino también por la eliminación de un sinnúmero de referencias religiosas, la mayoría menciones del nombre de Dios. La no publicación de esta versión podría deberse a que el propio Mabbe fuera consciente del perjuicio social y económico — por la citada ley del 27 de mayo de 1606 — que una representación de esta versión le acarrearía a él y a las personas que se vieran implicadas en ella. El texto original de Fernando de Rojas fue extensamente alterado en el manuscrito de Alnwick, siendo las anotaciones al margen producto de unas revisiones que podrían haber convencido al traductor de la inmoralidad del texto español, y de la consecuente imposibilidad de la comercialización del mismo.

La edición de 1631 es mucho más fiel al original que el manuscrito de Alnwick; sin embargo existen posiciones encontradas respecto a la posible auto-censura de Mabbe en ésta su segunda versión. James Fitzmaurice-Kelly, a finales del pasado siglo, no considera que el ambiente religioso de Inglaterra pudiera haber afectado a Mabbe:

With Puritanism rising everywhere around him, it would have not been strange that [Mabbe] tampered with Rojas's natural candor; yet he stands staunchly by his text, nor suffers himself to be dismayed by any 'Critically' companions, being of a depraved disposition, and adapt in 'themselves to be evil'. His adoption of the pseudonym of Diego Puede-Ser may look as a concession to vulgar prejudice, a desire to avoid open responsibility; and it is probably true that he had no very special vocation for martyrdom. (James Fitzmaurice-Kelly en *Fernando de Rojas. Celestina, or the Tragick Comedy of Calisto and Melibea* xxvi)

El problema, en palabras de Martínez Lacalle, radica en "whether Mabbe altered his text of *La Celestina* in view of his own religious scruples, or whether he had other reasons for it," y concluye que "it is clear that Mabbe himself was responsible for purging the text of *The Spanish Bawd* (...) it is thanks to Mabbe that *La Celestina* has passed to posterity in England as *The Spanish Bawd*, the title he gave to his expurgated version published in 1631" (39-40).

En efecto, todo apunta a que Mabbe no debió enfrentarse a ningún tipo de presiones legales cuando elaboró su traducción de 1631, ya que la situación política inglesa se había modificado considerablemente: Jacobo I ya se había muerto, y su sucesor, Carlos I, orientó su política por nuevos derroteros. El reinado de Carlos I se caracterizó por la aplicación de un régimen absoluto — cuya medida más notable fue la *Petición de derechos*,⁹ y la relajación de la moral, todo lo cual hizo que los puritanos, liderados por Oliver Cromwell, provocaran una Guerra Civil que terminó por derrocar a la Corona. No obstante, la Inglaterra de Carlos I seguía dominada por un fuerte sentimiento religioso y por el afán moralizante de los puritanos.

⁹ Por la que se declaraba ilegal la exacción de impuestos o tributos sin el consentimiento del Parlamento, la prisión o arresto de cualquier persona sin las medidas legales prescritas por la legislación tradicional y el alojamiento de soldados en casas particulares (Guizot 17).

Celestina era un 'texto católico' y, por ende, de dudosa moralidad, lo que pudo haber condicionada la perspectiva de Mabbe.

Para llegar a ver con más claridad lo de la auto-censura en *The Spanish Bawd*, debemos prestar particular atención a aquellos elementos del texto que pudieran haber provocado la indignación de los puritanos ingleses y del pueblo en general, es decir, de los términos ofensivos a la moral, principalmente la utilización del nombre de Dios y de palabras malsonantes.

Si en el manuscrito de Alnwick el nombre de Dios es casi sistemáticamente omitido, en *The Spanish Bawd* los números que ilustran este aspecto de la traducción son casi tan sorprendentes: mientras el texto original de *Celestina* menciona la palabra 'Dios' en 216 ocasiones, en *The Spanish Bawd* "god" solamente aparece 118 veces, es decir, escasamente algo más de la mitad. Pero tengamos en cuenta un factor condicionante: es que *The Spanish Bawd* es una traducción algo libre. En muchas ocasiones, por ejemplo, se producen saltos con respecto al texto original; con cierta frecuencia se eliminan selectas intervenciones de los personajes. Automáticamente hay que pensar en esta operación como una simple licencia del traductor, puesto que por lo general estos saltos no pretenden sino agilizar la soltura del relato.

Pero es aquí donde topamos con una de las conocidas polémicas en la crítica celestinesca: ¿estamos ante una obra de teatro o una novela dialogada? O visto desde el sentido práctico de la época, ¿estamos ante una obra que se destina a ser representada sobre un escenario o una que, debido a la complejidad que supondría su puesta en escena, se ha de reservar para la lectura personal? *Celestina* — en sus traducciones al inglés — pudo haber sido representada en los escenarios de la Inglaterra del siglo XVI. Martínez Lacalle (5) apunta a esta posibilidad, mientras Stephen Gosson señala cómo "baudie Comedies in Latin, French, Italian, and Spanish haue beene thoroughly ransakt to furnish the Play houses in London" (Chambers IV 216), lo que prácticamente se convierte en una garantía de que *Celestina*, debido a la popularidad de que gozaba, fue llevada a las tablas.

Mabbe muy bien pudo haber entendido *Celestina* como una obra de teatro representable. Esta sería la razón por la cual la versión del manuscrito de Alnwick no llegara a publicarse ni a representarse, puesto que, estando vigente la ley del 27 de mayo de 1606, hubiese sido censurada y multada inexorablemente. Que Mabbe hubiese concebido *The Spanish Bawd* como una obra representable justificaría un gran número de esos saltos en las intervenciones de los personajes, puesto que harían

la representación mucho más fluida, amén de más breve. En la mayoría de los casos, las intervenciones que se saltan son breves e interrumpen dos intervenciones de otro personaje; Mabbe consigue reunir tales intervenciones para crear una más larga. En otras ocasiones, los cortes y modificaciones parecen responder más a un capricho estilístico del traductor: tal es el caso del comienzo del Acto XI español, que en su traducción inglesa comienza con material del Acto X del original.

En 48 de las 118 veces en que no se traduce 'Dios,' esta palabra pertenece a una de esas intervenciones que Mabbe elimina. En las otras 70 ocasiones, la palabra 'Dios' es excluida explícita e intencionadamente del texto, lo cual indica que, por muy libre que fuese la traducción de Mabbe, la omisión de 'Dios' fue llevada a cabo adrede. A esto añadamos que mientras que en *Celestina* 'Dios' aparece siempre con letra mayúscula, en *The Spanish Bawd* la primera letra de "god" es, por lo general, minúscula, y cuando es mayúscula la palabra aparece en cursiva, como si Mabbe no quisiese incurrir en otra blasfemia — aparte de las que denunció al margen del manuscrito de Alnwick. Cuando omite a propósito las menciones de Dios (es decir, cuando no caen en uno de esos saltos), Mabbe suele recurrir a una de tres técnicas para evitarlo: escoger otra palabra para sustituirla; no traducir la palabra 'Dios'; o no traducir la frase en la cual figura 'Dios'.

Mabbe escoge otra palabra en lugar de 'Dios' en 6 ocasiones.¹⁰ Estas palabras son 'farewell,' 'goddesse,' 'Lord,' y 'Desier,' que utiliza en los siguientes casos:¹¹

ve con Dios (I, 192) = farewell (179).

quedaos con Dios (II, 23) = farewell (205).

¹⁰ Mientras que estos seis casos suponen la sustitución del vocablo 'Dios' por otro sustantivo en una frase que, de otra forma, no hubiera sido en absoluto alterada, M. L. Celaya y P. Guardia (142-143) recogen la "ampliación o imprecisión" de la traducción de 'Dios' en frases traducidas muy libremente, lo cual resulta en más ejemplos: 'Diuine essence,' 'Supreme Deity,' 'Nature,' 'Fate,' etc.

¹¹ Todas las citas de *Celestina* provienen de la edición de Madrid: Espasa-Calpe, 1972; y las de *The Spanish Bawd* de la edición de Londres: Tamesis, 1972.

por si pasara por casa de mi señora e mi Dios (I, 125) = for I must passe by the howse of my *Mistris*, or rather my *goddesse* (156).

si Dios no lo mejora (I, 211) = Vnder my clothes, my *Lord*? (185).

Bendígaos Dios (II, 40) = Lord blesse me how iocunde you be! (211).

Melibea es mi Dios (II, 68) = Melibea is my *Desier* (220).

Con la segunda opción, Mabbe simplemente no traduce la palabra 'Dios', aunque sí la frase en la que esta palabra aparecía. Esto ocurre en 27 ocasiones, sobre todo cuando es pronunciada por un personaje de la clase baja (en la obra tienen una tendencia a tomar el nombre de Dios en vano a menudo). Al contrario, en el soliloquio con el que Pleberio cierra la obra, el patriarca nombra a Dios en dos ocasiones, ambas respetadas por el traductor, al aparecer, evidentemente, en un contexto respetuoso. A continuación ofrecemos un muestrario de estos 27 casos:

Calla, Dios mío (I, 63) = be paciente, my deere *Sister*. (132)

Callarás por Dios, ó te echaré dende con el diablo (I, 205) = You will hold your peace, will you not? (184)

Hijo, digo que, sin aquella, prendieron quatro veces á tu madre, que Dios haya, sola (I, 242) = And yet *she* would neuer forsake her old Occupation: she was taken 4 seueral times, and once openly accused for a witch. (193)

Señora, dios salve tu graciosa presencia (I, 257) = Gentlewoman, all hayle to your gracious presence! (198)

Dacá mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a la Celestina e ponga en corazón de Melibea mi remedio o dé fin en breue a mis tristes días (II, 19) = Give me my clothes, I will to *Saint Marie Magdalen's*; I will pray for *Celestine's* successe with *Melibea*. (204)

¿Qué tercia parte? vete con Dios de mi casa tú (II, 103) = What third part? A pockes on you both! Out of my howse, in a diuill's name! (230)

¿O válasme Dios! ¿E qué es esto que me dizes? (II, 109) = O sodeine and sorowfull newes! (233)

Díme, por Dios, Sosia (II, 109) = Tell me, Sosia ... (233)

E por el presente vete con Dios, que no serás visto, que hace muy oscuro, ni yo en casa sentida, que avn no amanece (II, 120) = And so for this presente I'le take my Leave. My hope is you will returne not seene, and euermore be seacrete. (237)

Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios aya (II, 143) = that howse will neuer loose the name of *Celestine*. (243)

La tercera y última de las opciones consiste en saltar la frase en la que Dios se menciona. Estos saltos ascienden a un total de 20, de los que 5 se indican por medio de puntos suspensivos. En muchas ocasiones 'Dios' se halla al principio mismo de la intervención; al suprimirlo Mabbe, no está sino suavizando el discurso del personaje, que en el original comienza tomando el nombre de Dios en vano. Recojamos unos ejemplos de este proceso:

¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas é entendido tu dañado mensaje? Pues yo te certifico que las albricias que de aquí saques, no sean sino estoruarte de más ofender a Dios. Respóndeme, traydora, ¿cómo osaste tanto fazer? (I, 179) = Dost thou thinke I doe not perceave thy drifte, that I doe not tracke thee stepp by steppe, or that I vunderstande not thy damnable message? ... Tell me, Traytor, how didst thou dare to doe so much? (174)

¿No as visto en los oficios vnos buenos é otros mejores? Assí era tu madre, que Dios aya (I, 241) = Haue not you yourselfe seene amongst your *Artizans* one good, and an one better than *he*? So it was it betwixt vs ... (193)

Como te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hazer bien, todo el enojo, que tus pasadas fablas tenía, se me ha tornado en amor (II, 16) = Thou arte franke and bountiffully minded: ... all the hatred I did beare thee is now turned into Love. (203)

E enuiaban sus escuderos e moços a que acompañassen, e apenas era llegada a mi casa, quando entrauan por mi puerta muchos pollos e gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles

de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, para que comiese yo de aquellas sus devotas. ¿Pues de vino? (II, 46) = Most of them, as they receaved their holie tythes, sente me part: some sente geese, some henns, some Chickens, some duckes, some partridges, some gamons of bacon, some a rostinge pigg or two. As for wine, I wanted none. (213)

Alexandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable rayz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la bíuora. Pues, por amor de Dios, te despojes para muy diligente entender en mi mal e me dés algún remedio (II, 52) = *Alexandre, that greate kinge of Macedon, drempt of that wholsome hearbe in the mouth of a Dragon, wherewith he healed his servant Ptolomie, who had bene bitten with a Viper ...* (215)

Pues mira, si mal has hecho, que ay sindicado en el cielo y en la tierra: assí que a Dios e al rey serás reo e a mí capital enemigo (II, 125) = But believe it, yf thou hast donne ill, thou art alreadie iuged both in heaven and earth. (238)

E como dizen: mueran e biuamos. A los biuos me dexa a cargo, que yo les daré tan amargo xarope a beuer, qual ellos a tí han dado. ¡Ay prima, prima, cómo sé yo, quando me ensaño, reboluer estas tramas, avnque soy moça! E de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará (II, 142) = You see the matter is past remedie: dead men cannot be recalled, you knowe the old note, *fye vppon this weeping; let them dye and we live, that we maye see them honestly buried*. As for the rest that remaine, lett me alone. I will take order with them ... (243)

Por todos los santos de Dios, el lobo es en la conseja. Escóndete, hermana, tras esse paramento e verás cuál te lo paro (II, 157) = Hide your selfe, *Sister*, behinde the hanginges. (248)

Con respecto a las palabras malsonantes en *Celestina*, Mabbe aplica los mismos tres métodos que emplea para reducir el número de menciones de 'Dios'. Las palabras malsonantes en *Celestina* son 29. En seis ocasiones, estas palabras pertenecen a una frase que a su vez pertenece a un grupo de frases eliminado. Son diez los casos en que se excluye a propósito la palabra malsonante; en una ocasión es traducida por otra palabra; en seis más no se traduce; y en otras tres se elimina la frase entera.

Sólo en una ocasión se inclina Mabbe por una palabra que no es abiertamente ofensiva, para sustituir a otra que puede herir la sensibilidad del lector/oyente. Repetidamente, traduce 'tetas' como 'papps', salvo en un caso, en que escoge el diminutivo 'nippettes', dando así un tono humorístico a la frase:

La redondez é forma de las pequeñas tetas (I, 55) = The rowndnes and prettie pleasinge fashion of whose small tender *Nippettes* (129).

En otras ocasiones, Mabbe opta por no traducir la palabra. Acude a este sistema seis veces:

Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas (I, 67) = Sir, wott you who they were that knockt so lowde? It was *Sempronio* and an old *Baud* he hath brought with him. O how she is bedawbid! (133)

Si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! (I, 68) = yf she light vppon Asses, they braie forth the same. (134)

¡Putos días biuas vellaquillo! (I, 98) = My little Rascall, my prettie villaine. (142)

E esta puta vieja querría en vn día por tres pasos desechar todo el pelo malo, quanto en cincuenta años no ha podido medrar (I, 205) = A pockes on her! Can she not be contente with one gowne, but she must have a kirtle too? (184)

¡O hideputa, el trovador! (II, 18) = What poet? (203)

¡Cómo los reys e holgays, putillos, loquillos, trauiessos! (II, 40) = How you friske and play, with fooles, my wanton waggis, my younge *Ganimedians*. (211)

Por último, Mabbe elimina la frase en que se halla una palabra malsonante. Son dos las frases que decide no traducir por esta razón, una de las cuales tiene dos palabras malsonantes, para un total de tres palabras eliminadas de esta manera:

Estos son sus premios, estos son sus beneficios e pagos. Oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido. La mejor honrra que en sus casas tienen, es andar hechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre

propio de la boca dellas; sino puta acá, puta acullá. ¿A dó vas, tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? ¿Porqué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? (II, 42) = These are the rewardes, the benefittes, the paymentes they receaue for their service... The greatest grace and honor which they haue in their *Ladies'* service is to walke the streets from one Ladie to an other, to Deliuier their Ladies' messages, as: my Ladie hath sente to knowe how you doe; how you did rest to-night? how you phi[si]cke wrought with you? and whether your Ladieship had a good stoole or not?... (211)

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas (II, 101) = Why! What am I, *Sempronio*? I am an old woman of God's makeinge; as other be, nor better nor worse. (230)

El hecho de que Mabbe no tradujera el nombre 'Dios' en 70 ocasiones de forma claramente intencionada hace obvia la purificación que anhela llevar a cabo en su versión con respecto al original, como ya lo hiciera en el manuscrito de Alnwick. A esta significativa cifra hay que sumar otros datos que demuestran la purgación de *The Spanish Bawd*: que el total de omisiones de 'Dios' supone algo más de la mitad del total de veces que aparece esta palabra; que las anotaciones al margen del manuscrito de Alnwick atestiguan la preocupación de Mabbe por el tono moral de la obra; y que Mabbe omite las palabras malsonantes siguiendo las mismas fórmulas que aplica a 'Dios', y que además lo hace con la misma regularidad.

De las 216 menciones de 'Dios' Mabbe omite aproximadamente la mitad, 118 (54%), de los que algo más de la mitad son esos 70 claramente intencionadas (59%); mientras que de las palabras malsonantes omite 16 de las 29 (55%), lo que significa algo más de la mitad, y de estas 16, algo más de la mitad también, esto es, diez (62%).

El resultado es sorprendente: Mabbe omite la palabra 'Dios' y palabras malsonantes en un 54 y un 55 por ciento, respectivamente, de las ocasiones; y de forma claramente intencionada en un 59 y un 62 por ciento. Las relaciones son casi exactas, lo cual nos obliga a deducir que Mabbe calculó cuidadosamente el cómo reducir las blasfemias (el tono inmoral) de *Celestina*. Así en 1631 encontró el sistema para moderar el exagerado contenido inmoral de la obra de Rojas (desde la perspectiva del entorno oficial inglés) y para evitar la censura. Mabbe no podía desnudar su traducción de toda referencia a Dios ni de toda palabra

malsonante; ésto sería quitarle al texto su tono realista y aberrante. Pero sí podía controlar la exageración, el mal gusto excesivo que hubiera suscitado severas críticas –como ya había ocurrido en España.

La moderación en el léxico malsonante que Mabbe lleva a cabo en *The Spanish Bawd* es más que obvia. Su seudónimo, Don Diego Puede-Ser, se convierte en un arma de doble filo para el filólogo. En la opinión de Fitzmaurice-Kelly, Puede-Ser es una prueba de que Mabbe desafió la moralidad puritana; lo cierto, al menos para mí, es que Mabbe podría haber adoptado este seudónimo para defender sus modificaciones del texto rojiano. Mabbe era consciente de los cambios por él obrados sobre el original (como también lo fue de otros muchos realizados en *The Rogue*). En el prólogo de su traducción de *Guzmán de Alfarache*, Mabbe aclara y defiende las variaciones de su versión al insistir que su pícaro "no es al modo de España, sino de Inglaterra" (Mabbe 3). Del mismo modo, *The Spanish Bawd* "puede-ser" la *Celestina* inglesa, o una adaptación de esta obra a las exigencias de la mentalidad británica de la época.



Acto XII. De la traducción
rusa (1959).

Obras citadas

- Bonilla, Adolfo (ed.). *Anales de la literatura española*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1904.
- Celaya, María Luz y Pedro Guardia. "The Spanish Bawd: traducción y mitologización", *Livius* 2 (1992): 139-148.
- Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*. Vol. IV. Oxford: Oxford UP, 1923.
- Guizot, François. *Historia de la revolución de Inglaterra*. Trans. D. Fernández Mardón, Madrid: Sarpe, 1985.
- Mabbe, James. *The Rogue*. London: Blount, 1623.
- Menéndez Pelayo, M. *Orígenes de la novela III*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1910.
- Parks, George B. y Ruth Z. Temple. *The Literatures of the World in English Translation. A Bibliography*. Vol. III. New York: Ungar, 1970.
- Probyn, Clive T. *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*. London: Longman, 1987.
- Randall, B.J. *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*. Durham, NC: U of North Carolina P, 1963.
- Rojas, Fernando de. *Celestina, or the Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea*. Trad. de James Mabbe. Intro. de James Fitzmaurice-Kelly. London: David Nutt, 1894.
- _____. *La Celestina*. Ed. Julio Cejador. Madrid: Espasa-Calpe, 1972¹⁰.
- _____. *Celestine*. Intro. y edición de Guadalupe Martínez Lacalle. Madrid: Támesis, 1972.
- _____. *Celestina*. Ed. bilingüe de Dorothy S. Severin. Trans. James Mabbe. Warminster: Aris and Phillips, 1987.
- Skilton, David. *The English Novel, Defoe to the Victorians*. London: David & Charles, 1977.
- Spender, Dale. *Mothers of the Novel: One Hundred Good Women Writers Before Jane Austen*. London: Pandora, 1986.
- Tompkins, Joyce M.S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1961.
- Ungerer, Gustave, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* (Berne: Francke Verlag, 1956), pp. 9-41.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus, 1957.

LA ESCALA DE AMOR DE CALISTO

Françoise Maurizi
Université de Caen, Basse-Normandie

El amante está herido: Amor se ha apoderado de su corazón, su libertad queda cautiva. Las cuatro voluntades — entendimiento, voluntad, razón y memoria — consienten. El vencido no tiene más remedio que dar forma poética al ataque y a su propio rendición ante Amor.

A finales del siglo XV el tópico del enamorado a menudo se manifiesta en forma alegórica. Una semántica, guerrera en su esencia, da cuenta de cómo el dios omnipotente, Amor, ha llegado a adueñarse del desgraciado amante, ya herido por su flecha.

El amor cortés y la poesía cancioneril.

La ficción sentimental — y en particular las obras de Diego de San Pedro: *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor* — abre paso al tópico del cautivo de amor en la prosa del siglo XV, en su análisis alegórico de los efectos sobre el amante del código del amor cortés. La omnipotencia del amor, en la poesía cancioneril contemporánea, preferentemente se retrata con un lenguaje más formulaico. La alegoría de la "cárcel de amor" utilizada magistralmente por San Pedro es compleja a pesar de su aparente sencillez.¹ La alegoría de "la fortaleza" es más bien fácil de entender. Si la prosa prefiere aquélla, ésta se estila tanto en la prosa como en la poesía. Basta recurrir

¹ Para la alegoría, vista como o "perfecta" o "imperfecta" remito a la excelente introducción de Keith Whinnom a *Cárcel de amor* (Madrid: Castalia, 1984).

a los versos de *Castillo de amor* de Jorge Manrique para ver la facilidad con la cual es usada la alegoría de la fortaleza:²

que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza
ni a trayción.

o estos otros de un *romance* de Juan del Encina:³

Mi libertad en sossiego,
mi coraçon descuidado,
sus muros y fortaleza
amores me la han cercado.

La alegoría de la fortaleza se vale de una terminología guerrera: la del cerco que acarrea la imagen de una escala, la necesaria para asaltar a la amada que se encierra:

Escala d'amor
Estando triste, seguro,
mi voluntad reposaba
quando escalaron el muro
do mi libertad estaua.
A'scala vista subieron
vuestra beldad y hermosura. (Manrique, p. 26).

O consideremos estos versos:

Villancico
Si amor pone las escalas
al muro del coraçon
¡no hay ninguna defensión!
Si amor quiere dar combate
con su poder y firmeza
no hay fuerça ni fortaleza

²Jorge Manrique, *Cancionero*, edición de A. Cortina, (Clásicos castellanos, 94, Madrid: Espasa-Calpe: 1980), p. 21. Futuras citas de Manrique serán tomadas de esta edición.

³Juan del Encina, *Obras Completas*, III, edición de A. M. Rambaldo, (Clásicos castellanos, 220, Madrid: Espasa-Calpe, 1978), p. 154. Se seguirá citando de esta edición.

que no tome ni desbarate. (Encina, III, 156)

Estos versos pertenecen al romance enciniano ya citado (nota 3):

entraron a escala vista,
 con su vista han escalado,
 subieron dos mil suspiros,
 subió pasión y cuydado
 diciendo: "amores, amores",
 su pendón han levantado.
 Quando quise defenderme
 ya estava tomado.
 Huve de darme a presión
 Agora, triste, cativo,
 de mí estoy enajenado,
 quando pienso libertarme
 hallóme más cativado.

La alegoría de la fortaleza con su semántica guerrera es también reconocible en *Celestina* pero su funcionamiento resulta pervertido a dos niveles: (1) se ve rebajado a un nivel inferior del discurso, y (2) en la aplicación de la alegoría.

Las siguientes reflexiones sobre la alegoría de la fortaleza tienen el propósito de mostrar, primero, que Fernando de Rojas trabajó conscientemente el tópico de la fortaleza con las correspondientes metáforas y, segundo, que lo que tenemos en la *Tragicomedia* no es sino una seria realización de la alegoría y las metáforas del amor cortés, y, tercero, que esta materialización de la metáfora está al servicio de una intención muy bien pensada: dar cuenta de cómo el amor idealizado por la nobleza, representado en el de Melibea y Calisto, no llega a ser más que un trato carnal. La *desalegorización* de la retórica cortés es absoluta. La transgresión de los preceptos del amor ideal, la que termina en la unión física de los amantes, lleva consigo la inversión (¿paródica?) de dichos preceptos. La retórica así rebajada está al servicio de una ideología. Vamos a ver cuál.

Los signos.

La fortaleza. En el Auto XVI Melibea, exasperada por lo que oye tras la puerta cuando están sus padres planeando casarla, recapitula (para el lector u oyente) como ha mantenido su relación con Calisto desde hace

un mes: "que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza" (TCM, 538).⁴

Retóricamente la comparación es inferior a la imagen. Sin embargo el signo "escalar," lo mismo que el signo "fortaleza," se emplean con la intención evidente de hacer un paralelo y remitir al lector/oyente a la tan tónica alegoría. El huerto de Melibea no puede ser una fortaleza, especialmente si se toma en cuenta la polisemia de la palabra "huerto" y su fuerte connotación erótica.⁵ Sin embargo aquí transparenta la imagen del jardín de difícil acceso, el tópico del *locus conclusus*, al que volveré después. Estos tres signos, "huerto, escalar y fortaleza," abundan en la lírica amorosa, asociados como aliados.

Escalar-escala. El verbo *escalar* denota el movimiento de ascenso del amante hacia la amada. Las precisiones que nos va proporcionando el texto de *Celestina* a partir del Auto XIV — en cuanto la forma con la que se concretan los sucesivos encuentros de Melibea y Calisto, nos remiten todas ellas a la *escala*. Fue la utilización recurrente de la palabra — y sus contextos — lo que primero me llamó la atención. Enumeremos las frases en que hallamos la *escala*:

1. Calisto: "Llevarán *escalas* que son muy altas las paredes." (XIII, 495)
2. Pónenle el *escalera*. (...) y métese en la huerta donde halla a Melibea.
(...) Acabado su negocio, quiere salir Calisto, el qual por la escuridad de la noche erró la *escala*. Cae y muere. (XIV,497)⁶
3. Sosia: Arrima essa *scala*, Tristán. (499)
4. Melibea: Baxa, baxa poco a poco por el *scala*. (499)
5. Calisto: Moços, poned la *escala*.
Sosia: Señor, vesla aquí. (504)
6. Calisto: Poned, moços, la *escala* y callad. (XIX, 565)
7. Calisto: Déxame, por Dios, señora, que puesta está el *escala*. (XIX, 574)

⁴ Importa subrayar la diferencia entre la *Tragicomedia* (TCM) y la *Comedia* (CCM). La edición utilizada es la de Peter Russell, (Madrid: Castalia, 1991). De aquí en adelante, las citas irán señaladas en el texto.

⁵ No desarrollaré aquí la polisemia del huerto ni el contenido erótico de ciertas otras palabras. Remito el lector al admirable artículo de J. P. Lecertua, "Le jardin de Melibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*," *Trames: Etudes Ibériques* 2 (Limoges) (Marzo 1978), 105-138.

⁶ Se trata del argumento de la C distinto, por supuesto, del de la TC.

8. Tristán: Tente, señor, no baxes, que idos son... Tente, tente, señor, con las manos al *escala*. (XIX, 574)
9. Tristán: que el triste de nuestro amo es caydo del *escala*, y no habla ni se bulle. (XIX, 575)
10. Melibea: *Quebrantó con escalas las paredes* de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. (...) como las paredes eran altas, la noche oscura, la *escala* delgada (CCM) (...) y él baxava pressuroso a ver un ruydo (...) con el gran ímpetu que él llevaba (TCM) non vido bien los passos (CCM). (XX, 588)

El amor y sus efectos. Melibea, al hablar del amor todopoderoso, ya muerto Calisto, expresa en prosa en el Auto XXI unos sentimientos bien parecidos a los de un poeta cancioneril:

Tú, señor, que mi habla eres testigo, ves *mi poco poder*, ves quán *cativa* tengo *mi libertad*, quán *presos mis sentidos* de tan *poderoso amor*...(CCM). (XX, 585, énfasis mío)

Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. (XX, 588, énfasis mío)

Ante el amor se tiene que reconocer que "no hay ninguna defensión" (Encina, III, 156). Los temas del cautiverio, de la prisión, y del enajenamiento que asociamos con los poetas cancioneriles resultan aquí perfectamente compatibles. O sea que en el discurso de Melibea volvemos a encontrar varios de los tópicos predilectos de la poesía lírica amorosa, todo lo cual no extraña en absoluto por ser la más en boga en aquel entonces. Lo que sí merece más detenida atención es la utilización que de estos tópicos se hace.

Discurso lírico/ discurso melibeo.

Será necesario cotejar aquí dos discursos para mejor percatarse del uso que hace Fernando de Rojas de los temas de la poesía amorosa de los cancioneros y de su originalidad creativa. El poeta cancioneril preferentemente se expresa con el "yo" lírico. Es la voz que más se utiliza y es la que tenemos en los dos poetas citados arriba: Jorge Manrique y Encina. Es una lírica compuesta por hombres: el amor cortesano es un "concepto masculino," uno en la que formulan su pasión

por la amada. Así que sale el hablante lírico, el amante penado, y no la frecuente destinataria: la mujer.⁷

El yo hablante. Lo novedoso aquí es que no sólo Calisto expresa sus sentimientos sino también Melibea utiliza una retórica hasta ahora propia del hombre: es que el "yo" narrador es quien suele hablar metafóricamente de su pasión y de su enajamiento. En una inversión paródica de sumo interés es ahora la amada la que emplea el vocabulario amoroso y analiza las consecuencias del amor que siente. Co-protagonista de la obra, con Calisto, Melibea se declara con un discurso que cobra tanta importancia como el de su amante: ella se hace dueña de la tópica formulación varonil. Al hablar de su voluntad cautiva, de sus sentidos presos, y al utilizar el símil alegórico de la fortaleza y la escala, Melibea se sustituye al yo-hablante masculino. Rojas, ya en el Auto XIV, nos encaminaba hacia esta inversión. ¿No hace que exclame la "sin par" Melibea al ver a Calisto: "Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima."?⁸ El lector/oyente atento no podía no percibir, ya latente, la intención paródica.

La alegoría de la fortaleza: (A) el atacante. En la fortaleza, o castillo, de amor, con su semántica guerrera, el asaltante es Amor, como ya vimos. Para llevar a buen puerto su empresa guerrera, el asaltante termina por echar mano a una escala — instrumento ahora estimado imprescindible para apoderarse de lo codiciado, más allá de las hasta ahora impregnable muros o paredes.

En la (*Tragi*)*Comedia* el asaltante es Calisto. Y con él empieza la desmetaforización del ideal del amor cortés, cuando lo abstracto se hace real, físico. Calisto, para llegar a donde Melibea, va a utilizar una escala.

⁷ Remito de nuevo a la *Introducción* ya citada de Keith Whinnom (nota 1).

⁸ Russell, en su edición de *Celestina* comenta: "Las palabras de Melibea son las que acostumbraban emplear los amantes cortesanos al dirigirse a la amada." Y acerca de la exaltación de Melibea al decir: "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced", Russell opina: "vuelta al vocabulario del amor cortés pero enrevesado: aquí es la amada quien agradece al amante la "merced" que acaba de concederle"(573). Lo nuevo de la situación llama la atención de Russell: "Tanto el amante como la amada se proclaman ahora siervos el uno del otro y viceversa, situación enteramente ajena al amor cortés y que pertenece más bien a los sentimientos propios del amor romántico, apasionado, que ahora empieza a dominar la relación de la pareja"(60).

El que va escalando las paredes es ya no la imagen del “amor que pone escalas”, es un loco de amor en carne y hueso, un “saltaparedes” (316), como Melibea lo había llamado sin darse cuenta de que iba a terminar este símil en una descripción real. Es uno que no piensa sino en satisfacer su deseo y, “acabado su negocio”, irse, como resume — irónico — el argumento de la *Comedia* (497).

La alegoría de la fortaleza: (B) el asaltado. Amor quiere acaparar, tomar posesión, del corazón del amante: éste ve que no le queda más remedio que rendirse. Su parodia es evidente en *Celestina* no sólo en la inversión de los papeles que hemos notado arriba. Ya no es el corazón del poeta el asaltado, sino el de Melibea. Hay que reconocer un pequeño desplazamiento de la alegoría que consiste, primero, en rebajarla a un símil, “que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza” y, segundo, en sustituir al ‘castillo’ el término “huerto.” Melibea es como un huerto cuyas paredes se escalan. Su propia insistencia en convidar Calisto a que acuda a citas dentro de las paredes de su huerto me parece significativa. Para el lector/oyente ingenuo Melibea explica el sentido de todo esto al dirigirse a su padre: “Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad” (XX, 588).

Calisto, al escalar la como fortaleza Melibea, se apodera de su virginidad: la fortaleza-huerto-cuerpo de la asaltada tiene muros que lograron quebrantar la escala del amante-saltaparedes. Así es cómo penetra el enamorado en el jardín de las delicias terrenales de la deseada amada. Gracias a la parodia de la retórica cortesana llegamos a la siguiente equivalencia:

Amor / Calisto

Huerto como fortaleza / la guardada Melibea; su virginidad

Escala de amor / escala de Calisto

Locus amoenus = locus conclusus.

Observamos antes que es a partir del Auto XIV cuando el loco de amor, Calisto, piensa servirse de una escala para poder estar con Melibea. A partir de la noche en la que la cita se ciñe a unas palabras intercambiadas tras las puertas cerradas del huerto de Melibea, a Calisto no le queda más remedio que asaltar esta casa. La frustración exacerbada del enamorado le transforma en un asaltante que dista mucho del fino amador descrito en el código cortés.

Verdad es que la "sin par" Melibea es una encerrada en una casa-fortaleza bien protegida (Sempronio y Pármeno temen a los hombres de Pleberio). En esto Melibea es como la doncella en un vergel cerrado. El *locus amoenus* buscado por los amantes es un *hortus conclusus*: la deseada dama se encuentra sola en el centro de un jardín, un verdadero paraíso terrenal, sólo que es también rodeada de unos muros protectores. Pero es en este mismo lugar ameno, prohibido, que quiere Calisto disfrutar de Melibea, colmar su deseo, así violando los tabúes del código cortés.

Según la tradición retórica el caballero puro bien puede penetrar dentro si es respetuoso de las reglas de amor. En este caso se abren de par en par las puertas. Pero, de faltar al código, resulta expulsado. En la *Tragicomedia*, las palabras de clara connotación sexual intercambiadas entre los dos amantes impiden la entrada de Calisto por la vía abierta. El no comportarse como conviene al caballero de puras intenciones le obliga a escalar las altas defensas del vergel plebérico donde le espera Melibea.

La elección por parte de Rojas de jugar con las reglas del ideal vigente del amor cortés a través de su constante violación permite explicar por qué a Melibea que, aun antes de entregarse al camino de la lujuria, tan bien sabe engañar a sus padres (con la complicidad de Lucrecia), ni siquiera se le ocurre, por ejemplo, arreglárselas para sustraer las llaves del jardín (véase en particular la escena 7 del auto XII).

Rojas subraya una y otra vez esta situación — desde el auto XIII hasta el XXI — con una insistencia que es imposible pasar por alto:

1. Calisto: Llevarán escalas que *son muy altas las paredes*. (XIII, 495)
2. Sosia: Arrima essa scala, Tristán, que *éste es el mejor lugar, aunque alto*. (XIV, 499)
3. Melibea: O mi señor, no saltes *de tan alto*. (XIV, 499)
4. Melibea: como *las paredes eran altas (...)*. (XXI, 588)

La caída de Calisto de paredes tan altas no puede terminar sino con su muerte: a tal final nos encamina el autor. La consecuencia de la violación del *locus amoenus/hortus conclusus* por el amante anti-cortés también lleva consigo su castigo.

La escala y el jardín de las delicias: simbolismo e inversión.

Las paredes son altas, y al hacer hincapié sobre el particular el autor, también rubrica negativamente las incursiones nocturnas de Calisto. Al escalar intrépido las paredes de la casa de Pleberio por primera vez Calisto, Melibea se queda asustada: "O mi señor, no saltes

de tan alto, que me moriré en verlo; baxa, baxa poco a poco por el scala; no vengas con tanta presura" (XIV, 499-500).

El contenido cómico de la situación se desprende de la doble inversión contenida en esta exclamación de Melibea. Es ella quien cree morirse al ver a su amante escalar paredes tan altas y ponerse en tanto peligro. Al destacar la impaciencia del lujurioso Calisto, que logra así trastornar los preceptos del amor cortés, se advierte efectivamente lo peligroso del lance. Y por otra parte, notado ya en la primitiva *Comedia*, 'acabado su negocio,' era al salir 'con presura' y no al entrar cuando encontró la muerte:

1. Tristán: Tente, señor, no baxes, que idos son (...) Tente, tente, señor, con las manos al escala. (XIX, 574)
2. Melibea: (...) él baxava presuroso (...). (XXI, 585)

Todo como si fuera necesario que el pecado se consumara hasta el extremo final, y que, en la *Tragicomedia*, viniera Melibea a ser sólo y nada más que un puro objeto de deseo sexual que, desde luego, la rebaja de dama inalcanzable a mujer asequible. Así, la transgresión del código cortés era total.

La escala (física) de amor de Calisto le permite apoderarse de Melibea y de consumir su pasión. Dista mucho del valor simbólico de la escala, aniquilado por el modo de su desvirtualización. El movimiento hacia arriba, explícito en el acto de subir una escala, constituye en realidad un arquetipo.⁹ Es ante todo la idea fundamental de un rito de pasaje muy necesario, un tránsito entre la tierra y el cielo. El simbolismo de la ascensión en el mundo antiguo cristiano se cristaliza en la visión extraordinaria, la de gozar de modo místico y anticipado del paraíso. Si echamos una mirada a las numerosas representaciones iconográficas de esta visión anticipada del paraíso, nos percatamos de que frecuentemente se realiza en un vergel cerrado (en varias iluminaciones y grabados). El término, de origen perso: *pairi-daeza*, significa "jardín cercado con muros." Para llegar al paraíso es necesaria una escala. Basta citar *La escala del paraíso* de San Juan Clímaco o el *Hortus deliciarum* de Herrad de

⁹ Véase cualquier diccionario de los símbolos. Manejo el de J. Chevalier y A. Gheerbrant (Paris: Seghers). También es de sumo interés el estudio del imaginario medieval con sus lugares maravillosos. Se puede consultar con provecho el libro de M. Meslin, *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident* (Paris: Bordas, 1984), que reúne una serie de estudios y una abundante representación iconográfica rica en sugerencias.

Landsberg, que presenta una escala de las virtudes, para comprender la importancia simbólica del tema. Tampoco queremos olvidar su representación en el *Cantar de los Cantares*, la cual es asociada a la imagen de la mujer ubicada en el centro de un *hortus conclusus*.

La ascensión de Calisto vuelve a utilizar el simbolismo del escala del paraíso. Es la misma escala alta y delgada (ya notamos la insistencia en la idea), la misma llegada al paraíso-vergel amoroso — subrayado cuando Calisto, en el Auto XIV, intentar revivir, vuelto a casa, su encuentro con Melibea: "de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura" (513); y explicitado de modo asombroso por el autor en su larga *amplificatio*. En efecto es imposible olvidar, al principio del Auto XIX, la escena en la cual Melibea se recrea en este vergel. Contiene todos los elementos decorativos: la "fuente clara," la presencia de los "dulces árboles sombrosos," que son "altos cipreses," los "ruiseñores" para poder cotejarse con el *hortus deliciarum* de la tradición judeo-cristiana. Y en varios aspectos no dista mucho del *Cantar de los Cantares*.

Sin embargo estas semejanzas con el paraíso van desapareciendo, entrado el amante en el huerto. Mientras permanecía escondido en lo alto del muro, mirando y escuchando el cantar de Melibea y Lucrecia, el parecido sigue válido. Pero en el ascenso simbólico del hombre hacia el paraíso no hay bajada, ni (a)salto necesario para llevarlo a cabo. La entrada en el paraíso no se logra con fuerza. En el caso de Calisto, su llegada no significa ninguna purificación sino, más bien, el consumo/consumación del deseo ("el que quiere comer el ave quita primero las plumas"). El simbolismo de la escala encuentra aquí su máxima inversión.¹⁰

El pecado repetido de su lujuria lo facilita la escala, y será por la escala, instrumento del pecado, que muere; el paso en falso que el pecador comete, lo dará Calisto al salir de su jardín de las delicias, del huerto-sexo de Melibea, que lo había conquistado cual fortaleza.

"Libro divi-, si encubriera más lo huma-."

Quien ama (religiosa o cortésmente) se vale, pues, de una 'escala' que le lleva a un paraíso-vergel del gozo. Pero aquí, Calisto, anti-cortés, busca sólo gozar del cuerpo de Melibea. Se trata de un subida y bajada

¹⁰ Véase "la escala del paraíso" de Juan Clímaco. En vez de liberarse de sus pasiones, Calisto se entrega a ellas. La caída es inevitable.

y no de una subida continua. El trato carnal, perfectamente puesta en evidencia en la obra, desemboca en su castigo inmediato en la Comedia (enseñando así su ejemplaridad), mientras ese castigo se aplaza en la *Tragicomedia* al alargar "el processo de su deleyte destes amantes" (202). Aun así, la nueva adición logra explicitar más el valor de la escala. Es asimismo imprescindible recordar lo añadido por el autor en el discurso final de Melibea: "Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes*" (XX, 588, énfasis mío). Fuera de la confirmación de la duración de estas relaciones, tenemos la afirmación de Melibea de que el placer es de pecado repetido ('yerro de amor'), pecado de *luxuria* y *voluptas* que transgreden la moral más alta.

La parodia del amor cortés consiste claramente en *Celestina* no sólo en la desmetaforización del código, o sea, en la inversión del simbolismo de la escala del paraíso: pierde su valor sagrado, sino también en la afirmación rotunda del placer carnal. Verdad es que el deseo sexual es el origen del amor humano.¹¹ Pero ¿"no es el diablo el creador del amor lujurioso?"¹²

Marcel Bataillon ha escrito: "Pineda inclinait à croire les romans de chevalerie moins nocifs précisément parce qu'ils laissent dans l'ombre 'la pratique charnelle' tandis que la *Célestine* 'représente' (ou évoque) les actes mêmes de l'amour physique."¹³ Por cierto. Sin embargo la pareja Calisto-Melibea sabe usar de una terminología que es la del amor cortés y Rojas hace que ambos materialicen los valores simbólicos-metafóricos del código cortés. El elemento paródico consiste en rebajar los ideales: el amor cortés, el fino amador, la "sin par," el trato honesto. Y todo por valerse de y anegarse en el deseo carnal. El código

¹¹ Andreas Capellanus: *Tractatus de amore*. Véase en particular el Libro I, Capítulo I: "¿Qué es el amor?". Calisto es el arquetipo del obsesionado tal como lo describe Andreas.

¹² Capellanus, Libro III, "De la condenación del amor." La desobediencia a los buenos preceptos lleva a la pareja que se entregue a los de la lujuria, que de preferir el paraíso al encuentro con la muerte, así en conformidad con el castigo divino. ¿Debemos entender la obra, por medio de la caída mortal de Calisto de la escala, como un "libro de buen amor"? El recurso a la ambigüedad tan tradicional en la literatura medieval no se puede descartar en una obra de clara intención paródica a finales del siglo XV.

¹³ "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas (Paris: M. Didier, 1961), pp. 164-165.

cortés enmascaraba lo humano; Rojas, al desmetaforizarle, lo descubre.



CALIXTE

Calisto. Ilustración de
Maurice Hoir (1943).

CORNELIUS AGRIPPA AND CELESTINA

Paolo Cherchi
University of Chicago
&
Joseph T. Snow
Michigan State University

It is often repeated that Juan Valdés, in his *Diálogo de la lengua* (ca. 1535) was the first to write an opinion on the *Tragicomedia*,¹ although the first major figure to mention the Spanish drama was Juan Luis Vives in 1523, in his *De institutione christianaefeminae*, and then in 1531, in the section of his *De disciplinis libri xx* titled *De corruptis artibus libri septem*. Yet there is another early reference which is worth quoting because of the author's prestige and the popularity of his work, an author who includes *Celestina* in a list of classics, who retains the original title and, interestingly, accords magic a central place in the plot.

The author is Cornelius Agrippa of Nettesheim (1486-1535), the wandering scholar from Cologne who taught Hebrew at Dole, studied medicine, alchemy, theology and cabala, wrote works on magic (*De occulta philosophia*), ethics and philosophy. Agrippa's most famous work, the one which contains the allusion to *Celestina*, is *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, written possibly as early as 1526 and published first in Antwerp in 1530 by Joan. Grapheus (it was reprinted a year later, Paris: Iohannes Petrus, 1531, and began appearing, beginning

¹ Suffice it to mention the references of Julio Cejador y Frauca's introduction to Fernando de Rojas, *La Celestina* (Madrid: Espasa Calpe, 1963), I: xxxvi-xxxvii, and Peter E. Russell to his edition of the *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Madrid: Castalia, 1991), p. 26.

also in 1531, in various *Opera*, or collections of Agrippa's works). It remains one of the major expressions of Renaissance skepticism, an unusual one because it proves its theses through "declamations" rather than through philosophical argumentation. In *De incertitudine*, Agrippa examines all the professions which require intellectual faculties, beginning with the grammarians and continuing on through poetry, rhetoric, logic, mnemotechnics, alchemy, medicine, mathematics, while touching as well on agricultural, veterinarian and astrological *artes* and many other professions. It amounts to a scathing attack on occultism and the sciences and is said to have provoked the ire of the Emperor, Charles V, whom Agrippa had served as court secretary. As a result of his writings, he spent a year in a Brussels jail (1530-1531), accused of heresy.

Two of the 101 chapters (63 and 64) of *De incertitudine* deal with prostitutes and ruffians, respectively. In the latter the mention of *Celestina* is preeminent and I quote the full context:

Caeterum etiam ad tam insanam credulitatem plerique inducti sunt, ut putent Astrologicis imaginibus & horarum obseruationibus amorem cogi posse, sicut de istis Theocritus, Vergilius, Catullus, Ouidius, Horatius, Lucanus, & multi alii nugaces Poetae cecinerunt, atque ipsi Astrologi Poetis non minus mendaces autores in suis electionum libris stans canonibus tradiderunt quo vno profecto lenociniorum obsequio Astrologi omnes & diuinatores non minimum faciunt quaestum, quibus in adiutorium proxime sese offert Magia,

Quae se carminibus promittit soluere mentes

Quas velit ast aliis duras immittere curas

De qua etiam apud Lucanum:

Carmine Thessalidum dura in praecordia fluxit

Non fatis adductus amor.

Et apud Horatium Canidia, apud Apuleium Pamphilae maleficae suos amatores astringunt, & in Calisti tragicacomoedia [sic] Celestina Iena Meliboeam puellam accendit.²

² The quote comes from the first edition of *De incertitudine* (Antwerp: Joan. Grapheus, 1530), 90^v- 91^r and could be translated as follows: "Moreover many people have been induced into this peevish credulity, that they believe love can be caused and constrained by means of astrological images and observation of hours, as Virgil, Catullus, Ovid, Horace, Lucan and other babbling poets have written. And the astrologers themselves, no less liars than the poets, have written

Agrippa calls Rojas' work a *tragica Comoedia*, reflecting its original title which, apparently, in some circles had not been supplanted by that of *Celestina* (as we see in Vives, for example). What is most striking in this passage is that Agrippa mentions this work among the classics — Virgil, Lucan, Horace (*Epod.* V) and Apuleius (*Metam.* III, 21-25) — and includes Celestina's name alongside those of famed classical enchantresses. A few pages earlier, in the same chapter, he had also associated Calisto with some classical lovers:

[...] Superiorem tamen istis locum possident Historici, illi praecipue, qui amatorias illas Historias contexuerunt Lanceloti, Tristamii [sic], Eurealis, Pelegrini, Calisti et similium, in quibus fornicationi & adulteriis a teneris annis puellae instituuntur, et assuescunt (...).³



Cornelius Agrippa. Grabado anónimo (1527).

rules in their books of elections, with which all astrologers and diviners pay homage to the same type of bawdry and make no small gain. Next to them, magic offers itself as helper 'Which promises to loosen any mind it wants, as well as to press others with hard concerns' [Virgil, *Aen.* IV, 487-488], Lucan, too, speaks of it: 'By the spell of the Thessalian [witches] love steals into insensible hearts against 'the decree of destiny [*Pharsalia* VI, 452ff]. And as in Horace's *Canidia* and in Apuleius' *Pamphile* magicians bind their lovers, as in the tragic comedy of Calisto, *Celestina*, the procuress, inflames the maiden Melibea."

³ Agrippa, *De incertitudine*, p. 89^v. The translation follows: "Yet historians stand above these [i. e., poets], especially those who have written the love stories of Lancelot, Tristan, Eurialus, Pellegrin and Calisto and the like, in which maidens from tender age are instructed in fornication and adultery." Eurialus is the lover in the *Historia de duobus amantibus* of Enea Silvio Piccolomini; Pellegrin is the lover in *Il libro del Pellegrino* by Jacopo Caviceo.

Agrippa's *De incertitudine* enjoyed great success.⁴ It was translated into several languages, helping to bring the name of Celestina to an ever-widening readership. One of the authors who plagiarized Agrippa was Tomaso Garzoni in his *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585). In this immense encyclopedic work, dealing with more than five hundred professions and all types of jobs, we find in Italian translation the passage from Agrippa's *De incertitudine* quoted above:

Ma sopra ogni cosa le superstitioni, gli incanti, le strigarie sono insegnate da'ruffiani alle donne, perché esse troppo scempie si pensano con questi mezi venire a i lor disegni dionesti. Per questo Canidia e Sagana, Veia & Folia appresso Horatio, Pamphilia appresso Apuleio, con incantesimi astringono i loro amanti; e nella Tragicomedia [sic] de Calisto, Celestina ruffiana infiamma a Melibea fanciulla.⁵

Garzoni was not utilizing the Latin original but was, rather, adapting an earlier Italian translation by Ludovico Domenichi of 1547, which read, in part:

E appresso Horatio *Canidia*, appresso Apuleio *Pamphila* incantatrici. Astringono i loro amanti, et nella

⁴ Agrippa's *De incertitudine*, after its initial edition, was frequently reprinted. It was more often printed with other works of Agrippa and in the edition of his *Opera* (Paris: Baringo Fratres, 1531) an interesting misspelling occurs, a potential *felix culpa*. In the quoted passage, instead of "Celestina *lena* Moeliboeam puellam acendit" we find "Celestina *lana*," which would mean that Celestina inflamed Melibea with the *hilado*, thus giving us what would be the earliest recognition of magic as the cause of Melibea's change of heart towards Calisto. It is tempting to see this reading not as a printer's mistake but as a correction by the author. Is it not appealing to link *lana* and *hilado*? It may have been pure coincidence, for in the many subsequent editions only *lena* appears, either because subsequent editors did not know of this coincidence or were certain (and reassured by the context) that *lena* was the genuine reading.

⁵ The text consulted is a reprinting of the 1585 edition: Tomaso Garzoni Bagnacauallo, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venice: Gio. Battista Somasco, 1589), p. 609 (Biblioteca Nacional de Madrid R-8111). The text can also be found in a newly-printed edition, Torino: Einaudi, 1996, vol. I, at page 975.

**Tragicomedia di Calisto Celestina ruffiana infiamma
Melibea fanciulla.⁶**

Agrippa first reached the Spanish-language audience in 1615 via Cristóbal Suárez de Figueroa's translation of a sizeable portion of Garzoni's *Piazza universale*. Chapter 72 of this work, titled *La plaza universal de todas las ciencias y artes*, is devoted to "los alcahuetes" and there the relevant passage is rendered thus:

Sobre todo enseñan las alcahuetas supersticiones, encantos y hechizarias. Por eso Cadinia [sic], Sagana, Beya, Hipholia acerca de Horacio, y Panfilia en Apuleyo aprietan a sus amantes con encantos. En la tragedia de Calisto, Celestina alcahueta inflama con tales cosas a Melibea.⁷

Agrippa's work was translated as well into English, as *The Vanity of Arts and Sciences by Henry Cornelius Agrippa*. It is not clear from what edition, or language, the anonymous translator of the edition seen was working.⁸ In chapter 64, "Of Pandarism, or Procuring," we find both our passages:

Historians also have not a little Interest in the World, especially the Compilers of those Historical Romances of *Lancelot, Tristram, Eurialis, Peregrinnus, Calistibus*, and the like; by means whereof, young Children are in their

⁶ The edition consulted is Arrigo Cornelio Agrippa. *Della vanità delle scienze, Tradotto per Messer Ludouico Domenichi*, no, place, no date (Biblioteca Nacional de Madrid U-11105) and the citation is from p. 105^v. Domenichi's dedication, which appears at the end of this edition, is dated in Florence on Sept. 30, 1546. The other passage which is relevant is translated from Agrippa's Latin as follows: "Stanno però sopra di loro gli historici, quegli specialmente, c'hanno scritto le historie d'amore, di Lanciloto, di Tristano, d'Eurialo, di Pellegrino, di Calisto, et di simili, ne i quali le fanciulle da primi anni s'ammaestrano, et s'auizzano alla lussuria et à gli adulterii" (104^r).

⁷ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor ...* (Madrid: Luis Sánchez, 1615), p. 278^r. In this chapter, the second allusion to *Celestina* has been omitted, while the one remaining, here quoted in full, abbreviates the material greatly.

⁸ Biblioteca Nacional de Madrid U-8212 is the copy seen (London: R. Bentley, 1694). There apparently exists an earlier, more rare, edition of this translation.

tender years bred up and accustom'd to the Intrigues
and Mysteries of Fornication and Adultery. (199)

Nay, some are so mad as to believe, that by Astrological
Images, and observation of Hours, Love may be
compell'd, as Theocritus, Virgil, Catullus, Ovid, Horace,
Lucan, and many other trifling Poets have made the
world believe: By which single piece of Cunning, your
Astrologers and Fortune tellers make no small
advantage. Next to which, Magic also brings a very
considerable aid,

That by her Charms some Lovers frees from fear,
Afflicting others with consuming cares.

Of which Lucan thus sings:

Love that before was slow
Thessalian Charms now cause to overflow
the'inflam'd heart.

In Horace we find *Candidia* [sic]; in Apuleius *Pamphilia*
provoking their lovers; and in the Tragi-comedy of
Calistibus, *Celestina* the bawd inflames the Virgin
Meliboea by her Magick Art. (201-202)

In this latter version, our anonymous translator — who perhaps had read the *Celestina* — places special emphasis on *Celestina's* prowess in the 'magick art.' His use of 'intrigues' (in the first passage) — not highlighted in the Italian or Spanish versions seen — strengthens this hypothesis. If so, it is most likely that he knew it in the James Mabbe englished version of 1631, recirculated in 1634.

Curiously, as we have already seen in Suárez de Figueroa's Spanish version, only the second of the *Celestina* allusions was retained in the French translation made by Henri de Mayerne Turquet in 1582, as previously noted by Denis Drysdall.⁹ We reproduce this passage from one of the early seventeenth century editions of this translation:

⁹ *Déclamations sur l'incertitude, vanité et abus des sciences ...* (Paris: J. Durand, 1582), p. 292. Drysdall noted this in his "Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France up to 1644," *Celestinesca* 20 (1996): 21-36, at p. 24, note 3. We have not seen this original version. Several re-editions of this translation were to follow, with slightly varying titles, in 1603, 1608, 1617, 1623 and, finally, in 1630.

Et se trouuent des hommes si faciles à croire follement qu'ils pensent que l'amour peut estre contraint & forcé par les images astrologiques & obseruations des heures, ainsi que Theocrite, Virgile, Catule, Ouide, Horace, Lucain, & plusieurs autres poètes par mocquerie, ont chanté, & comme les astrologues, autant menteurs que les poètes, és liures de leurs elections ont par certaines reigles escrit & enseigné. Au moyen desquels petits tours de maquerelage tous astrologues & deuineurs font vn gain & proffit qui n'est pas petit. A l'aide desquels vient le mariage, laquelle par charmes, coniurations, & sorcelleries, peut, ce dit-on, resioüyr & contrister les esprits ainsi qu'il luy plaist, & comme dit Lucain,

L'amour au coeur par l'art magique des Thessales
S'escoula, non forcé par volonteé fatales.

Et Horace fait mention de Canidia, Apulés des Pamphiles sorcieres, lesquelles contraignent leurs amoureux à les aimer, & en la tragicomedie de Castillo [sic], la maquerelle Celestine enflamme d'amour la ieune fille Melibée.¹⁰

In the times when Domenichi (1547), Garzoni (1585), Mayerne Turquet (1582), Suárez de Figueroa (1615), and our slightly later anonymous English translator were producing vernacular versions of Agrippa's *De incertitudine*, the name of Celestina needed little additional promotion, given the great notoriety already attained by the *alcahueta*. Still, Agrippa's mention of her in 1526-30 not only reminds us of how early her fame had spread, but also accords this *lena* the stature and status of a classical figure even as she was new in Western literature. This latter inclusion may seem to us to have been a rash gamble in 1526 or 1530, certainly more so than was mentioning Eurialus or Peregrinus who were at least creations of well-known Humanists (see note 3). In any case, Agrippa's was a winning bet: we have today largely forgotten Eurialus and Peregrinus, and even Canidia and Pamphila, while the name and literary fame of Celestina burn brightly still, lexicalized in Spanish as the *lena* "por antonomasia."

¹⁰ The quotation comes from ch. 64 ("Du Maquerelage.") of *Paradoxe sur l'incertitude, vanité et abus des sciences, traduit en François du Latin de Henry Corneille Agrippa* (n.p., 1608), 204^r-204^v.

Celestina,



Ende is een Tragicomedie van Calisto en Melibea In die welcke (byuten haer gewertelicken ende sueten sin) staet veel profeteliche ende wise sentencien oft spreekwoorden: en veel noot-sakeliche waerscouwingen bysonder voor ionge ghelicken betoonende haer mechelike geluck als in enen claren spieghel dat groot bedroch vanden pluinstrickers \ van ontrouwen dieners ende vande Coppelerssen. Nu eerst nieu getranslatert tot den Spaensche in onser gemeinder Dwtischer spraken seer oorboutich om lesen ende mach wel te rechte gheeten worden den spiegel der verdoolder amoreuser Ioncheyt. En bet is een onderwijs en leeringe allen menschen van wat state dat sij wesen maghen.

C. Mel. Beatie ende Priuilegie.

Portada de la traducción neerlandesa.

Amberes: Hans de Laet. 1550.

RESEÑAS

Emilio de Miguel Martínez. 'La Celestina', de Rojas. Madrid: Gredos, 1996. Biblioteca Románica Hispánica II - Estudios y Ensayos 398. 356pp. ISBN 84-249-1822-3.

En este amplio ensayo dedicado al espinoso problema de la autoría de la *Celestina* (= LC), su autor, Emilio de Miguel Martínez (= EMM), estudioso de temas celestinescos y especialista veterano de la cuestión de la paternidad,¹ nos brinda una articulada argumentación a favor de la unidad de composición de la obra.

Se trata de un trabajo extenso y denso, que desde la pág. 9, primera de la "Introducción," hasta la pág. 336, última de la "Palabra final,"² procede, sin interrupciones, liso y llano hacia su objetivo, que es el de demostrar que el autor de LC es uno solo: Fernando de Rojas. Marca todas sus páginas la racionalidad del autor, exaltada por la elegante prosa que a menudo alcanza la brillantez, proporcionando una lectura bella y formativa que ya ha llamado la atención de quienes le han

¹ Sobre *Celestina* y la cuestión de la autoría en especial recordamos los siguientes trabajos anteriores: "A propósito de los apelativos dirigidos a Celestina," *Studia Philologica Salmanticensia* 3 (1979), 193-209; "Rojas y el acto I de LC," *Insula* 497 (abril 1988), 19-20; "Celestina, teatro," en *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis y J. T. Snow (Madison: HSMS, 1993), 321-345; "Autoría del acto I de LC desde la perspectiva de la creación de los personajes," en *La Célestine. Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, ed. F. Maurizi (Caen: Universidad, 1994), 19-51. Ultimamente, en ocasión de las celebraciones del centenario, ha sido encargado de coordinar un número monográfico sobre LC para la revista *Insula*, y de preparar, por cuenta de la Universidad de Salamanca, nueva edición facsímil de Burgos 1499 acompañada de transcripción filológica y de una versión modernizada para el lector actual.

² Completan la labor una amplia bibliografía específica, subdividida en ediciones, libros, y artículos (339-349), y un índice de los nombres citados (351-353).

dedicado una reseña, como, entre otros,³ Cristóbal Cuevas y Francisco Ruiz Ramón,⁴ ambos profiriendo elogios.⁵ Y ahora, claro está, no podía faltar la voz de los celestinistas, en una revista dedicada a la celestinesca, para dar noticia al público de esta importante obra sobre el tema.

Es una obra que tuvo un embrión antiguo: seguramente recordarán los especialistas aquella «Academia Literaria Renacentista» celebrada en Salamanca (marzo de 1988) cuando EMM lanzó al aire, en su primera sólida exposición, las ideas desarrolladas en el volumen. Recordarán todos la gran innovación que supuso su teoría, tan anticonformista con las ideas vigentes, y también recordarán, en aquellos años, el mucho hablar que siguió tras la celebrada sesión salmantina. De

³ También tenemos noticia de las de R. Marí, "Debate sobre la autoría de un clásico," *Las provincias* (Valencia), 29 diciembre de 1996, y de M. I. Toro Pascua, "El autor de LC," *Qué leer* (Barcelona) 8 (febrero de 1997).

⁴ La de Cuevas apareció en el «Suplemento Cultural» del *ABC* (viernes 4 de abril de 1997), 14. La de Ruiz Ramón, titulada "El retorno de Fernando de Rojas," ha sido publicada en *Saber Leer* (Madrid), 110 (diciembre 1997), 4-5. Recordamos que Ruiz Ramón ya se había ocupado de LC (en un artículo "Dos amores trágicos en la literatura española", *Atenea* 1 (1964), 7-19 y en un capítulo de su *Historia del teatro español* (Madrid: Alianza, 1967) I, 53-78, y se había interesado además por la cuestión específica de la autoría, en "Nota sobre la autoría del acto I de LC," *Hispanic Review* 42 (1974), 431-435.

⁵ Afirma Cuevas: "Emilio de Miguel monta un complejo aparato de pruebas, cuya entidad, si se las toma acumulativamente, no deja de tener consistencia (...) los análisis del investigador, minuciosamente detallados, alcanzan las fibras más delicadas del tejido literario de la obra de Rojas. (...) El especialista demuestra un conocimiento omnímodo de la obra. Sus argumentos se desgranán con erudición y sensibilidad irreprochables. La lectura es siempre amena, pródiga en sorpresas." Y afirma Ruiz Ramón que el autor rastrea "las conexiones de ritmo, de tono, y de sentido, considerándolas en las encrucijadas de los distintos niveles y aspectos del texto (...) es especialmente interesante el planteamiento crítico del [cap.] IV — el más largo y en posición central — dedicado a la técnica teatral de LC en donde enlaza, para mostrar y estudiar sus múltiples conexiones, los dos problemas más debatidos en la historia de la crítica celestinesca: el de la autoría y el del género (...) el minucioso e inteligente enfoque pragmático a que somete el texto le permite mostrar de modo original — y a mi juicio con éxito — la unidad estructural de LC como drama."

aquella exposición sólo se publicó una parte mínima,⁶ y estábamos todos a la espera de esta monografía, prometida y demorada, y por fin salida en su estructura última.

Vayamos al contenido. En la "Introducción" se ponen las bases, se enuncia el *quid* de la cuestión: "centrar la atención en el problema de la autoría y específicamente en el debate en torno al autor del primer acto" (10). Sabe muy bien el público que la duda sobre el autor se va sembrando en LC misma: en los "Preliminares" (añadidos en las ediciones sucesivas a la primera), es el propio Rojas quien nos va dando materia de discusión, ya que declara que el acto I no es suyo, que lo había encontrado en Salamanca, anónimo e inacabado; después, en dos interpolaciones, la información aumenta y se nos dice que el "antiguo autor" pudo tener un nombre conocido (tal vez Juan de Mena o Rodrigo de Cota).

También recuerda el público que otro misterio es el nombre del autor, Fernando de Rojas, que se quiere callar y que sin embargo se esconde en unos versos acrósticos de los "Preliminares" (también él, por tanto, aparecido en un segundo momento), y es revelado por Alonso de Proaza en paralelo con las primeras declaraciones del autor. Este además afirma ser jurista ajeno a la literatura, y haber acabado la obra en 15 días de vacaciones. Más tarde, como también recuerdan todos, él vuelve sobre la redacción para añadirle cinco actos nuevos y un sinfín de retoques al texto primitivo, con nuevas declaraciones prologales sobre el porqué de la segunda redacción e insinuando los nombres de Cota o Mena, antes callados. Todo ello fue un verdadero rompecabezas que desde la aparición misma de la obra causó polémicas, dudas, debates, creyentes y discrepantes. En una palabra, *contiendas*, como se quejaba Rojas, *contiendas* que llegaron lejos, hasta nuestros días.

Así, en las páginas iniciales (15-16), EMM recuerda el estado de la cuestión ya trazado por Siebenmann y Snow en sus bibliografías, y tras tener en cuenta la conocida división de LC en tres partes, A-B-C, donde

⁶ Su breve artículo en *Insula* (ver n1) mereció la mención de A. Deyermond en el *Primer Suplemento a la Historia y Crítica de la Literatura Española* (Barcelona: Crítica, 1991), 378, y la inclusión de su nombre en el cuadro sinóptico sobre la cuestión de la autoría (379).

A es el primer acto, B los actos II-XVI ($A+B = Comedia$), y C las interpolaciones ($A+B+C = Tragicomedia$), resume las principales posturas críticas sobre el asunto, a saber: los pocos que defienden la autoría única, los muchos que creen en la dualidad de autores a partir de las declaraciones de Rojas (uno para el acto I y otro para el resto), y un escaso grupo que se inclina a la pluralidad de autores a partir de algunos datos técnicos (espolios lingüísticos y estilísticos, o estudio de las fuentes). Enuncia después a grandes pinceladas (17-20) las teorías más recientes de Miguel Marciales, fautor de la quadri-paternidad, de A. Vermeulen que apunta la matriz mozárabe del acto I, de Stamm a favor de los tres autores, de Cantalapiedra que propone una distinta partición del texto para dos autores (actos I-XII, y el resto), de A. Sánchez Sánchez-Serrano y M. R. Prieto de la Iglesia, también sostenedores de la tri-paternidad, y de D. S. Severin, que acepta las declaraciones de Rojas.

Tras expresar sus dudas frente a los argumentos contrarios, EMM deja sentada en esta premisa su fe en la unidad profunda de la obra, que lleva a la creencia en un solo autor responsable de esa unidad. Y desde esa fe que en un principio "ha de parecer meramente intuitiva" (24), se propone dar argumentos que la fundamenten a lo largo del volumen, basándose, como declara, en su experiencia de lector (y, añadiremos, de lector privilegiado que conoce el texto en todos sus pormenores), y por otra parte con el consuelo de autorizados y aislados asertos críticos anteriores, como los de M. Menéndez Pelayo (15), G. Adinolfi (304, 310) y J. H. Herriott (10) entre otros.⁷

Comienza EMM sus argumentaciones examinando los personajes (31-68), "uno de los puntales firmes, si no el más seguro, para sustentar la teoría de la autoría única," dada "la irrefutable continuidad psicológica, la inalterada fluencia de esos caracteres que atraviesan la hipotética frontera entre acto I y resto de la obra sin acusar huellas del cambio" (31). Refuta ante todo algunas objeciones que han sido montadas en los casos de los personajes de Melibea y Areúsa que cuestionarían la unidad de diseño (en la opinión de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, Marciales, y Lida de Malkiel), extendiendo obligatoriamente las consideraciones a la autoría de las interpolaciones (parte C). También encara el caso de Pármeno, que por su parte habría levantado nuevas

⁷ También se recuerdan (25n) Henk De Vries y Joaquín Aguirre Bellver entre los defensores del autor único, y se aducen varios pareceres a favor, hablando de tal o cual cuestión, como por ejemplo, el de Eugenio Asensio (187) refiriéndose al tiempo dramático. Y también se usan con provecho las afirmaciones unitarias de Ramón Menéndez Pidal (283, 327).

contradicciones. Tras hacer frente a las objeciones, EMM examina los indicios positivos de unidad de autoría, concretamente ciertos rasgos de carácter que se mantienen unitarios a lo largo de la obra, como por ejemplo el componente erótico de Sempronio, o su faceta de bromista, o los celos de Elicia, o ciertas reacciones de Celestina que se mantienen constantes (así como son unitarias las muy variadas alusiones al "rasguño" que tiene por las narices), o aun Calisto, personaje tragi-cómico y no por ello incoherente.

Continúa EMM con otro denso capítulo sobre los temas (69-123), en el que también va en busca de la "plena coherencia en su desarrollo" y de "aquellas señas de identidad" que apuntan hacia un mismo creador (69), ya sean incluso frases hechas recurrentes (como por ejemplo "quien en muchas partes... en ninguna...", o "no ha menester preámbulos" [70], o el motivo de endulzar lo amargo para que se trague mejor, que también es constante [71], o las enumeraciones del mundo animal que vuelven, semejantes, de una parte a otra [72], y etcétera). Otro elemento unificador es el mundo estudiantil (en las relaciones maestro-discípulo, en los paralelismos de la *altercatio* escolar), junto con el uso de la escolástica como modo de argumentación encaminado a persuadir o a probar, con sus frecuentes silogismos y concatenaciones (75-83).

Otros motivos reiterados son lo médico (83-85) y lo jurídico (85-87), éste de gran relieve por ser Rojas jurista, y presente ya desde el acto I (lo que no había advertido Russell). Se pasa luego al tema del amor (87-99) entendido como ley vital que estimula la realización sexual, y a las imágenes recurrentes con que se le presenta (el fuego, el cautiverio, la turbación) que aunque tópicas en la época no dejan de ser constantes en LC en todas sus partes; incluso la parodia del amor cortés es actitud unitaria, así como lo son los chistes sexuales a lo largo de la obra.

Otro tema es el de la religión y de la magia con él relacionada (100-117), para el que EMM examina tres puntos concretos: la sátira anticlerical, las citas escriturarias con fines humorísticos, y ciertas plegarias en boca de diversos personajes, todos ellos recurrentes tanto en el acto I como en los demás; el tema de la magia no se usa para la discusión de la autoría sino como breve digresión para evaluar su función dentro de la obra, también muy debatida hasta la fecha. Por último, entre los temas, se examina el de la protesta social (117-123), y

para ello, dejando de lado la posible relación con la condición de converso de Rojas, se prefiere centrar la atención sobre los criados y la visión negativa con que nos son pintados, ya desde el título, y las invectivas que van gritando contra los amos en toda la obra.

Sigue un amplio capítulo, el IV, dedicado a la técnica teatral de LC (124-199), desarrollo de su "Celestina, teatro" (ver nuestra n1), muy articulado y que se organiza en varios apartados, para demostrar que no hay "recursos nuevos desde el acto II al XXI con respecto a los usados en el acto inicial. Y, paralelamente, no hay desde el acto II al XXI abandono de ninguna de las posibilidades de técnica teatral ya empleadas en el acto I" (124). Tras examinar las opiniones de quienes defienden la pertenencia de LC a la tradición narrativa y su especial parentesco con la novela sentimental, de la que sería parodia, y tras recordar el parecer de quienes, como él, se inclinan a considerarla como una obra dramática, EMM aporta sus propias consideraciones al respecto, afirmando en primer lugar que es evidente que el autor "ha partido de una voluntad inequívoca de construir su obra dentro de los moldes de la creación dramática, tal y como dichos moldes le llegan establecidos por el modelo de la comedia latina clásica, más las sabidas aportaciones de la comedia humanística y elegíaca" (128).

A pesar de la extensión de la obra, y a pesar de todas aquellas partes de los diálogos en que domina efectivamente lo narrativo (y que fácilmente llevan a interpretarla como obra novelesca), el clima dramático se mantiene por doquier y está asegurado por una serie de recursos específicos, lo que hace de LC una obra "no sólo ajena, sino hasta opuesta a los módulos narrativos" (138). La posibilidad de que LC en su época fuera no representada sino leída en voz alta no quita, según EMM, la concepción teatral con que la escribe el autor, que la dota "de todos los resortes y condicionamientos de representabilidad," y por tanto la transmisión "por mera lectura pública es un accidente de época; no una marca medular ni una restricción técnica" (144).

A estas premisas, siguen varios apartados dedicados a los recursos teatrales específicos, como las acotaciones (146-153), los apartes (154-161), las escenas simultáneas (162-163), los diálogos (163-170), los monólogos (170-183), espacio y tiempo (183-197), aspectos todos ya tenidos en cuenta por otros estudiosos, sobre todo Lida de Malkiel (que es justamente muy citada en estas páginas), pero enriquecidos, esta vez, con nuevos elementos y consideraciones y sobre todo reexaminados a la luz de su continuidad y unidad de enfoque desde el acto primero hasta el final. Por tanto, la "supuesta singularidad del acto I" (197-199) desde el punto de vista de la técnica teatral es algo fácilmente refutable.

Lo que sigue es un capítulo técnico-lingüístico, dedicado a léxico, gramática y sintaxis, verdadera génesis y núcleo inicial del libro como se declara en la advertencia (7). Estamos ahora en un terreno más concreto, a medio camino entre lo lingüístico y lo estilístico, en todo caso textual, que también desde este enfoque le permite a EMM sacar conclusiones sobre constancias, correspondencias, estilemas o sintagmas recurrentes y, de paso, enfrentar, desde la misma perspectiva usada para la autoría múltiple, y por tanto discutiéndola con los mismo medios, a los sostenedores de la pluralidad de autores. Capítulo, a mi juicio, verdaderamente central, y no por casualidad embrión primero de la monografía.

Se examinan en primer lugar algunas particularidades léxicas. En abierto contraste con cierta tendencia crítica a ponderar demasiado mecánicamente algunos resultados que vengan de concordancias, o de distribución 'anómala' de palabras, o a otorgarle un peso excesivo al dato cuantitativo, estadístico, y similares, EMM recuerda atinadamente que el léxico está al servicio de los temas, y, a cambio de tema (y de personaje portavoz), seguirá cambio de palabras. Y hay temas presentes en algunos actos, y ausentes en otros, obviamente. Otra premisa, también prometedora, es la prudencia que conviene adoptar frente a una época de inestabilidad lingüística, como la de LC. Con todas estas cautelas, comienza el análisis con los diminutivos (202-206), más abundantes en el acto I, pero que no merman en proporción en los restantes, donde incluso se usan con criterios semejantes, lo que le permite discutir con aquellos críticos que sólo a partir del dato del diminutivo creían poder hablar de dos autores (205) en una obra tan compleja como LC.

Se pasa después al examen de sinónimos (206-212), otra vez al hilo y contrapunto de la bibliografía específica, para resaltar que los dobles o tripletes también se dan en proporción por todas partes. Se examinan luego palabras, latinismos, sintagmas, frases sueltas o exclamaciones que se repiten en circunstancias idénticas de un lado al otro (212-218), para pasar al caso de los refranes (218-225), piedra de toque, como es sabido, para recientes teorías de doble autoría, que le lleva, en el plano operativo, a dividir LC en siete fragmentos de

extensión pareja al primer acto⁸ y a observar que el cómputo de refranes, suyo particular,⁹ y sobre todo su distribución, tampoco deparan sorpresas o contradicciones si se miran con juicio, y sin dejarse llevar por los fáciles y traicioneros resultados del dato cuantitativo. Se examinan luego algunos usos gramaticales y sintácticos (225-236), como repetición del *no* en enumeraciones, adjetivo antepuesto con valor de genitivo, nuevamente algunas frases recurrentes, construcciones absolutas o de infinitivo de cuño clásico, y *como* + subjuntivo. Termina este capítulo con una reseña a los principales estudios publicados sobre aspectos lingüísticos de LC (como el de M. Criado de Val) y sobre los límites de sus implicaciones autoriales (236-245), cerrando con dos ejemplos de parlamentos celestinescos portadores de "extrañas semejanzas" (245-247).

El capítulo VI (248-300), se dedica a exponer en primer lugar las objeciones a la autoría de Rojas levantadas por parte de los críticos, y en segundo lugar las igualdades que fueron reconocidas a pesar de distintos presupuestos. Vuelven por tanto los nombres de celestinistas de gran fama, ya comentados en páginas anteriores, a ser examinados en sus asertos a los que se opone un punto de vista contrario, argumentándolo. Así para el caso del tesoro prometido por Celestina a Pármeno (250-256), considerado incongruente e inverosímil y tachado de "fallo artístico," y que sin embargo, en la opinión de EMM, nace como "invención improvisada de la vieja en línea con la capacidad que exhibe para repentizar mentiras estratégicas" (251), y que además vuelve a recordarse fuera del primer acto, siendo por tanto nula la incoherencia.

Otro ejemplo es el de la primera escena de la obra (256-265) que también ha dado lugar a teorías divisionistas y ha llevado a cuestionar,

⁸ Lo que, a manera de ínfimo reparo, nos extraña que surja sólo a este respecto. Tal atinada división en siete podría haberse aplicado no sólo a la distribución de los refranes sino teóricamente a todos los argumentos explayados en el libro, para usar, como a menudo se hace en este capítulo, los mismos criterios cuantitativos impugnados a otros críticos, si bien desde otro ángulo y para llegar a resultados opuestos.

⁹ Para ese cómputo de refranes, el autor afirma aceptar (220) los que son señalados como tales en las notas de P. E. Russell, D. S. Severin, y J. Cejador en sus respectivas ediciones. No habla de cifras pero parecería aceptar (218) el total de 270 del que hablaba M. Marciales. Para otros las cifras aumentarían si se añadieran sentencias y frases proverbiales: serían 444 para J. Gella Iturriaga ("444 refranes de LC", en *LC y su contorno social* (Barcelona: Borrás, 1977), 245-268; y serían 369 para Angela Pagano ("Funzione espressiva dei proverbi ne LC" [tesis, Univ. Roma, 1980, dirs. E. Scoles y C. Samonà], excelente monografía inédita).

como recuerdan todos, el lugar donde se daría el encuentro (según M. de Riquer una iglesia, malentendida y desatendida por el continuador Rojas). A ello se objeta que nada impide que los primeros parlamentos se desarrollen en el huerto, aunque no se mencione la escalera, ni aves de caza que se van a buscar; por otra parte lo religioso del lenguaje, lejos de implicar una iglesia concreta, se adhiere más bien a las hipérbolas sacroprofanas del Cuatrocientos. También se rechaza que el primer encuentro le haya ocurrido en sueños al soñador Calisto (262-263).

Se pasa después a fuentes (265-271), sobre las cuales se han fundado muchas de las posturas diferenciadas entre acto I y el resto, como el caso consabido de Petrarca. Pero investigaciones recientes hallan huellas petrarquistas también en el acto I (267), y por otra parte nada impide que, en las distintas fases de la redacción, Rojas incrementase y variase el caudal de sus lecturas, aportándolo en mayor o menor medida a sus páginas. Lo mismo vale para el caso de Platón, de quien se encuentran rastros que incluso permiten conjeturar una cronología concreta para la redacción del primer acto, hacia los años 80 ó 90, a partir de la difusión en España de la fuente (270). Se examinan luego los testimonios del siglo XVI (271-274), ambiguos y contradictorios al respecto, los más omitiendo nombres al hablar de LC, como Vives y Timoneda, pero también apuntando a un solo autor como responsable de la obra entera, con frases como "el que compuso," y "el que escribió."

Se examina por último entre las objeciones lo que ha implicado el descubrimiento del Manuscrito de Palacio (275-280), un fragmento manuscrito del primer acto que ha llevado a las apresuradas afirmaciones de que hubiese sido un autógrafo de Rojas y que hubiese sido reelaboración de los Papeles: se discute atinadamente esta teoría¹⁰ y se acepta mi opinión de que responsables del traslado, en realidad, son dos copistas. Pasando a las igualdades vistas por otros (281-300) se examinan

¹⁰ Sólo disiento de una afirmación: "la copia remite insistentemente al texto de la *Tragicomedia*, que parece estar siendo de forma clara el modelo que transcribe" (279). En realidad el *Manuscrito de Palacio* no siempre coincide con la *Tragicomedia* y es portador más bien del texto primitivo, siendo anterior, él o su modelo, a la época en que se forman los errores privativos de la *Comedia* impresa. Ver los dos trabajos sobre este manuscrito en *Boletín de la Real Academia Española* 73 (1993), 25-50 y 347-366 (P. Botta) y 51-67 (F. Lobera Serrano).

ante todo los apoyos indirectos de quienes aun sosteniendo la doble o triple paternidad acaban reconociendo a cada paso la innegable unidad de toda la obra. Se pondera después la cuestión de la ironía dramática (287-293), esto es, de referencias anticipadoras de sucesos que ocurrirán en momentos muy alejados del primer acto. Pasa por último (293-300) a examinar si el acto I, en la supuesta continuación de Rojas, fue respetado o acaso corregido, hacia lo cual se inclinarían algunos.

Ultimo capítulo portador de argumentaciones es el dedicado al análisis de las partes extradramáticas (301-324), que son las que van sembrando todas las dudas, como dijimos arriba, y proporcionando un "auténtico maremagnum de datos, oscuros en ocasiones, contradictorios a veces, que justifican sobradamente por qué al Rojas prologuista no le ha creído íntegramente nadie" (301), por lo que reitera que no conoce "ni un solo crítico que secunde en su totalidad las afirmaciones de Rojas" (302). Una posible explicación es el planteamiento lúdico (303), para el que se pediría la complicidad del lector, de un ensarte de tópicos literarios debajo de los cuales Rojas parecería aludir a una doble fase de la redacción: juvenil la primera (pero adjudicada al topos del autor antiguo) y más cercana a la publicación la segunda (acudiendo al topos de su escritura en quince días), lo que le daría la pauta para autoelogiarse libre de inhibiciones, ensalzando el valor de la parte antigua (316).

También considera EMM la hipótesis (305), ya de S. Gili Gaya para Diego de San Pedro, de que "el comienzo de la obra circuló manuscrito y sin el nombre de su autor", y que "las palabras de Rojas fuesen escritas para el prólogo de la edición impresa" (lo cual, añadimos nosotros, parece confirmarse si miramos la transmisión textual de nuestra obra.¹¹ Se analizan luego por separado la "Carta" (306-317), las "Coplas" iniciales (317-319), el "Prólogo" (319-322) y las "Coplas" finales (322-324). De las primeras se destacan los tópicos de la *utilitas* de la obra, de la *captatio benevolentiae*, de la humildad, para observar que el callar el nombre — y darlo en los acrósticos — no es más que un juego literario a la zaga de ellos (308); por otra parte se lamenta que el nombre de Cota,

¹¹ Es lo que confirma el reciente hallazgo del Manuscrito de Palacio, falto de materiales preliminares. Para la tradición impresa, la situación es algo más complicada debido al supuesto hueco con que nos ha llegado B (Burgos 1499), falto él también de preliminares y posliminares. La incorporación de esos materiales a LC impresa se documenta a partir de C y D (Toledo 1500 y Sevilla 1501), y no sabemos si se estrenan para esta circunstancia (por tanto después de ya encaminada una fase impresa) o si ya estaban en B y se han caído.

que respecto a Mena tuvo un crédito mayor, se haya aceptado casi sin indagar, con bases serias, si su obra realmente permitía considerarlo como el antiguo autor.

Remata los comentarios sobre la "Carta" la observación que al referirse ésta a la "principal historia" y a la "ficción toda junta" claramente no puede aludir al primer acto sino a la obra entera, a la que se está dotando de declaraciones prologales (316). De las "Coplas iniciales de excusa," o acrósticas, se destaca una nueva contradicción al dar por muerto al antiguo autor ("al qual Jesu Christo reciba en su gloria," 318), lo que impide, racionalmente, reconducir el acto primero a Cota, muerto en 1506. Además se subrayan en estas coplas las expresiones que apuntan a un individuo solo, rechazando el plural, como "mi limpio motivo," "aquesto que escrivo" (a las que se suman "me juzgues" y "mi mano" en las octavas finales [323], y a las que añadiremos por parte nuestra "mi pluma" en los acrósticos y "mis maldoladas razones" en la "Carta").

También del "Prólogo" se destacan las contradicciones, las imprecisiones, las afirmaciones inverosímiles al estilo de la Carta que dejan nebulosas algunas de las cuestiones como el cambio de título, antes *Comedia* que le fue criticado, y que tendría relación con un autor antiguo a quien achacarle el yerro y el desaliño, para salir Rojas incólume (322). Por lo que atañe a las "Coplas" finales se destaca, en Proaza, la voluntad de indicar un solo autor, cuyo nombre por fin ilumina, sin hacer la menor mención al antiguo autor.

Por último, en la "Palabra final" (325-336), EMM concluye que su libro "puede entenderse como el intento de reintegrarle a Rojas el honor único de la autoría completa, desde la profunda convicción de que no estamos ante dos autores distintos, el segundo de los cuales habría realizado ímprobos esfuerzos por parecerse al primero, mediante el sistema de incorporar concienzudamente a su proceder literario los recursos, tono, latiguillos y reflejos del primero" (335). Y espera que ello ayude a valorar "la extraordinaria unidad de composición" de LC (336) y que nos devuelva, enriquecido, el placer de su lectura.

Terminan aquí mi descripción y análisis del contenido detallado del libro, al que agrego a mi vez unas palabras finales. En efecto, no puedo dejar de reconocer el coraje que ha tenido Emilio de Miguel

Martínez al enfrentarse, él sólo, como bastión contrario, a una nutrida serie de celestinistas ilustres y autorizados que desde generaciones venían sosteniendo la tesis de la autoría dual o plural, que nadie últimamente ya discutía, o a lo sumo enriquecía con nuevos datos. Al lado de la originalidad de la postura crítica, basada en solvente método, hay que relevar también la sabia mezcla de ir refutando asertos ajenos y proporcionando argumentos propios, *pars delens* y *pars construens* en alternancia amena, sin que falten a la primera ataques duros o comentarios humorísticos, y a la segunda sorprendente novedad de enfoque y progresiva *gradatio* de datos y consideraciones aducidos. Unos pocos reparos, de relevancia mínima,¹² nada quitan a la solidez y brillantez del libro.

Patrizia Botta

Università di Roma "La Sapienza"
Università di Padova



JORNADA SEGUNDA, ESCENA XXI.

SALAZAR Y TORRES

EL ENCANTO ES LA HERMOSURA.

LA SEGUNDA CELESTINA

¹² Algunas erratas inevitables en un libro de tamaño extensión (p. 254 "la fácil la salida"; p. 284 'agrandan' por 'agradan'; p. 320 "acto XI" por "acto XIX", etc.), y alguna omisión en la "Bibliografía" donde se echan de menos dos trabajos de Carmelo Samonà que le hubieran servido de apoyo a la tesis de la unidad de autor, *Aspetti del retoricismo ne LC* (Roma 1953), y su capítulo modélico sobre LC en *La Letteratura Spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze: Sansoni-Accademia, 1972), 215-249.

Castells, Ricardo. *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 249. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

En este libro Ricardo Castells actualiza su tesis doctoral de 1991 y concluye la línea investigadora abierta por Miguel Garci-Gómez.¹ Partiendo de la interpretación onírica que éste hace de la primera escena del primitivo *Auto*, Castells analiza y extrae en los cinco capítulos de que consta la obra las consecuencias generales que se derivan de esta interpretación. Consecuencias que inciden en la comprensión total de *Celestina* y que afectan a aspectos tan determinantes como la coherencia de la continuación de Rojas (Capítulo I), la unidad del primitivo *Auto* (Capítulo II), el problema del carácter del tiempo y la percepción del mismo por los personajes (Capítulo III), el supuesto carácter paródico de Calisto (Capítulo IV) y la desconcertante rapidez con la que Melibea se enamora y consiente en mantener relaciones sexuales (Capítulo V). Cierran el libro unas conclusiones (Capítulo VI) que conforman una nueva lectura de *Celestina* opuesta en muchos aspectos a otras lecturas dominantes en el plano investigador. A estas conclusiones les sigue un apéndice en el que se recogen los síntomas de la enfermedad amorosa señalados por Robert Burton en su *The Anatomy of Melancholy*.

La nueva lectura propuesta por Castells tiene su epicentro en que en la primera escena del primitivo *Auto* nos encontramos con un sueño o visión de Calisto (términos usados indistintamente a lo largo del libro). No estamos, por lo tanto, ante un diálogo en el huerto de Melibea, tal y como indican los argumentos añadidos por los editores. Calisto, lejos de enamorarse de Melibea en su huerto, se encuentra ya enamorado en la primera escena. Castells muestra de una manera coherente la posibilidad de esta interpretación onírica. Para ello se basa en la presencia del sueño en la caracterización inicial de los galanes enamorados de ocho obras de corte celestinesco del siglo XVI. Esta similitud, en palabras de Castells, "strongly suggests that all of them are based on a common interpretation of the first act of *Celestina*" (31), entendiéndolo como tal, la interpretación onírica. Como evidencia de la

¹ M. Garci-Gomez, "El sueño de Calisto," *Celestinesca* 9 (1985): 11-22.

importancia del motivo onírico recurre también a la propia continuación de Rojas, que repite un esquema de sueños, despertares y llamadas a sus criados en las setenta y dos horas de la *Comedia* y en las interpolaciones de la *Tragicomedia*, en las que se acentúa el carácter soñador y enajenado del enamorado. Es por lo tanto esta repetición del patrón onírico uno de los elementos que dan coherencia a la continuación de Rojas, y mediante la cual se establece un "conscious link to the primitive text" (32).

El segundo capítulo se ocupa de demostrar cómo, una vez aceptada esta interpretación onírica del parlamento inicial, el primitivo *Auto* es una unidad temporal coherente en la que no hay una solución de continuidad entre la primera y la segunda escena. La primera escena no es para Castells un prólogo de la acción principal; al contrario, sirve como elemento caracterizador inicial de Calisto. Asimismo, el crítico analiza finamente el papel que juega este *Auto* respecto a la obra general, llegando a la conclusión de que nos encontramos con un intratexto que sirve como modelo estructural a las acciones que se repetirán posteriormente. Habiendo comenzado *in medias res*, el segundo acto explica la prehistoria del transfondo amoroso, engarzándose perfectamente con la acción del *Auto*. La segunda parte del capítulo se centra en estudiar y afirmar la unidad temática del primer acto, utilizando como esquema teórico la degradación realista efectuada por la modalidad del realismo grotesco. Así la acción, según Castells, pasa del plano idealista y cerebral de Calisto y Pármeno al plano material y sensual de Celestina y Sempronio.

A continuación, partiendo de la coherencia temporal del primitivo *Auto*, se pasa revista en el tercer capítulo a la cuidada y planificada estructura temporal de la *Comedia*, distribuida alrededor de setenta y dos horas y de cuatro amaneceres en los que los motivos oníricos se repiten. Este cuidadoso esquema y la simetría de las acciones, sin embargo, no se contrastan adecuadamente en el libro de Castells con las interpolaciones de la *Tragicomedia*, en las que el alargamiento temporal rompe esta simetría e impone nuevas implicaciones. En cuanto a la percepción del tiempo, Castells analiza con tino el carácter objetivo del mismo y la verosimilitud del desarrollo psicológico de los personajes dentro del esquema temporal que constriñe la acción, y pone de manifiesto la imposibilidad de manipular el tiempo, ya sea retrasándolo o adelantándolo, lo cual conducirá a un final inexorable. Esta inexorabilidad desemboca en un desorden temporal que, para este crítico, lleva a la muerte y la destrucción, no sin antes poner de manifiesto la catástrofe que afecta a todos los personajes, premeditada en el caso de Melibea pero imprevista en los demás casos.

En los últimos capítulos se pasa revista a dos aspectos muy diferentes relacionados con la pareja de enamorados protagonista de la obra. El cuarto capítulo recoge uno de los puntos más discutibles de la interpretación de Castells: la argumentación en torno al carácter imaginativo, serio y melancólico de Calisto, enamorado y enfermo de amor. Niega así la parodia que otros investigadores como Deyermond, Hall Martin, Lacarra o Severin atribuyen en la caracterización de este personaje. Es de nuevo la caracterización onírica de Calisto la que le sirve como punto de partida de la reinterpretación, colocando dicha recurrencia ensoñadora e imaginativa como ejemplo de nobleza de amor en los mismos términos señalados por Capellanus. De esta vertiente onírica procede la explicación del primer parlamento, el cual, lejos de ser un ejemplo de incompetencia amorosa, se interpreta como un intento por verbalizar los sueños de un enamorado que sufre los efectos de la melancolía amorosa. Niega también el crítico la parodia cuando alude a la abundancia de registros estilísticos de la obra y a la propia "poliglotía" de Calisto. Es esta conjunción lo que le lleva a Castells a afirmar que la obra se encuentra en un nuevo espacio textual más complejo que superaría la sencilla parodia del amor cortés. La conclusión sobre el carácter serio y educado de Calisto a la que llega es, sin embargo, problemática por no hacer hincapié ni en el efecto global de la simbiosis de registros, ni en el evidente carácter grosero que van adquiriendo los comentarios de Calisto en la *Tragicomedia*, ni en las resonancias paródicas y ridículas de la muerte del enamorado, a la que Castells califica de horrible a lo largo del libro.

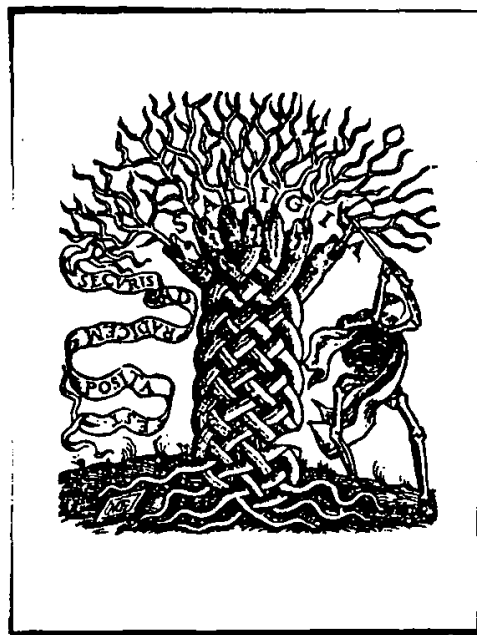
Finalmente, el quinto capítulo aborda el espinoso problema del "presto vencer" de Melibea. Castells defiende que no existe tal repentino cambio y que Melibea, enamorada antes de que comience la acción, e igualmente cautivada por la enfermedad de amor, nunca cambia de actitud hacia Calisto. Para ello es necesario aceptar, claro está, que el rechazo inicial del primer parlamento sea sólo producto de la imaginación del enamorado así como que la explosión de ira de Melibea ante las trampas retóricas de la alcahueta esté en función del deshonor público y no de la falta de amor hacia Calisto. El hecho de esta voluntariedad amorosa explica también que Castells rechace la influencia de la magia y el papel activo de Celestina en la persuasión, confiriéndole a la alcahueta un papel mucho más modesto en el proceso amoroso del que la crítica le ha otorgado tradicionalmente. Inversamente, Melibea queda dibujada con un perfil mucho más activo, lo cual explica lógicamente la muerte voluntaria, considerada como consecuencia extrema de la enfermedad amorosa que padece. Esta muerte parece revestir unas connotaciones morales al convertirse en pago de todas las transgresiones sociales acarreadas por la relación amorosa.

El capítulo que cierra el libro sintetiza los argumentos analizados anteriormente y aporta unas conclusiones que configuran una nueva visión de *Celestina*. Esta relectura, que parte de la interpretación onírica de la primera escena, ofrece la ventaja, según Castells, de proporcionarnos una visión más coherente de la obra en su totalidad y de resolver algunas contradicciones e interpretaciones erróneas sustentadas por la crítica. Entre las ventajas estructurales que ofrece esta reinterpretación, algunas — como la coherencia espacial de las dos primeras escenas — la habilidad de la continuación de Rojas o la cuidada disposición temporal, parecen aceptables. Igualmente de aceptable o, cuando menos como motivo de reflexión lo es la función del elemento onírico en la construcción de la obra. Otras conclusiones como la unidad del primer acto basada en la degradación efectuada por el realismo grotesco, el carácter serio de Calisto, la nueva caracterización de Melibea, la marginación de Celestina en el proceso de enamoramiento o las resonancias morales son más discutibles. En conjunto, pese a las reservas o incredulidad que la interpretación onírica pueda levantar, especialmente en lo referente a la caracterización de los personajes, la obra de Castells presenta una nueva vía interpretativa sustentada en una hábil, pero a la vez arriesgada, lectura del texto y de la propia tradición celestinesca. En virtud de esta combinación de habilidad y riesgo, este trabajo habrá de tenerse en cuenta en futuras investigaciones y su radicalidad en algunas posturas servirá de fermento para nuevas y fructíferas discusiones.

Oscar Martín

University of Wisconsin

Marca tipográfica de Matías Gast,
impresor de Salamanca 1570.



CELESTINESCA 22.2 (Otoño 1998)

«La Celestina» (ballet). Music: Carmelo Bernaola. Direction: Adolfo Marsillach. Choreography: Ramón Oller. Madrid Symphonic Orchestra, dir. José Ramón Encinar. World Première, 24 June 1998, Teatro Real (Madrid).

Can a successful ballet be made of *Celestina*? One would think so. The work has been adapted to an operatic stage several times in the twentieth century, beginning with Felipe Pedrell's 1903 effort (never seen or heard in a full version) and ending with the promised debut in 1999 in Barcelona's Liceu of an opera by Joaquín Nin Culmell, passing through an English-language opera, *Calisto and Melibea* by Jerome Rosen and the French (but multilingual) opera by Maurice Ohana, *Célestine*, seen in Paris in 1988. This ballet is, I think, the third effort to make *Celestina* a work for interpretative dance: Alberto Cárdenas (danced by Susana & José) attempted it in 1968, and then Paco Romero and the Ballet de España in 1990.

But the answer to the initial question, at least to my way of thinking and seeing, is *yes*, only not this time. The world premiere, which I attended at Madrid's Teatro Real, was advertised to last 55 minutes but lasted, perhaps, 45. My purpose here is not to evaluate the music of Carmelo Bernaola: it seemed quite fine even if the overall impression was heavy, owing, I suspect, to the 17 scenes selected to form part of this adaptation, scenes that in the collective emphasized the darker side of the plot. Now might be the best time to give a synopsis of what actually was seen.

The opening scene, the encounter in Melibea's garden (a voiceover for Calisto tells us that: "Melibeo soy. A Melibea adoro. En Melibea creo. A Melibea amo") is followed by a group scene in Calisto's home with three servants: Calisto communicates in gesture and dance his rejection by Melibea. We see Sempronio knock on Celestina's door (she lives under the stage with several *mochachas* and emerges through a diabolical red-lighted-from-below trap door). She quickly understands what is wanted and needed. Sempronio exits accompanied by the four wenches in Celestina's service. Next follows the casting of the spell (more voiceovers) and the emergence of several (10?) strange figures from round openings in the stage floor who, aided by Celestina, spin out a skein of yarn into a web. We are next swiftly transported to the area where Melibea and Lucrecia are dallying by a swing. Through gestures

and mime, more than through dance, Melibea is informed of Calisto's desire, and Celestina requests her *cordón*, worn round her waist (a new voiceover): resisting at first, Melibea eventually gives in, and Celestina performs charms on the girdle thus obtained. We are next with Calisto's rhapsodic reception of the *cordón* and his rewarding of Celestina with a gold chain. This is followed rapidly by a return to Melibea's house and her interview with Celestina, at the end of which she grants Celestina permission to arrange a meeting with Calisto.

This scene is followed by the struggle of Celestina and Sempronio over the gold chain and the murder of Celestina, her *mochachas* looking on, aghast. Immediately after, we see Sempronio surrounded by the local gendarmes armed with truncheons, and their choreographed movements end with Sempronio, inert, being carried off the stage. This is reported by a servant (in a voiceover) to Calisto, who decides he will keep his date with Melibea (another voiceover). In the meantime, a tough guy (Centurio) appears, singing a song about murder. Celestina's *mochachas* appear and, after a danced set piece that aims at communicating foreboding and menace, Centurio swears to murder Calisto. It is now night. Melibea is singing, Calisto waiting outside a wall made up of the strange swaying figures we saw in the conjuration and spellcasting scene. His servants help him over this moving, supernatural wall, and he and Melibea each remove pieces of clothing to suggest nudity and then make passionate love. They are interrupted by the sounds of a fracas. Calisto, abandoning Melibea to respond to the danger, mounts the wall, is stabbed by Centurio, and dies. Melibea, anguished, repeats some of the initial dance figures from the opening scene. A rope descends (representing a stairway?) and draws Melibea up and she is last seen, spinning slowly, as snow begins to fall, the light slowly dimming until, finally, all is darkness: Melibea, too, is dead. The curtain descends.

Students and scholars who know *Celestina* well will recognize to a greater or lesser degree what moments of the original have been utilized, and which have been sacrificed. I realize, however, that my synopsis is aided by my own pre-knowledge of what could have been happening on stage: I believe others in the audience would have had no such expectations. To be just, no one expects, in any kind of adaptation of this work, that more than a controlled selection of moments will be retained, and I have no quibble with the artistic judgments made here. Marsillach, I am reminded, directed in 1988 the Madrid production of the Torrente Ballester adaptation of the work, and he knows *Celestina* well, perhaps too well for this kind of adaptation. His version, laudably, does not reflect some earlier attempts to make the affair of Calisto and Melibea into a gloss on *Romeo & Juliet*, Shakespeare's star-crossed lovers. It opts

to demonstrate clearly the lust that unites and consumes the lovers, and the cupidity of those who work hard to bring the union to fruition and in this respect, at least, it sets out to reflect the original work's sardonic view of society.

My disappointment with this *Celestina* lies in another quarter. Ballet must project some thread of a plot, some characterization of its principal actants and their surroundings, and some fluidity of action that make sense of the whole. All of this is accomplished through movement, line, gesture and dance. Dance solos, duos, trios, and ensembles alternate to give an internal architecture to the work. Good ballet literally unfolds before one's eyes, helped by expert choreography, the meshing of the music from the orchestra pit with the visuals of the dance. It must create meaning on its own terms.

While there may have been coordination of the musical score with the *action* on the stage, there was too little dancing, too much time invested in theater (mime, gestural movement, singing, voices in off, frequent scene changes, superfluous props) to suggest a balletic *Celestina*. I have, however, only praise for the talent that was on view. The single set, of inward leaning arches was used to suggest all venues but could not have been as effective as it was had it not been for the clever symbolic use of color in a conceptually-brilliant lighting design (kudos to Albert Faura). The performers were very talented, but I thought their dance characterizations too facile, too topical or stereotypical to capture as effectively as is desirable the nuances of the many interpersonal conflicts that are the centerpiece of *Celestina*.

The dance sequences were overly brief in most instances, failing to explore more than superficially what each character felt and desired, and the sequences were too often made jagged by the interruption of non-dance moments. These latter may be attributable, I think, to Marsillach's direction, his need to incorporate details of plot moments that translate poorly to the ballet frame. One example: the struggle between *Celestina* and *Sempronio* over sharing the gold chain could have been interpreted, and made very clear, in vivid modern dance movements: it could have been an unforgettable duo. What we instead have is a physical struggle in which movement, line, and characterization are broad and bold, swift and jerky. There is no pathos, no sentiment, no feeling communicated to the audience in this, the turning point of the action of *Celestina*. Another example of theater winning out over dance: the conjuration scene. It is an overlong, if dramatic, one. The strange figures that emerge from the stage floor, eerily illuminated, are very effective. Each has a skein around his or her waist. *Celestina* runs about

stringing out these skeins among the various figures until it is obvious that a web has been spun into which Melibea will be tempted. This is visually attractive but is the dance equivalent of *verbose*, and like so much else in this production, comes across as the balletic equivalent of operatic *recitative*. There can, I believe, be too much use made of a theatrical effects and, here, Marsillach's hand is heavy indeed.

Nor did the choreography seem to me to rise to the occasion: it followed the need to illustrate the action rather than work to give (dance) form and meaning to it. It is extremely difficult to adapt a classical work, relatively well-known to its audience, to another medium. Two classical works I have seen recently have achieved great success, however, giving deep pleasure to general audiences: Antonio Gades' minimalist gypsy ballet of «Fuenteovejuna» and Pilar Miró's enchanting film of «El perro del hortelano».

It is possible I am being too harsh, but I have also not been too demanding. In this production of the Ballet Nacional de España, a hybrid (Hydra?) of dance, theater and song, the magic formula for success was not there (as it was not, unfortunately, in Gerardo Vera's 1997 film version of *Celestina*). It is a work not without its moments and novel visuals (the conjuration scene, the human wall), it has energy, yes (but little fire), but it comes across, by the final curtain, as in need of a more sensitive and fluid dance concept to achieve the characterizations that would make us care about what happens to these people. That is why I feel that, perhaps, the *next* attempt to translate the work into dance stands a better chance of answering positively my initial question: Can a successful ballet be made of *Celestina*?

Joseph T. Snow

Michigan State University

Celestina regaña a Elicia.
Acto VII. Burgos 1499?



**FERNANDO DE ROJAS Y 'CELESTINA':
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
(VIGÉSIMO SEGUNDO SUPLEMENTO)**

**Joseph T. Snow
Lola Colomina
Michigan State University**

[Estoy poco a poco incorporando todos los anteriores suplementos bibliográficos que hemos ido publicando en *Celestinesca* en un solo documento. En ese mismo documento estoy también extendiendo la fecha del período que abarcará hacia el año 1899 — la publicación de la edición de Krapf (Vigo) con el estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo. Así pienso crear una base de datos que pretende representar todo el siglo veinte y luego, hacerla accesible en distintos formatos. JTS]

Como siempre, quisiera agradecer públicamente a las personas que me hicieron llegar información o copias de estudios reseñados: P. Botta, J. F. Burke, P. Godoy-Barde, V. Burrus, I. Corfis, D. Carpenter, H. Wilkins, J. C. Conde, D. Lucero, A. Dorón, H. Woodbridge, V. Infantes, J. Martín Abad, R. Soto Rivera, F. Lobera, J. Martín Aragón, J. Whetnall, y C. Sáez.

997. ALCALÁ GALÁN, Mercedes. "Voluntad de poder en *La Celestina*," en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham 1995)*, tomo I: Medieval y Lingüística, ed. A. M. Ward (Birmingham: University - Dept. of Hispanic Studies, 1998), 59-67.

Publicado previamente en *Celestinesca* 20 (1996), 37-55.

998. ALONSO, José L. "Claves para la formación del léxico erótico," *Edad de Oro* 9 (1990), 7-17.

En breve, ofrece ejemplos de dos campos semánticos, el bélico y el agrícola, para ilustrar la formación del léxico erótico. Compara,

para el primero de éstos, la 'batalla' que se da en la *Carajicomedia* con otra del auto VI de *Celestina* (13-14).

999. ALONSO ALDAMA, Juan Ángel. "A Problem of Narrative Interaction in *La Celestina*," en *Signs of Humanity: L'homme et ses signes*, vol. 2, ed. M. Balat et al (Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1992), 687-691.

Análisis de la interacción y la manipulación (entendiendo ésta última como una acción cognoscitiva, siguiendo a Greimas) del personaje de Pármeno. Además de los valores manipulatorios de la intimidación, seducción o tentación del criado por Calisto y, después, *Celestina*, este estudio profundiza en las complejas estructuras contractuales y modales que explican la manipulación de Pármeno (actos I-XII).

1000. BELTRÁN, Rafael. "Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant* y la *Celestina*," en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, ed. M. E. Lacarra (Bilbao: Univ. del País Vasco, 1991), 103-126 (=S806*).

B. defiende la hipótesis del *Tirant* como posible fuente de *Celestina* al proponer varias semejanzas o paralelos (= relaciones de complicidad) entre estas dos obras, como por ejemplo el aspecto de verosimilitud y realismo, semejanzas que distancian al *Tirant* del *Amadís* a pesar de que ambas obras pertenecen al mismo género caballeresco.

1001. BERNAOLA, Carmelo. "*La Celestina*," Madrid: Teatro Real/Fundación del Teatro Lírico, 1998. 142 pp.

El nutrido libro-programa que acompaña al estreno mundial del ballet de *Celestina* (C. Bernaola, compositor) contiene una 'ficha artística' (13), la sinopsis de las 17 escenas del ballet (28-46), 'Lecturas' (los argumentos de los actos con algún trozo textual, 90-119), una breve bibliografía (120-121), y las siguientes apreciaciones: "De un texto y un ballet" (Adolfo Marsillach, director escénico, 48-53), "*La Celestina*: reflexiones de un coreógrafo" (Ramón Oller, 54-57), "*La Celestina* de Carmelo Bernaola, música para escuchar y ver" (J. L. García del Busto, 58-67), "*La Celestina* en la música" (Antonio Gallego, 68-77), y "*La Celestina*: vigencia de un mito literario" (Francisco Chica, 78-87). Todo liberalmente ilustrado con (1) fotos de ensayos y de los

principales responsables, (2) grabados de ediciones de *Celestina* y, (3) figurines y decorados (éstos en colores).

a. *Celestinesca* 22.2 (1998), J. T. Snow.

1002. BLAY MANZANERA, V. "Las cualidades dramáticas de *Triste Deleytación*: su relación con *Celestina* y con las llamadas 'Artes de amores.'" *Revista de literatura medieval* 9 (1997), 61-96. (*)

1003. BOTTA, Patrizia, con V. INFANTES. "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)," *Revista de literatura medieval* 11 (1999): 179-209.

V. I. da una introducción general a la importancia y contenido de la edición más completa de Zaragoza 1507 que se conozca y que ahora nuevamente aparece en Toledo. P. B. edita y valora lo que no se ha visto hasta ahora en el dominio público: los primeros 4 folios con títulos y preliminares (faltan en la única edición conocida hasta ahora).

1004. BOTTA (ver SCOLES).

1005. BRIESEMEISTER, D. "Die Sonderstellung der *Celestina*," en *Das spanische Theater von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, ed. K. Pörtl (Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1985), 91-107. (*)

1006. BROWN, Catherine. "The Archpriest's Magic Word: Representational Desire and Discursive Ascesis in the *Arcipreste de Talavera*," *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997), 377-401.

Relevante a *Celestina*, sin tratar específicamente de ella. Un estudio sugerente del aspecto discursivo de *Talavera* que propone que su autor reproduce el habla de la gente de la época (que critica a la vez que se deleita en ella) según un "deseo de la representación" cuyo objetivo parece ser no el realismo sino la "reificación" o la transformación del signo en la cosa, un proceso muy avanzado en *Celestina* al final del siglo (n12).

1007. BURKE, J. F. "La mirada de la *Celestina*, ¿masculina o femenina?," en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham 1995)*, tomo I: Medieval y Lingüística, ed. A. M. Ward (Birmingham: University - Dept. of Hispanic Studies, 1998), 92-98.

Tomando como punto de partida las teorías modernas de la mirada (esp. las de Lacan), y a pesar de la opinión feminista de que el punto de vista masculino individual y colectivo ha estructurado el campo visual en occidente, se defiende una mirada femenina en la Edad Media y el control ejercido por las mujeres en el campo visual en *Celestina* y en otras obras. Sugiere que la alcahueta simboliza el concepto de la mirada colectiva y, en su caso específico, negativa.

1008. BURRUS, V. A. "Melibea's Suicide: The Price of Self-Delusion," *Journal of Hispanic Philology* 19 (1994-1995[1998]), 57-88.

Con las estructuras cortesanas de la poesía cancioneril como subtexto, B. da una lectura completísima de una Melibea que se sacrifica para mantener la ilusión de sí misma como la dama capaz de inspirar y corresponder a un gran amor caballeresco. El juego entre la realidad y la ilusión, uno de los aciertos del autor de la *Tragicomedia*, está aquí sometido a un agudo análisis que nos ofrece un retrato vivo de la verdadera tragedia de Melibea.

1009. CABRANES-GRANT, Leo. "La resistencia a la tragicomedia: Giraldi Cintio y una polémica sobre *Celestina*," *Celestinesca* 22.1 (1998), 57-66.

A pesar de la importante aportación del teórico literario Giraldi Cintio al desarrollo del teatro moderno donde, por ejemplo, comienza a adaptar técnicas de otros géneros a la tragedia y a orientar a este género en dos direcciones diferentes (la trágica y la cómica), Cintio evita el uso del término 'tragicomedia' por ser una "disusata voce". Cabranes propone que esto se debe fundamentalmente a la aversión de Cintio al estilo de la *Tragicomedia* española.

1010. CALVO, Ricardo. *Lucena. La evasión en ajedrez del converso Calisto*. Ciudad Real: Perea Ediciones, 1997.

Aparte de estudiarse muchos aspectos relacionados con Lucena y su *Repetición de amores e arte de axedrez*, C. propone (53-66) que Fernando de Rojas pudo tomar como referentes reales a Lucena y su obra a la hora de crear algunos de los personajes protagonistas de *Celestina*. Se propone a Calisto como una re-encarnación literaria de Lucena y se reproducen momentos narrativos de la obra de éste último para ver las coincidencias con el Calisto de Rojas.

1011. CAMPBELL, Catherine. *The French Procuress: Her Character in Renaissance Comedies* (New York/Berne/Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985).

Considera superficialmente la influencia de *Celestina* en unas terceras francesas en obras de Larivey (*Guillemette, La Fidelle*) y Grevin.

1012. CANDANO FIERRO, Graciela. "La *Celestina*: Libertad o castigo," en *Amor y cultura en la Edad Media*, ed. C. Company (México: UNAM-Inst. de Investigaciones Filológicas, 1991), 125-135.

A diferencia de autores italianos como Bocacio, no puede afirmarse que en la *Celestina* se rompa totalmente con Dios. Se argumenta que la obra de Rojas posee tanto aspectos sociales y morales del Medioevo como también de la Edad Moderna, y que se fluctúa entre el libre albedrío de los personajes y el castigo que el autor les impone a éstos.

1013. CÁRDENAS, Anthony J. "Interpretación de *asno*: signo de la bestialidad humana en *La Celestina*," *Texto Crítico* (Univ. Veracruzana), nos. 42-43 (1990), 85-95.

Las doce apariciones del termino 'asno' forman un interpretante altamente erótico en *Celestina*, aquí explicado pormenorizadamente.

1014. _____. "A Reply to a Reply: A Perspective on a Perspective of My Perspective," *Cervantes* 16.2 (1996), 138-143.

Corrige detalles pero sostiene los argumentos y conclusiones originales (1994) sobre los versos de cabo roto que enjuician a *Celestina* (en *Don Quijote*) en esta réplica a un crítico (ver ULLMAN, abajo).

1015. CARPENTER, D. "A Converso Best-Seller: *Celestina* and her Foreign Offspring," en *Crisis and Identity in the Sephardic World 1391-1648*, ed. B. R. Gampel (New York: Columbia UP, 1997), 267-281, 384-390 (notas).

En este repaso del enorme impacto de *Celestina* en su propio momento histórico, C. acentúa el contenido y perspectiva de la introducción poética (62 versos) que es lo único que queda de una versión hebrea de la obra de hacia 1507 o 1508 del judío

italiano, Yosef ben Shmuel Zarfati. Se nos ofrece una nueva traducción suya en inglés de estos versos.

1016. CASA, Frank. "The Dramatic Unity of *El caballero de Olmedo*," *Neophilologus* 50 (1966), 234-243.

El acto IV de *Celestina* está sintetizado en una escena del Acto I de la obra de Lope, pero la predisposición de Inés hacia Alonso hace el papel de Fabia menos necesario que el de Celestina (donde sí hubo un rechazo del galán por la dama). Estos y otros préstamos de la TCM (la conjuración, la cadena de oro) hacen eco en las estructuras dramático-trágicas de la obra posterior.

1017. CHICA, Francisca (ver Bernaola).

1018. COMPANY COMPANY, C. "Su casa de Juan: estructura y evolución de la duplicación posesiva en español," en *Actas del primer congreso anglo-hispano*, tomo I (Lingüística), ed. R. Penny (Madrid: Castalia/Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, 1993), 73-86.

Se estudian las características así como los cambios sufridos a lo largo de la historia de la lengua española por la duplicación posesiva en tercera persona. Para ello, se toman como *corpus* obras y documentos que abarcan desde el siglo XV hasta nuestros días, entre las que se incluye *Celestina*, así como diversas variantes lingüísticas como el español peninsular y el de México.

1019. CORFIS, Ivy A. "*Celestina* and the Conflict of Ovidian and Courtly Love," *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 73 (1996), 395-417.

Repaso extendido y pormenorizado de todas las situaciones amorosas del texto a la luz de las influencias literarias tanto cortesanas como ovidianas. El análisis, personaje por personaje, sugiere que ambas están presentes, aunque es frecuente la mezcla de las dos en casi todos. El más cortesano de los personajes parece ser Melibea, mientras más claramente ovidianos son Elicia, Areúsa, Celestina y Sempronio. C. no pierde la ironía subyacente en estas presentaciones, ni la comicidad de muchas situaciones amorosas en el contexto de los dos códigos vigentes.

1020. _____. "Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-Century Romances and *Celestina*," en *Studies on the Spanish Sentimental*

Romance 1440-1550, ed. J. J. Gwara & E. M. Gerli (Serie A: Monografías 168, London: Tamesis, 1997), 154-171.

Pormenorizada presentación de la intertextualidad de nueve obras 'sentimentales' (por el uso de nombres clásicos, bíblicos y vernaculares y, muy bien realizada, la arquitectura de la ironía que subvierte el uso de tanto *auctoritas* a la vez que realza el fracaso de la virtud y la *courtoisie* para llevar a los amantes al deseado fin) y su continuidad en *Celestina*. Atinado repaso de ejemplos de humor y de ironía en la estructura literaria de la obra de Rojas.

1021. _____. "Glossing *Celestina*," *La corónica* 26.2 (1997-1998), 143-160.

Presentación de la cuestión del futuro esclarecimiento de las distintas fases de la transmisión textual de *Celestina*. Utiliza varias "glosas" del anónimo MS, «*Celestina comentada*» para valorar el papel de la recepción en este esclarecimiento. El estado actual de la tecnología atisba soluciones pero, hasta que no esté más avanzada, es mejor seguir buscando una edición crítica que le permita al lector leer el texto y reconstituir su historia textual a través de sus variantes y lecturas alternativas.

1022. _____. "Naming in *Celestina*," *Celestinesca* 22.1 (1998), 43-56.

En este ensayo, se trata con el *poder* que late en la mención (o la supresión) de nombres, con los ejemplos de 'Calisto' (sobre Melibea, actos 4 y 10); 'Plutón' (para *Celestina*, actos 3, 4, y 5); *Celestina* (para Lucrecia, acto 4); y Claudina (para *Celestina*, actos 4, 7, y 12).

1023. _____, & John O'Neill, eds. *Early 'Celestina' Electronic Texts and Concordances* (Madison: Hispanic Seminary of Hispanic Studies/Hispanic Society of America, 1997), 17 págs. + CD Rom.

Un archivo electrónico de las primeras *Celestinas* (con concordancias y listas de frecuencia para todas). Contiene: Burgos 1499? - Toledo 1500 - Sevilla 1501 - Sevilla 1502? [1511?] - Sevilla 1502? [1513-1515?] - Sevilla 1502? [h. 1518-1520] - Sevilla 1502? o Roma h. 1515? - Salamanca 1502? o Roma 1520? - Zaragoza 1507 - Valencia 1514 - Valencia 1518 - Sevilla 1523? o Venecia 1523? - Barcelona 1525 - Sevilla 1525 - Toledo 1526 - Valladolid 1525? - Sevilla 1528 - Valencia 1529 - Medina del Campo 1530-1540 o 1541? - Madrid, Palacio MS II-1520.

1024. FLORES, Robert M. "'Libro' y 'divi-' en el primer octosílabo de cabo roto del donoso poeta entreverado: Primera Parte del Quijote," *Cervantes* 17.2 (1997), 155--165.

Contiene un repaso juicioso de las principales opiniones sobre este conocido comentario cervantino sobre *Celestina* y, vistas las dificultades que quedan para llegar a una lectura satisfactoria, sugiere F. que la mejor combinación sería 'libro' y no 'libró' (error de la *princeps*), y 'divisa' (en el sentido de 'modélico' o 'ejemplar'; adjetivo elogioso) y no 'divino'.

1025. FORASTIERI BRASCHI, Eduardo. "La libre determinación de Doña Inés," *Gestos* 3.5 (1988), 33-40.

En *El caballero de Olmedo*, Inés (como Melibea) tiene los ojos abiertos ante el riesgo. Las restricciones patriarcales promocionan en ambos casos el lenguaje ambiguo, y es allí donde plantean la problemática de la libre determinación de sus respectivas protagonistas.

1026. FRANZEN, Cola. "Advice from Celestina," *Rampike* 7.2 (1991), 52-53.

Inspirado en el diálogo entre Pármeno y Celestina al final del primer acto, es éste un poema (en inglés) titulado «Advice from Celestina».

1027. GABILONDO, A. "El Eros como conversación," *Edad de Oro* 9 (1990), 69-80.

Estudia el 'yo' y 'la mirada' como elementos hermeneúticos de esa conversación que genera Eros. Figura un párrafo de Lucrecia (acto XIX) como poderoso ejemplo de 'la mirada'.

1028. GALLEGO, A. (ver Bernaola)

1029. GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (ver Bernaola).

1030. GELABERT, A. (prólogo, litografías y grabados). *Estampas del siglo XIX. La Celestina. El Indiano. La Maja. La Gitana. El bandolero*. Colección «Cien Bibliófilos», Barcelona [Sabadell]: Juan Sallent, Sucesor, 1945.

La sección dedicada a 'Celestina' re-imprime el texto de «La Celestina» de Serafín Estébanez Calderón (25-53) con dos litografías y dos grabados modernos del mismo Gelabert.

1031. GODOY-BARDE, Pierrette. "Le secret dans *La Célestine*," *Annali del Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza* (Nápoles) 39 (1997), 125-169.

Un ensayo denso sobre los múltiples papeles y niveles del secreto en *Celestina* (actividades, comportamientos, espacio, tiempo, léxico) y de la revelación del secreto, y cómo estos hilos dramáticos son la base de una obra que trafica (y casi comercia) con las tensiones inherentes en guardar o revelar secretos.

1032. GONZÁLEZ GANDIAGA, Nora. "Los discursos de los prólogos autoriales medievales en relación con el sujeto del enunciado y de la enunciación," en *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas (mayo 1989)*, tomo 2 (Mendoza: Univ. Nacional de Cuyo, 1989), 37-50.

Celestina figura en un estudio de las microestructuras discursivas y sus relaciones con las macroestructuras de los prólogos literarios. En 43-44 se analiza el prólogo, su lema de lo contencioso del mundo, filtrado por el 'yo-autor' ficcionalizado: éstas, junto con las del *Conde Lucanor*, son microestructuras de tipo didáctico.

1033. GÓMEZ, Jesús. "Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope," *Celestinesca* 22.1 (1998), 3-42.

Se estudian las abundantes citas explícitas y alusiones a *Celestina* en las comedias de Lope, ejemplificándose ampliamente las alusiones a personajes y motivos celestinescos en éstas. La diferencia de esquemas de la comedia nueva y la tragicomedia hace que Lope se interese fundamentalmente en la función risible que encuentra en *Celestina* a partir de los personajes de baja clase social, que han perdido en Lope el protagonismo que tenían sus modelos.

1034. HARTUNIAN, Diane. '*La Celestina*': *A Feminist Reading of the 'Carpe Diem'*. Scripta Humanistica 75, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1992. 101 pp.

Después de repasar casos y significados del 'carpe diem' en *Celestina* y en la literatura anterior en los primeros capítulos, intenta dar, en el último capítulo, la lectura feminista: la gran originalidad de este texto consiste en dejar que las mujeres se realicen como seres autónomos, ni como dependientes ni como meros complementos pasivos de una realidad patriarcal, masculina.

1035. HEUSCH, Charles. "La Célestine et la tradition amoureuse médiévale," *Les Langues Neo-Latines*, no. 279 (1992), 5-24 (=S689*).

Una exploración de las muchas fuentes amorosas que hacen acto de presencia en el texto de la *Tragicomedia* (siglos XIII-XV), texto muy sujeto a las teorías que circulaban en Salamanca hacia 1500 (Arnau de Vilanova, Gordonio, López de Villalobos, el Tostado, Lucena, Ovidio ...). Trae una sección sobre la magia y el amor.

1036. INFANTES, Víctor. "Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*," *Bulletin Hispanique* 100 (1998): 7-51.

Pormenorizado análisis de dos inventarios de libros: el recogido en el *Testamento* de Fernando de Rojas en 1541 y el realizado a la muerte de su mujer, Leonor, en 1546. Se procede a una identificación de todos los volúmenes y la tipología de los mismos, donde se intenta fijar las fechas de su adquisición y concluir que la naturaleza de la colección era 'literaria'. No es, sin embargo, una biblioteca que explique "esa obra llamada *Celestina*" (51).

1037. INFANTES (ver BOTTA, arriba)

1038. JOSET, Jacques. "'Muestra el Delicado a pronunciar la lengua española,'" en *Estudios en honor del prof. Josse de Kock* (Lovaina: Leuven UP, 1998): 297-310.

Traza la historia del tratado de Francisco Delicado (1533-1553) (que se publica con ediciones de *Celestina* en Venecia 1534 y Amberes 1539 que luego es traducido al italiano y publicado sin atribución), y ofrece una edición del mismo.

1039. _____. "'Aquella tan honrada Doña Quintañoña,'" *Anales cervantinos* 34 (1998), 51-59.

Al tratar del uso en el *Quijote* del «Romance de Lanzarote», descubre un claro eco en Quintañona de otra alcahueta-escanciadora de vinos, Celestina. El proyecto artístico de Cervantes era degradar a los personajes legendarios del romance basado en el mundo caballeresco.

1040. JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (coautora). "La Segunda Celestina" (edición facsimilar), en *Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de G. Schmidhuber (México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995, pp. 479-541.

Reproducción fotográfica de la obra que Agustín de Salazar y Torres dejó trunco al morir en 1675 y que Sor Juana terminó. Difiere de la terminación que le puso Vera Tassis. También se imprime la loa para esta obra, compuesta por Salazar y Torres (473-478).

1041. KRAUEL, Ricardo. "Amor de nobles, amor de plebeyos: análisis de dos episodios paralelos de *Celestina*," *Anuario medieval* 6 (1994), 127-138.

Al cotejar el contenido y desarrollo estructural de las escenas de amor entre Areúsa y Pármeno (Acto VII-comienzos del VIII) y Calisto y Melibea (Acto XIV), K. señala que las distorsiones del código cortés saltan a la vista y refuerzan los elementos paródicos que sirven la intención subversiva de *Celestina*.

1042. KUSHNER, Tony (adaptador-traductor). *Pierre Corneille. The Illusion*. New York: Theatre Communications Group, 1994. 83 pp.

Libremente basado en *L'illusion comique* (1636), utiliza pasajes del texto de *Celestina* (Calisto, Melibea, Lucrecia, Pleberio) al dramatizar la metáfora: la vida es teatro.

1043. LECERTUA, J.-P. "Introduction" a su ed. de la *Estoria de dos amantes, Eurialo y Lucrecia*," *TRAMES* (Travaux et Mémoires, Limoges) (junio 1975), 1-78, esp. pp. 3-22.

En sus comentarios a esta traducción española (Salamanca 1495) de *Historia de duobus Se Amantibus* (Aeneas Sylvius Piccolomini, 1444), señala las maneras en las que la forma y el sentido de la obra abren camino a la *Celestina* (entre otras obras) a comienzos del s. XVI.

1044. LOBERA SERRANO, F. J. "Tradición impresa y contaminación: *La Celestina*," en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2 vols, ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (Alcalá de Henares: Universidad, 1988), vol. 2, pp. 887-897.

A la luz de una visión lachmanniana de la edición, propone varios casos en donde el filólogo que elabore un *stemma* de *Celestina* puede apreciar las sutilezas de la problemática del papel de la *contaminatio*. Por lo demás, ilustra el caso especial de un tal M. Ayala, quien en 1708 corrige una edición salmantina (la de Juan de Junta 1543) de la obra utilizando una *Comedia* de Sevilla 1501, y señala cómo su labor ilumina los peligros que confronta el filólogo al emprender el trabajo de editar *Celestina*.

1045. LOBERA SERRANO (ver SCOLES)

1046. MAIORE, Daniela. "La teatralità della *Celestina*" (Tesi di Laurea, Fac. di Lettere e Filosofia, Univ. degli Studi di Roma «La Sapienza». Roma, 1996. 195 hojas. Dir. P. Botta (con S. Arata, co-dir.).

En esta tesina italiana se estudian los géneros en que podrían caber *Celestina* y la historia de la celestinesca a la luz de las técnicas teatrales (esp. en el extenso cap. III). Concluye afirmando la 'naturaleza dramática' de la obra.

1047. MARSILLACH, Adolfo (ver Bernaola).

1048. MARTÍN ABAD, Julián. "Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)," *Pliegos de bibliofilia*, no. 4 (1998): 5-19, en 5-7.

Da noticia y descripción (con una ilustración de su portada) de un ejemplar *completo* de la edición de Jorge Coci (Zaragoza 1507), que hoy reposa en Toledo. En la otra edición conocida—de la Real Academia de la Historia en Madrid—, faltan las primeras cuatro hojas.

1049. MARTÍN ARAGÓN, Julián. "Urge dar solución definitiva al emplazamiento de los restos de F. de Rojas," *Celestinesca* 22.1 (1998), 93-95.

Señala la importancia de Rojas en su lugar natal, recuerda el descubrimiento del documento firmado por 'Mollejas', y urge la

devolución de los restos de Rojas (de Talavera). [El original es de 1965.]

1050. _____. "La Puebla, Talavera y de Rojas," *Celestinesca* 22.1 (1998), 98-101.

Resumen de los actos que se han hecho en Talavera y La Puebla para honrar a Rojas. [El original es de 1993.]

1051. MAURIZI, F. "'Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi)comedia': Breve aproximación al paratexto de *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 74 (1997), 151-157.

Se trata fundamentalmente la problemática de la recepción de la obra y cómo el paratexto contribuye a explicar por qué y cómo se ha de leer *Celestina*, puesto que se trata de una obra de carácter oral, destinada a leerse en voz alta, para un correcto entendimiento del mensaje e intención de la obra.

1052. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. '*La Celestina*' de Rojas (Biblioteca Románica Hispánica 398, Madrid: Gredos, 1996. 356 pp.

A partir de una multiplicidad de lecturas del texto, se reabre el debate sobre la autoría de *Celestina*, y especialmente en lo que se refiere al primer acto. Las profundas y múltiples semejanzas que el autor encuentra entre el acto I y el resto de la obra le permiten abogar por la unicidad de autor e incluso defender la hipótesis de Rojas como autor de la totalidad de la obra.

1053. MONER, Michel. "Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas," en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse 1993)*, vol. II, ed. I. Arellano et al (Toulouse/Pamplona: AISO, 1996), 279-290.

Con respecto a la conflictiva cuestión de la teatralidad de *Celestina* y a partir del análisis de los diferentes espacios (interior/exterior, arriba/abajo) de la obra, M. se decanta a favor de la postura de *Celestina* como obra de teatro, donde destaca la importancia de la zona "umbralística" en cuanto que resuelve la problemática de estos diferentes espacios. También se analiza la inversión de papeles y perturbación de jerarquías que supone el espacio simbólico de la obra.

1054. O'CONNOR, Thomas A., ed. *A. de Salazar y Torres & J. de Vera Tassis y Villarroel & Sor Juana Inés de la Cruz. 'El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo'*. Binghamton, NY: Suny-Binghamton-CEMERS, 1994. xliii + 180 pp.

Edición crítica y estudio de una obra que mantiene fresca en el s. XVII la imagen de la alcahueta-hechicera. Incluye las dos terminaciones de la obra que la muerte de Salazar y Torres interrumpió, la de Vera Tassis y la otra, atribuida a Sor Juana.

- a. *BCom* 48 (1996), 383-384, J. T. Snow;
- b. *BHS* (Glasgow) 74 (1997), 311-319, G. Sabat de Rivers;
- c. *RenQ* 51 (1998), 229-230, A. Weber.

1055. OLIVETTO, Georgina. "Ejemplares de *Celestina* de la colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina," *Celestinesca* 22.1 (1998), 67-73.

En la BN de Argentina, existen estos ejemplares de las *Celestinas* que pertenecieron a la biblioteca Foulché-Delbosc: Sevilla 1502 [pero Roma c. 1516]; Salamanca 1570; Venecia 1515 (en italiano); París 1527 (en francés); Frankfurt 1624 (en latín); y Londres 1631 (en inglés). Con comentario bibliográfico.

1056. OLLER, Ramón (ver Bernaola).

1057. PALAFOX, Eloísa. "Oralidad, pensamiento mágico y retórica en la TCM: a propósito del uso de los refranes," en *Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford (London: Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997), 341-351.

Aquí un análisis de las expresiones proverbiales a lo largo de *Celestina*, cuyo núcleo es 'caer', como literalizaciones de sus contenidos verbales (caída real y caída moral). La visión de Rojas es que la lengua tiene un poder mágico (algo desprestigiado por el saber impreso): él, en la encrucijada entre los dos *saberes*, pretende recontextualizar en su obra escrita el saber oral como un modo de acción que tiene poder directo sobre la vida.

1058. PATTISON, David. "The Theatricality of *Celestina*," en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. MacPherson & R. Penny (Serie A: Monografías 170, London: Tamesis, 1977), 317-326.

Reconoce la presencia en *Celestina* de las técnicas de la novela y del teatro que varios críticos usan para asignar un género específico a la obra. Lejos de querer abrir de nuevo esta polémica, P. ofrece una perspectiva conciliadora que presenta *Celestina* como teatro de la imaginación ("theatre of the mind").

1059. POOT HERRERA, Sara. "La segunda celestina: ¿De Salazar y Torres y Sor Juana?," en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 oct. de 1994)*, ed. A. de la Granja, et al (Granada: Univ. de Granada, 1996), 395-418.

La cuestión de la autoría del final de esta comedia, originalmente inacabada, se centra en el grado de participación de Sor Juana en su forma acabada. Se comentan los estudios que han aparecido sobre esta cuestión desde 1974 hasta 1994, y con particular énfasis para los que aparecieron a partir de 1990 (cuando la suelta se editó en México).

1060. ROCHA GARCÍA, Ildefonso de la. "Actas de comprobación de la existencia de los restos de Fernando de Rojas," *Celestinesca* 22.1 (1998), 96-97.

Transcripción de una copia de las actas referidas en el título. [El original es de 1968.]

1061. ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. "Penitencia de amor de Pedro Manuel de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental?," *Bulletin of Hispanic Studies* 74 (1997), 93-106.

Se analizan sobre todo las diferencias entre *Penitencia de amor* y *Celestina* para argumentar la hipótesis de que la obra de Jiménez de Urrea no pretende ser una mera imitación de la *Tragicomedia* — como defienden la mayoría de críticos — sino que se sirve de ésta para proponer un fin más didáctico y conservador. También estudia R.L. los rasgos de la novela sentimental en *Penitencia de amor*.

1062. _____. "Algunos temas sociales de la *celestinesca*, considerados desde la perspectiva del género sentimental," in *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson & R. Penny (London: Tamesis, 1977), 363-380.

Los temas aludidos tienen que ver con estratos sociales, quién dispone de la voluntad de la mujer, la relación de la mujer con sus padres, tratos económicos, reflejos sociales de los personajes de alta alcurnia en los que les sirven. Estos y otros temas pasan del género sentimental a la celestinesca donde se renuevan contra un fondo histórico general de la época de la regencia de Fernando el Católico y el reinado de Carlos V.

1063. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Santiago de Chile: Col. VIB 193/6, Ediciones B, 1996. Rústica, 377 pp. Capa ilustrada con una toma de la película de Gerardo Vera (1997).

Reimprime la introducción, edición y notas de M. E. Lacarra de 1990 (ver en estos suplementos el no. 362) que apareció en la colección «Libro Clásico» de la misma editorial.

1064. _____. *LC. TCM*. Prólogo y notas de Nydia M. Grotta, Clásicos Universales Losada 6, Barcelona: Océano, 1998. 348 pp. (*)

1065. _____. *La Celestina*. Director César Ardavín; fotografía Raúl Pérez Cubero; música, Ángel Arteaga. Madrid: Videocopy, 1984. BNM Vd/5227.

Se trata de un videocasete en color y con música, de dos horas, basado en la obra de Rojas. La película data de 1969.

1066. _____. *La Celestina*. Una película de Gerardo Vera (guión, Rafael Azcona, director de fotografía, J. L. López-Linares). Madrid: Sogepaq, 1997. BNM Vd/34050.

La película es del mismo año; éste es el videocasete (VHS), en colores y con música, de 92 minutos.

1067. _____. *La Celestina*. Ciudad Real: Perea, 1997. Rústica, 174 pp.

Presenta sólo el texto de la *TCM* (modernizado) con poquísimas notas, sin introducción, sin bibliografía, sin ilustraciones. Al final se encuentra el Auto de Traso.

1068. _____. *La Celestina*. El gran teatro del mundo, [Barcelona]: Orbis-Fabbri, 1998. 236 pp.

Reproduce la edición (Barcelona: Ed. Iberia, 1958) con notas de Pilar Moreno y prólogo de E. M. Aguilera. Sin bibliografía, sin ilustraciones.

1069. _____. *La Celestina*, con nota de D. S. Severin. Bolsilibros Literarios, Bogotá: La Oveja Negra, 1996. Rústica, 215 pp.

Una reimpresión (¿fotográfica?) de la ed. de Alianza, haciendo caso omiso de la introd. de S. Gilman y del 'cuadro cronológico' (aunque mantiene una referencia a éste en la breve nota de D. S. S.). Sin bibliografía, sin ilustraciones.

1070. _____. *Celestina*, ed. de Pedro M. Piñero. Colección Centenario, Madrid: Espasa-Calpe, 1998. Rústica, 374 pp.

Es la edición que Espasa viene publicando en "Austral" en una nueva colección. No incluye el nuevo apartado o apéndice (de F. RAYO y G. BLASCO) que desde 1997 amplía la edición en "Austral".

1071. SAEZ, Carlos. "En torno a la Celestina como personaje histórico," *Signo: Revista de Historia de la Cultura Escrita* 2 (1995), 193-199.

Presenta los documentos que tenía Emilio Saez (padre del articulista) que le convencieron de que una Celestina González, beata (eufemismo para 'puta vieja') de Ocaña (h. 1480), podría haber sido el modelo de la de la *Tragicomedia*.

1072. SATORRE GRAU, F. J. "La Celestina en textos gramaticales del Siglo de Oro," en *Quaderns de Filologia* 1 (= *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*), vol. II, ed. F. Carbó et al (Valencia: Fac. de Filologia, 1995), 799-809.

Se defiende la importancia y autoridad de los textos literarios (entre ellos *Celestina*) en los textos gramaticales de finales del s. XVI y principios del XVII. S.G. cita a diversos gramáticos extranjeros del período clásico que utilizaron los textos españoles como punto de apoyo de sus doctrinas gramaticales, lo cual al mismo tiempo contribuyó a la mayor difusión de estas obras en Europa.

1073. SCOLES, E., F. LOBERA SERRANO & P. BOTTA. "El texto crítico de la *Celestina*: cuestión abierta," en *Saggi di ispanistica dedicati a Carmelo Samonà* (Roma: Il Bagatto, 1992), 42-72.

Una reafirmación de sendas exposiciones salmantinas de los tres investigadores de Roma sobre cómo se debe editar críticamente la *Celestina* (ver también sus textos sobre el asunto en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* [Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994]).

1074. SEARS, Theresa A. "Rhetorical Torture: The De(con)struction of the Feminine Body in *Celestina* and *La lozana andaluza*," *Revista de Estudios Hispánicos* 32 (1998), 573-585.

Las dos obras son puntos en un *continuum* en que primero se configura el cuerpo femenino en sentido idealista para luego destruirlo, deconstruyéndolo. El cuerpo femenino es el *locus* de la contaminación moral, social y política y hay que castigarlo; el deseo que inspira lleva a la ruina y a la muerte.

1075. SMITH, Paul Julian. "Violence and Metaphysics: *La Celestina* and the Question of Jewish Philosophy," *Michael* (Tel Aviv) 11 (1989), 267-285.

Una impresionante lectura nueva del planto de Pleberio con un amplio fondo filosófico sobre la manera de saber y conocer lo que se cree saber y conocer. El análisis del autor pasa por Jacques Derridà, Emmanuel Levinas y otros para llevarnos a una posición crítica necesariamente abierta sobre cuestiones inherentes en un texto plurivalente (en este caso, *Celestina*).

1076. SNOW, J. T. "'...Y FVE NASCIDO EN LA PVEBLA DE MONTALVAN': Siguiendo la huella (moderna) de Fernando de Rojas," *Celestinesca* 22.1 (1998), 81-91. Ilustrado.

Memoria de una visita al lugar de nacimiento de Fernando de Rojas y de los monumentos que le honran (con fotos). Forma prólogo a una serie de cuatro documentos relevantes a La Puebla/Rojas recuperados y republicados a continuación.

1077. _____. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo primero suplemento)," *Celestinesca* 22.1 (1998), 105-129.

Ampliación de los estudios reseñados ya (desde 1985) con 105 nuevas entradas.

1078. SOTO RIVERA, Rubén. "'Celestina, la de la cuchillada,'" *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 24.2 (1997): 15-35.

Estudio de la importancia de la retórica en *Celestina*. Destaca sus diversos fines y, entre ellos, el suasorio. Traza el aspecto etimológico de términos empleados en la obra así como en otros textos clásicos y medievales para establecer el vínculo entre 'la palabra' y 'el hierro' (o espada o cuchillo), y también entre éste último y 'la mentira'. Termina deduciendo, en última instancia, la relatividad de la Verdad Absoluta en *Celestina*.

1079. ULLMAN, Pierre L. "Réplica a Anthony Cárdenas," *Cervantes* 16.2 (1996), 128-137.

Defiende, contra una lectura deconstructiva (Cárdenas), la polisemia de los versos cervantinos.

1080. WEBER, Alison. "*Celestina* and the Discourse of Servitude," en *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, ed. D. T. Gies (Charlottesville, VA: Rookwood, 1997), 127-144.

Explora las tensiones entre los distintos discursos celestinescos al enfocarse en el de los criados y revela, al hacerlo, que la obra nos descubre un profundo conflicto psico-social. Aunque el autor quisiera destacar el estado antagónico, inímico, de los criados, subrayando su astucia y sexualidad, son los mismos criados que demuestran que preferirían volver a ciertas fronteras sociales pre-existentes. Concluye W. que el proceso crítico desvela que a veces el autor no controla los discursos (hay fisuras en casi todos ellos) y en la tensión entre discursos se desencadenan (aun sin querer) significados no intencionados.

1081. VALVERDE AZULA, I. "La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Celestinesca* 22.1 (1998), 102-104.

A pesar del título, es un resumen de las aportaciones de Rojas a Talavera como vecino y alcalde. [El original es de 1993.]

1082. VÉLEZ QUIÑONES, H. "Cruel and Pathetic Dissonance: The Grotesque and the *Celestinas*," *Revista de Estudios Hispánicos* 29.1 (1995), 51-72.

Estudio de lo grotesco en *Celestina*, visto como la convivencia textual de elementos contradictorios. Léida así, la obra no puede ser moralizante. Hay abundante análisis de pasajes del texto celestinesco (p. ej., Pármeno sobre la 'puta vieja' se compara a un

cuadro de El Bosco) y, luego, unas manifestaciones (en grados distintos) de lo grotesco en otras obras del género, especialmente la *Segunda Celestina* de Silva y la *Tercera Celestina* de Gómez de Toledo.



MÉLIBÉE

Melibea. Ilustración de
Maurice Hoir (1943).

Zristou



Sofia



PREGONERO

Los bienes, si no son comunicados, no son bienes.
Celestina, Aucto I.

Es éste el primer PREGONERO a aparecer desde la última edición en el tomo 19 en 1995. Como siempre, es mi intención no dejar fuera de la celestinesca ciertas manifestaciones de ella que no llegan a incorporarse en las bibliografías. No creo que ellas se deban perder de vista: son valiosos testimonios de la recepción de *Celestina* en nuestro siglo XX. Para esta edición del PREGONERO, quiero agradecer a las personas cuyos ojos y cartas me han ayudado en tantas maneras a elaborarla: Hugo Bizzarri, Patrizia Botta, Cynthia Wasick, Roger Utt, Ana Vian, Marianne Sandels, Harvey Sharrer, Emma Scoles, Vern Williamsen, Eloísa Palafox, Mariluz Domínguez, Jane Whetnall, Marta Haro, Maryan Martín, Víctor Infantes, Hensley C. Woodbridge, Francisco Lobera, M^a Remedios Prieto de la Yglesia, Juan Carlos Conde López, y otros que es posible que no se incluyan por culpa mía al documentar cada cosa recibida. A todos vosotros, mis profundas gracias. [JTS]

FLASH #1 !

Quienes hayan visto el catálogo de Bernard Quaritch (verano 1998), o hayan consultado el informe de Julián Martín Abad o el informe de Patrizia Botta y Víctor Infantes [ver el 'Suplemento bibliográfico' de este mismo número], saben que ha aparecido un nuevo y, más importantemente, completo ejemplar de la *Tragicomedia* publicada por Jorge Coci en Zaragoza en 1507. Lo que no se había visto antes es el contenido de las primeras cuatro hojas (faltas en la única edición

conocida antes, la de la Real Academia de la Historia-Madrid), ahora editadas con la escurpulosidad característica de Botta. Es, desde la publicación en esta revista del *Manuscrito de Palacio* por Charles Faulhaber, la primera oportunidad de ampliar los conocimientos sobre la historia textual de *Celestina*. Hoy dicha edición reposa en la Biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo) con una copia en microfilm destinada a la Biblioteca Nacional-Madrid.

FLASH #2 !

Se anuncia un «Congreso Internacional sobre *La Celestina*» que patrocina el Ministerio de Educación y Cultura de España, organizado por dicho Ministerio (Sección General del Libro, Archivos y Bibliotecas) y las universidades de Salamanca y Castilla-La Mancha. Se celebra los días del 27 de septiembre hasta el 1 de octubre de 1999 en Salamanca (días 27-28), Salamanca-Talavera de la Reina-Toledo (día 29), Toledo (día 30), y Toledo-La Puebla de Montalbán (1 de octubre).

Las sesiones científicas son las siguientes:

1. Fernando de Rojas: el autor y la época;
2. Problemas bibliográficos, ecdóticos y de autoría;
3. Análisis interno (personajes, estructura, notas y comentarios al texto, genero y fuentes);
4. Interpretaciones (didactismo, tradición cortesana y caballeresca, problemas sociales, y otras interpretaciones);
5. Lengua, estilo y retórica;
6. La herencia de *La Celestina*;
7. La vida escénica de la obra en el siglo XX.

Las sesiones plenarias están a cargo de— en orden alfabético — Andrés Amorós (Univ. Complutense-Madrid), Ignacio Arellano Univ. de Navarra), Patrizia Botta (Univ. de Roma), Pedro Cátedra (Univ. de Salamanca), J. M. Díez Borque (Univ. Complutense-Madrid), Eukene Lacarra (Univ. del País Vasco), Francisco Lobera (Univ. de Roma), Emilio de Miguel (Univ. de Salamanca), Germán Orduna (Univ. de Buenos Aires), Carmen Parrilla (Univ. de A Coruña), José Antonio Pascual (Univ. de Salamanca), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED-Madrid), Julio Rodríguez Puértolas (Univ. Autónoma-Madrid), Nicasio Salvador Miguel (Univ. Complutense-Madrid), y Joseph T. Snow (Michigan State University-USA).

Habrá una mesa redonda con actores y directores de escena. Y los congresistas podrán presentar comunicaciones de quince minutos relacionadas con las sesiones científicas del congreso.

Preside la Comisión Organizadora Nicasio Salvador Miguel, con, como vice-presidente Justino Juárez del Cerro, del Ayuntamiento de La Puebla de Montalbán. Los dos co-ordinadores académicos son Emilio de Miguel (Salamanca) y Felipe Pedraza Jiménez (Castilla-La Mancha).

Sirven de vocales Rafael González Canal y José Luis Pérez López (ambos de la Univ. de Castilla-La Mancha). La secretaria del congreso la dirige Isabel García-Monge Carretero (Univ. Alfonso X el Sabio).

'CELESTINA' EN LOS CONGRESOS:

1. Louise Fothergill-Payne, "Sex, Lies and Philosophy: a Senecan Guide to Epicureanism in *Celestina*. London, Queen Mary-Westfield College, Univ. of London, Medieval Hispanic Research Seminar (5 May 1995).

Bajo la presidencia de José Luis Canet Vallés y el secretariado de Rafael Beltrán Llavador (Deptº de Filología Espanyola de la Universitat de València), se convocó en la sede valenciana de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en el Palau de Pineda, un curso titulado «La Celestina: aportaciones interpretativas actuales». Se celebró dicho curso la semana del 25 al 29 de marzo de 1996. Estas ponencias se publicaron en 1997 como *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas* (Univ. de Valencia)

2. J. L. Canet (Univ. de Valencia), "*La Celestina* vista por los humanistas."

3. Rosanna Cantavella (Univ. de Valencia), "Dues preguntes sobre *La Celestina*: concordances amb obres catalanes medievals."

4. Rafael Beltrán (Univ. de Valencia), "Amor clandestino y amor natural: personajes femeninos en *Tirant lo Blanch* y *La Celestina*."

5. Juan Carlos Conde López (Inst. de Lexicografía, RAE), "El ms. II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance (incompleto) y estado de la cuestión."

6. Joseph T. Snow (Michigan State Univ.), "Un texto no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX."

7. Paolo Cherchi (Univ. de Chicago), "Onomástica celestinesca."

8. Dorothy S. Severin (Univ. de Liverpool), "La Claudina de *Celestina*: ¿murió a manos de la Inquisición?"

Mesa redonda: "La visión de la mujer en *Celestina*" (con D. S. Severin, P. Botta, A. Deyermond, J. L. Canet, J. T. Snow, J. C. Conde López).

9. Miguel Ángel Pérez Priego (UNED-Madrid), "*Celestina* y el teatro."
10. Alan Deyermond (Queen Mary-Westfield College, Univ. de Londres), "Tradiciones poéticas en *Celestina*."
11. Patrizia Botta (Univ. de Roma). "El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior."
12. Ana Vian Herrero (Univ. de Madrid-Complutense), "El pensamiento mágico en la *Celestina* y su linaje literario."
13. Francisco Márquez Villanueva (Harvard Univ.), "La tradición del averroísmo popular español (prolegómenos intelectuales de *Celestina*)."

[Para más informes, ver el reportaje en *La Corónica* 25.1 (1996-1997), 205-208.]

Las V JORNADAS Internacionales de Literatura Medieval Española, patrocinadas por la Universidad Católica Argentina "Santa María de Buenos Aires," (21-23 de agosto de 1996), tuvieron las siguientes presentaciones relacionadas con la *Tragicomedia*:

14. Harvey L. Sharrer (U. California-Santa Barbara), "La trayectoria del retrato retórico a fines del siglo XV: las figuras de Elena, Lucrecia, Melibea e Iseo de Brunda."
15. Joseph T. Snow, sesión plenaria (Michigan State U.), "*Celestina*: metateatro."

16-18. En la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), el 27 de agosto de 1996, se celebró una Mesa Redonda dedicada a "*La Celestina*: últimas tendencias críticas." Organizada por la prof. Gloria B. Chicote, hicieron sendas presentaciones los profesores Germán Orduna, SECRIT, Buenos Aires), Patrizia Botta (U. de Roma «La Sapienza») y Joseph T. Snow (Michigan State). Los dos primeros se ocuparon de las dificultades en preparar una edición definitiva de la *Tragicomedia*, mientras el último habló de lo más nuevo en publicaciones recientes.

The Renaissance Society of America, Bloomington, Indiana (USA), 18-21 abril, 1996:

19. Valerie Traub, "Chaste Femme Love: Calisto and the Perversion of 'Lesbian' Desire."

20. **Francisco Sánchez**, "Negocio y contemplación. El discurso erótico como acción mercantil en la *Celestina*."

The Kentucky Foreign Language Conference (Lexington KY) 18-20 abril 1996:

21. **Kathleen Kish**, "The Bibulous Bawd *Celestina*, at Home and Abroad, in Word and in Picture."

The 31st International Congress on Medieval Studies (Kalamazoo MI) 9-12 mayo 1996:

22. **Joseph J. Gwara**, "Biblioteca de Palacio MS II-1520, Biblioteca Colombina MS 5-3-20, and the Genesis of '*Celestina*'."

VI Jornadas Medievales. Coloquio Internacional (México D. F.) 23-27 septiembre 1996:

23. **Gustavo Illades Aguiar**, "Dos chistes sobre la honra del rufián: uno de Fernando de Rojas y otro de Francisco de Villalobos."

24. **Félix Carrasco**, "*Celestina* como libro sagrado: perspectivas de su recepción en el siglo XVI."

25. **Dorothy S. Severin**, "Animals in Fernando de Rojas' *Celestina*." Se presentó tres veces: Univ. of California, Berkeley, 18 octubre 1996; Univ. of Indiana, 11 noviembre 1996; Univ. of California, Santa Barbara, 14 noviembre 1996.

26. **Dorothy S. Severin**, "La Claudina de *Celestina*, muerta por la Inquisición?" Univ. of California, Berkeley, 5 noviembre 1996.

Southeast Conference on Foreign Languages and Literatures (Univ. of Central Florida), 6-8 marzo, 1997:

27. **Ricardo Castells**, "Fernando de Rojas and Pleberio: The Opening Letter, the Prologue, and Act XXI of *Celestina*";

28. **Lucia Guzzi-Harrison**, "Antecedentes de la *Celestina*: Una comedia humanística."

29. **Joseph T. Snow**, "*Celestina* teatro (tema candente)." Se presentó tres veces: Univ. di Padova, Facoltà de Lettere, 21 mayo 1997; Univ. di Roma

"La Sapienza" - Dipto di Studi Romanzi, 23 mayo 1997; Instituto Internacional (Madrid), 29 mayo 1997.

International Medieval Congress (Univ. of Leeds) 14-17 julio 1997:

30. Eloísa Palafox, "Prosas que fueron canciones: Reflexiones en torno a la evolución del texto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

Communication Across Cultures: The Dynamics of Cultural and Intellectual Exchange (Drumconda, Irlanda), 20-21 febrero 1998:

31. Maryan Martín, "Proverbs in *La Celestina* (act VII) in James Mabbe's Translations (1598 and 1631)."

Medieval Hispanic Research Seminar (X Colloquium, London), 2-3 julio 1998:

32. David Pattison, "*Celestina*: from 'aucto' to 'comedia' to 'tragicomedia.'"

Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 julio de 1998):

33. Ottavio Di Camillo, "La imprenta, la péñola y la doladera: Formas de cultura humanística en la carta 'El autor a un su amigo' de la *Celestina*."

34. Mario Miguel González, "*Celestina* como paradoja."

35. Joseph T. Snow, "Peripecias dieciochescas de *Celestina*."

36. Lillian von der Walde Moreno, "*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: fuente desapercibida en la obra de Fernando de Rojas."

37. Manuel Muñoz Caravantes. "La vida escénica de la *Celestina* entre 1939 y 1989: del Teatro Español a la Compañía Nacional de Teatro."

38. Eloisa Palafox. "Fragmentaciones, desintegraciones y silencios: una lectura de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas."

IV Congreso Internacional de Caminería Hispánica (Madrid y Guadalajara), 13-18 julio 1998:

39. Joseph T. Snow, "La ruta y la huella de Fernando de Rojas."

VII Jornadas Medievales. Coloquio Internacional (México, D. F.) 21-25 septiembre 1998:

40. Julia Santibáñez, "La ropa como elemento erótico en la *Celestina*."

41. Jean Dangler, "La biología del trabajo en *Celestina*."

42. Joseph T. Snow, "Quinientos años de animadversión entre *Celestina* y Pleberio: posturas y perspectivas."

Modern Language Association of America (San Francisco) 27-30 diciembre de 1998:

43. Harry Vélez Quinoñes, "Labyrinth of Errors: Celestinesque Ploys against Death."

44. Doreen M. O'Connor-Gómez, "El ingenio femenino: An Intertextual Study of *Celestina*."

45. Diane Hartounian, "The Other in *Celestina*: A History of Heterodoxy from 1499 to 1999."

La *Celestina* en su quinto centenario: Ciclo de conferencias (Universidad de León) 9-12 marzo de 1999:

46. Pedro Catedra, "Los Tratados de Amor."

47. Remedios Prieto de la Iglesia & A. Sanchez Sanchez-Serrano, "Proceso de elaboración de la *Celestina*."

48. Carmen Parrilla, "*Celestina*, eje temático y figura ejemplar."

49. Carlos Alvar, "Hadas y brujas literarias."

The 52nd Annual Kentucky Foreign Language Conference (Lexington KY) 22-24 April, 1999:

50. George Zucker, "Converso(s) in the *Celestina*."

34th International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University (6-9 mayo de 1999). Dos sesiones: "*Celestina*, 500 Years: Homage to Joseph T. Snow":

51. Lillian von der Walde, "El exordio de *Celestina*" 'El autor a un su amigo.'"

52. Dayle Seidenspinner-Núñez, "'Omnia secundem litem fiunt': Language, Conflict and Text in *Celestina*."

53. Eloísa Palafox, "De sabios, brujas y burdeles: *Celestina* y su mundo antiejemplar."

54. Montserrat Rabadán, "La *al-qawwada*: semejanzas y diferencias entre el personaje de la alcahueta en la *Celestina* y *Las mil y una noches*."

55. Nathalie Kasselis, "The Deceptive Nature of Wordplay in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

56. Randal P. Garza, "Comparando *Celestina* y *Poliscena*: una investigación psicológica."

International Medieval Congress, University of Leeds (12-15 July 1999).
Dos sesiones: "500 Years of *Celestina*":

57. Eukene Lacarra Lanz, "Los discursos de vituperio y alabanza de la mujer en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

58. Eloisa Palafox, "De plumas, plumíferos, y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

59. Louise M. Haywood, "Mourning and Magic Words in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

60. Dorothy S. Severin, "Pármeno, Lazarillo and the *Novelas ejemplares*."

61. Connie L. Scarborough, "Gold, Greed and Tragedy in *Celestina*."

62. Andrew Beresford, "Saints and Sanctity in *Celestina*."

Modern Language Association of America (Chicago), 27-30 diciembre 1999. Como anuncio, se puede señalar que habrá dos sesiones, una dedicada a "Re-Reading *Celestina*," y la otra a "'*Celestina's Brood*': 500 Years Later."

'CELESTINA' EN LAS TABLAS:

[Como primera curiosidad en este apartado, informo que la tertulia Lunes de Teatro (Madrid) ha instituido unos nuevos premios de teatro «La Celestina» (sin dotación económica) en 1997.]

1. MADRID-ALMAGRO 1996:

En versión y con dirección de Charo Amador, con los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y un decorado (obra de Elisa Sanz) basado en Salamanca. La figura de Fernando de Rojas acompaña y comenta las peripecias de los personajes. Entre los actores: Eduardo Noriega, Joseph Albert Ruiz, Javier Veiga, Carmen Martínez, Carlos Moya, Iosune Onrraitía, Maruxa Sánchez, Domingo Ortega, Olivia Martín, y Sonia Jiménez.

Se vio en junio de 1996 en la sala de teatro del Centro Cultural Galileo de Madrid, y después en el Teatro Municipal de Almagro (Ciudad Real) el 4-6 de julio. La directora con anterioridad apareció en el papel de Melibea en la *Celestina* del Teatro del Aire (dirigido por Ángel Facio, Madrid, Bellas Artes, 1994).

2. MADRID 1997:

La compañía Teatro Guirigai, en el Teatro Muñoz Seca (Plaza del Carmen, Madrid), en versión del director de escena, Agustín Iglesias, con un decorado toledano por Jean Helbig, que subraya la escritura fronteriza (judía, cristiana, y musulmana) de la obra y su paisaje de constantes engaños (y momentos de ternura), entre el amor poético y el mundo carnal. Fiel a la letra y el espíritu de la obra. El estreno tuvo lugar el 10 de abril de 1997. En *Celestina*/Tristán apareció Antonia Bueno; en Calisto/Centurio Manuel Mata; en Melibea, Magda Arenal; con Paco Carrillo y Santiago Nogués en, respectivamente, Sempronio/Pleberio y Pármeno/Sosia. Nieves Mateo (Elicia), Sonia Almarcha (Areúsa/Alisa), y Fátima Baeza (Lucrecia) completaron el reparto. Con música compuesta por Fernando Ortiz. Antes de llegar a Madrid, había pasado esta *Celestina* en Burgos, Alava, Almería, Cáceres y Palma de Mallorca.

[Alberto de la Hera, "Historia de una bruja," *Guía del ocio*, no. 1.115 (28 abril/4 de mayo, 1997), 91; I. P., "La tragicomedia más mozárabe de Rojas," «El mundo» (Madrid), *Metrópoli*, no. 359 (11-17 abril de 1997), 42; Jaime Siles, "La Celestina," *Blanco y Negro-Semanario «ABC»*, no. 4062 (4 mayo 1997), 12; A. Guzmán, "Parejas de hecho," *ABC del ocio* (10 abril de 1997), 22-23 (con fotos).]

3. ESTOCOLMO 1998

Estocolmo, para celebrar su *capitalidad cultural* de Europa en 1998, eligió abrir su oferta dramática con una versión sueca (traducción de Einar Hecksher, adaptada por Adam Nashman) de la *Celestina*. Se estrenó en el (teatro) Dramaten dirigido por el canadiense, Robert Lepage, el 8 de agosto de 1998. La versión es de 4 horas y se escenifica (Carl Fillion) en los albores del Renacimiento, ambientada con músicas de tinte árabe (por Khaled Habib El-Kebich). Lepage ha optado por destacar unos temas esenciales: la ambigüedad de la pasión de los amantes, aquí sin grandes toques de erotismo; las manipulaciones y estrategias de la alcahueta; la avaricia de los criados; y la desesperación del padre de Melibea.

Actores: Anita Bjork (*Celestina*), Elin Klinga (*Melibea*), Thomas Hanzon (*Calisto*) Björn Granath (*Sempronio y Tristán*), Jonas Malmsjo (*Pármeno y Sosia*), Lil Terselius y Tanja Svedjstrom (*Elicia y Areúsa*), Anna Bjork (*Lucrecia*), Erland Josephson e Irene Lindh (*Pleberio y Alisa*), y Rolf Skoglund (*Centurio*).

El programa contiene, *inter alia*, sendos artículos firmados por Nathan Shachar y Hans Alfredson, una entrevista con Robert Lepage y Adam Nashman y 25 fotos en color de la producción.

4. NUEVA YORK, 1998

Se trata de *Celestina, a tragic musical comedy*, una adaptación musical de la *Tragicomedia* que se presentó en versión concierto dos veces, el 3 de junio y el 8 de julio (1998) en The Players, 16 Gramercy Park, Nueva York). La letra y la música son de Brad Bond, quien lo había adaptado para el escenario. Hay música y letras adicionales, contribución del también productor, Jason-Michael Fiske. Los arreglos musicales son de Julie Lowe.

Tuve el privilegio de escuchar un disco de diez de las veintiséis canciones de esta versión musical, cuando Bond y Fiske y yo coincidimos en Madrid y me regalaron una copia del disco. Sin otras noticias que éstas sobre el espectáculo en sí, sólo informo que las diez canciones que oí captan muy bien en inglés el espíritu y la savia del mundo ebullente y pícaro de *Celestina* que hace 500 años dibujó su autor con pinceladas de humor negro. Esta obra de Bond fue, en su origen, una tesis para su título de MASTER en la Universidad de Wyoming, "*La Celestina: A Producible, Modern, Stage Adaptation in English with a Critical Introduction.*" Se ingenió esta versión musical con la idea de conmemorar el quintocentenario de *Celestina*.

[Como posdata, en un artículo de Juan Goytisolo (*El país*, 7 de marzo de 1996) el célebre novelista recuenta una experiencia que tuvo en Brooklyn (Nueva York) en los años 70 enseñando *Celestina* a un grupo de

puertorriqueños y, en él, revela que alguien le expuso la idea de musicalizar la tragicomedia y convertirla en otra *West Side Story*. Lamenta no haber cuajado la idea, pero afirma que habría sido el mejor homenaje popular a su autor. Les recuerdo a los lectores que después de 1996 hubo el estreno en Londres de "Salsa Celestina", un show musical, adaptación de *Celestina* localizada en Cuba, un divertido precedente de esta nueva *Celestina* de Brad Bond.]

5. TOLEDO 1998

Cuando el Ilustrísimo Ayuntamiento de La Puebla de Montalbán tomó la decisión de celebrar con una serie de actividades el quintocentenario de *Celestina*, eligió a Fernando Rojas, empresario teatral madrileño, para crear un espectáculo apropiado para su presentación en la ceremonia inicial o pregón de sus actividades, habida en la sinagoga Samuel Levi de Toledo el 23 de abril de 1998. La afición de este moderno Rojas por escenificar obras clásicas medievales despertará, tal vez, recuerdos de su excelente colaboración en *Los milagros de Nuestra Señora*, del gran Gonzalo de Berceo. Lo que hizo para esta ocasión fue una "Trama animada de *La Celestina* ...". Contra un fondo de música sefardí, pudo, en sólo 25 minutos, resumir toda la acción principal de la obra con pocos actores.

Se presenta la figura de Fernando de Rojas sentado, escribiendo. Una voz "en off" establece el ambiente, repitiendo secciones de los versos de Alonso de Proaza dirigidos a los lectores, y poco a poco otros actores, cruzando el escenario, toman papeles de la mano de "Rojas" y recitan el texto. El interesante juego de autor y realización de sus palabras en boca de personajes "vivos" fue todo un éxito dramático, y la esencia de la obra, sobria y bien vocalizada, llegó al alma del "senado" allí reunido.

6. ROMA, 1998

Traducción y adaptación en italiano por Roberto Buffagni, y dirigida por Cristina Pezzoli en el Teatro Quirino de Roma. De Isa Daniella (*Celestina*) dice Pietro Favari: "una Celestina vorace, sensuale, brutale spesso; ma percorsa da un brivido di consapevole malinconia" (*Corriere della Sera* [6 febrero 1998]: 53). El escenario se asemeja a la Sicilia siglo veinte. Han destacado temas existenciales eternos: la dureza de la lucha por sobrevivir, el eterno aspecto de desgaste en la juventud y el amor, y el horror ante el envejecerse. Al final, en esta versión, la invectiva contra el mundo es puesta en boca de Celestina en vez de Pleberio.

Otros actores: Pia Lanciotti (Melibea), Sergio Albelli (Calisto), Francesco Migliaccio y Peppino Mazzotta (Sempronio y Pármene), con

Maria Ariis, Alessandra Borgia y Carla Manzon (Lucrecia, Areúsa y Elicia) [de la reseña de: Aggeo Savioli, *L'Unita* (10 de febrero de 1998)].

7. MADRID, 1998

Ballet de «La Celestina». Teatro Real (Madrid), 24 junio-1 julio, 1998. Música de Carmelo Bernaola, basada en un guión de Adolfo Marsillach, y coreografía de Ramón Oller. Con Maribel Gallardo en el papel de Celestina, y bailando los amantes, Gala Vivancos y Rubén Olmo. En *El mundo* (Madrid, 26 de junio, 1998), p. 59, dice Julia Martín: "Su posible fuerza dramática se pierde en un diálogo sordo entre música, dramaturgia y danza que resulta lento y pesado (...) la música de Bernaola sigue la sugerencia del guionista, ofreciendo un buen cuadro ambiental y carácter musical a cada personaje, pero la partitura resulta pesada."

Hay una entrevista con Bernaola en el *ABC* (26 de junio, 1998), p. 46. Un artículo periodístico por el coreógrafo, R. Oller, aparece en "La esfera" de *El Mundo* (20 de junio, 1998), p. 5 ("Danza").

8. AMBERES, 1999

Un grupo de estudiantes y profesores de la Katholieke Vlaamse Hogeschool presentaron *Celestina* en versión de Hugo Claus («De Spaanse Hoer») el 24 y 24 de marzo de 1999 a las ocho de la tarde. Director Raoul De Smet. Hubo también un coloquio (el 11 de marzo), "La Celestina in de Nederlanden," en que participó el mismo De Smet, junto con Chris Van De Poel y Lieve Behiels.

'CELESTINA' EN EL CINE

Se estrena en Madrid el viernes, 8 de noviembre de 1966. Es la esperada película de *Celestina* en cuya realización han colaborado académicos, adaptadores de textos y músicas, guionistas, cinematógrafos, actores, sastres, cascos viejos (esp. Cáceres). La previa colaboración en la película entre el director (Gerardo Vera) y guionista (Rafael Azcona) dicen que duró dos años. La película dura 108 minutos.

Un éxito más de taquilla que de crítica, ha recibido reseñas discretas (recibe en el panorama de la opinión de la crítica en *Metrópolis*, de *El Mundo*, una estrella de 5 críticos y 2 estrellas de otros tres [de 5 posibles estrellas), a pesar de lo cual recibe varias nominaciones a los premios "Goya" (Mejor interpretación masculina de reparto; mejor fotografía, mejor interpretación femenina de reparto; mejor dirección artística; mejor diseño de vestuario; y mejor maquillaje/pelequería). En Canal-Plus el martes, 12 de noviembre, hubo un programa sobre el rodaje de esta *Celestina*. No mucho después, salió en Video Sogepac.

Lo mejor de la película, según la opinión unánime, eran las actuaciones en *Celestina* de Térele Pávez, seguida por la Areúsa de Maribel Verdú, nominadas ambas para los Goya. Nancho Novo y Jordi Mollà se presentaron a los Goya también (vistos en *Sempronio y Pármeno*). Nathalie Seseña (Lucrecia), Candela Pena (Elicia) y Carlos Fuentes (Sosia), Sergio Villanueva (Tristán), Lluís Homer (Pleberio), y Anna Lizarán (Alisa) coreaban a los principales.

'CELESTINA'-MÚSICA

1. En marzo de 1999, se lanza el nuevo disco de Javier Krahe (cantante y compositor, ex-componente de «La Mandrágola») que contiene un homenaje suyo a *Celestina*, titulado *Cuerpo de Melibea* (según el artículo en *El mundo*, 8 de enero de 1999, p. 58).

2. Tengo un artículo de 1997 del *Diari Avui* que es una entrevista con el compositor de origen catalán, Joaquim Nin-Culmell, en el que declara éste que tiene una cita con el Liceu de Barcelona para el estreno de su ópera, *La Celestina*, para 1999. La idea era hacer coincidir su estreno con el quicentenario de la obra en que se basa su nueva adaptación musical. Revela en la entrevista que ésta es la tercera versión de su obra, en la que presenta a Melibea como hija de un mercader catalán. Por eso, explica, el aristocrático Calisto no puede casarse con ella. Otra novedad es que en el tercer acto, cuando Melibea le espera en su jardín a Calisto, el compositor hace que Melibea cante un tema popular catalán.

3. Tengo una entrevista (sin fecha, pero de 1997 o 1998 y del *ABC*, suplemento cultural del viernes) con Magda Olivero, soprano, que versa sobre muchos temas de sus cincuenta años de carrera musical. Al preguntarle por qué cree que las obras modernas se estrenan y no se reponen, su respuesta interesa: "Porque no dicen nada. Yo he cantado a Malipiero, Rossellini, Testi, Zakanassian ... Algunas obras las he llevado por muchos teatros y eran buenas, pero incluso esas, «La guerra», «La Celestina», «Der Besuch der alte Dame», ya no se representan desde que las dejé de cantar."

Como ella no cantaba *Celestina* en la ópera de Maurice O'Hana, estrenada en París en 1988, me pregunto: ¿de cuál ópera, y de cuál compositor, estamos hablando?

'CELESTINA" EN TESIS Y DISERTACIONES

1. Jean C. Dangler. "Mediating Fictions: Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia" (Tesis doctoral, Emory University, 1997). Director: Michael Solomon.

Agregamos estas tesis sobre aspectos de *Celestina* ya discutidas en la Univ. di Roma «La Sapienza» a otras que anotamos en *Celestinesca* 19 (1996), pp. 119-120:

2. Francesca GUELPA. "Le fonti delle interpolazioni della *Celestina*." Directores: P. Botta; F. Lobera Serrano.
3. Laura GENTILI. "L'eredità celestinesca nella *Lozana andaluza*." Directores: P. Botta; M. L. Cerrón Puga.
4. Sara VENDETTI. "La tradizione seriore della *Celestina*: Collazione e studio di Sevilla 1523. Directores: P. Botta; F. Lobera Serrano.
5. Cristina ARMENTI. "La tradizione primitiva della *Celestina*: Collazione e studio de J (Roma 1516)." Directores: P. Botta; F. Lobera Serrano.
6. Germana PIANTONE. "Le illustrazioni antiche nella *Celestina* di Fernando de Rojas (1499-1531)." Directores: P. Botta, F. Lobera Serrano.
7. Daniela MAIORE. "La teatralità della *Celestina*." Directores: P. Botta; S. Arata.

LIBROS & RESEÑAS

- F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*.
Nueva Revista de Filología Hispánica 43.1 (1995), 205-212 (res. de T. Bubovna);
Hispania 78 (1995), 794-795 (res. de M. T. Ward).
- C. Fraker, '*Celestina*': *Genre and Rhetoric*.
Romance Philology 49 (1995-1996), 113-118 (res. de E. Berndt Kelley).
- K. Whinnom, *Medieval and Spanish Renaissance Literature*.

Zeitschrift für Romanische Philologie 111 (1995), 593-594 (res. de A. Gier).

Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary, ed. Corfis & Snow.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 19 (1995), 555-556, (res. de G. P. Andrachuk).

A. Sánchez Sánchez Serrano and M. Prieto de la Yglesia, *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*.

Journal of Hispanic Research 2.1 (1993), 147-148 (res. de D. Hook);
Cultura Neolatina 55 (1995), 269-283 (res. de P. Botta).

R. González Echeverría, *Celestina's Brood*.

Crítica Hispánica 16 (1994), 408-409 (res. de F. Colecchia);

Celestinesca 18.1 (1994), 80-82 (res. de N. Marino);

Crítica Hispánica 16.2 (1994), 408-409;

Anales de Literatura Hispanoamericana, no. 23 (1994), 340-345 (res. de Y. Vidal López-Tormos);

Revista Iberoamericana, nos. 172-173 (julio-dic. 1995), 685-700 (res. de A. Higgins);

Hispania 78 (1995), 497-498, (res. de R. Fiore);

Revista Hispánica Moderna 48 (1995), 444-445 (res. de G. Pellón);

La corónica 24.2 (1996), 214-216 (res. de A. Weber);

Hispanic Review 64 (1996), 103-104 (res. de K. Ross);

Forum for Modern Language Studies 32 (1996), 280 (res. anónima).

F. de Rojas, *TCM (Ed. de Zaragoza 1507)*. Ed., concordancias de F. J. Lobera Serrano

El País (Babelia) (8 de marzo 1997), 10 (res. de J.A.M.)

D. S. Severin, *Witchcraft in 'Celestina'*.

Incipit 15 (1995), 297-299 (res. de M. C. Balestrini);

Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool) 74 (1997), 121-122 (res. de M. S. Brownlee);

Modern Language Review 92 (1997), 226-227 (res. de D. Hook);

Hispanic Review 65 (1997), 241-242 (res. de F. de Armas)

E. de Miguel Martínez, *'La Celestina' de Rojas*.

ABC (suplemento literario) no. 283 (4 abril 1997) (res. de C. Cuevas);

Saber Leer, no. 110 (dic. 1997), 4-5 (res. de F. Ruiz Ramón);

Las Provincias (Valencia) (29 dic. 1996) (res. de R. Mari);

Las Provincias (26 julio 1997) (res. de R. Irigoyen);

Qué leer (Barcelona) 8 (feb. 1997) (res. de M. I. Toro Pascua);
Celestinesca 22.2 (1998), (res. de P. Botta), 69-80.

R. Castells, *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition*.

Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool) 73 (1996), 449 (res. de D. S. Severin);

Hispanic Review 66 (1998), 205-206 (res. de T. S. Soufas);

Celestinesca 22.2 (1998), (res. de O. Martín), 81-84.

M. A. Pérez Priego (ed). *Cuatro comedias celestinescas*.

Bulletin of the Comediantes 46 (1994), 125-127 (res. de J. T. Snow);

Analecta Romanica 106 (1994), 412 (res. de A. Gier);

Hispanic Review 63 (1995), 452-454 (res. de R. Hathaway);

Iberromania 43 (1996), 145-150 (res. de H. Merkl).

'CELESTINA'-MISCELÁNEA

1. Escribiendo Juan Goytisolo en *El País* ("Babelia", 7 de junio de 1997, p. 16) una reseña al libro, *Un mundo sin rumbo* (de Ignacio Ramonet), dice: "Pero el intelectual orgánico de hoy, absorto en la navegación por Internet y el cultivo amoroso de su imagen, no parece advertir la deriva de nuestro planeta ni la conversación de la sociedad civilizada en una 'jaula de fieras': la cacareada aldea global es en verdad el universo de zumbido y de furia magistralmente descrito en *La Celestina*."

2. El mismo Goytisolo, en una defensa de la obra de historiador de Américo Castro ("Historiadores y mitólogos," *El País*, 31 de enero de 1996, p. 11), lamenta: "Por razones de autocensura e inercia repetitiva — ideas heredadas sin escrutinio de generación en generación — la empresa de [Stephen] Gilman de exhumar el contexto de *La Celestina* e iluminar la insólita creación de Rojas no ha sentado escuela."

3. Escribiendo Francisco Umbral en *El Mundo* (14 de junio de 1998, p. 72) de la Feria del Libro de Madrid, dice: Por otra parte, entre el fútbol y las tormentas han despoblado la Feria, por la que paseo lento, cansado y apenas curioso. Veo que han puesto fastuosas chocolaterías. El libro es una disculpa. La cultura es siempre la gran *celestina*."

4. El libro de Harold Bloom, *El canon occidental*, con sus pocas menciones de autores españoles, suscita reacciones casi automáticas. Emma Rodríguez, escribiendo en *El mundo* (30 diciembre de 1995, p. 69), resume las opiniones de seis *literati* y entre ellas las de Francisco Umbral:

"El escritor incide en el desconocimiento sobre literatura española que manifiesta el libro y Umbral considera esenciales nombres como los de *Fernando de Rojas*, con su *Celestina*, y Quevedo (...)."

5. ¿Un canon español? Pues, algo semejante, según una encuesta a veinte escritores de hoy día (Hierro, Ayala, Caballero Bonald, Savater, Vázquez Montalbán, Gimferrer, J. Goytisolo, Marías, Rico) llevado a cabo por *El País* en diciembre de 1995. Los primeros 5? Pues, fueron: (1) el *Quijote* (con 19 votos); (2) *Celestina* y *La Regenta* (8, empatados), (4-5-6, empatados con 4 votos) *El libro de buen amor*, *Fortunata y Jacinta*, y la poesía de Garcilaso.

6. ¿Otro canon español? Poco antes, en «La Revista» de *El Mundo* (19 de noviembre de 1995, pp. 76-80), apareció el resultado de una encuesta a estos diez escritores: F. Ayala, F. Bobillo, J. M. Caballero Bonald, L. Landero, A. Muñoz Molina, F. Rico, G. Torrente Ballester, F. Umbral, J. A. Valente y A. Prieto sobre las diez mejores obras españolas (con puntuación 10-9-8-7-6-5-4-3-2-1). Las diez obras más votadas eran (con sus puntos): (1) el *Quijote* (84, de unos 100 posibles); (2) *Celestina* (56); (3) *Libro de buen amor* (31.5); (4) *Lazarillo de Tormes* (28.5); *Cántico espiritual* (28); (6) *La Regenta* (23.5); (7) *Fortunata y Jacinta* (20.5); (8) la obra poética de Quevedo (17.5); (9) las *Soledades* de Góngora (17); y (10) el *Ruedo Ibérico* de Valle-Inclán (16).

Aquí, *Celestina* ocupa un segundo puesto más definitivo. Un comentario (p. 78) merece citarse aquí: "(..) en la lista de los éxitos de la época [de Cervantes], le superaron [al *Quijote*] *La Celestina* de Fernando de Rojas y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; así como el menos conocido *Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara o las *Guerras civiles* de Ginés Pérez de Hita."

7. El I Open de Libros (1997). Colaboradores con «La Revista» de *El Mundo*/FNAC en este certamen entre 128 libros universales eran las editoriales Cátedra y Alianza, el Grupo Prosegur y Viajes Marsans. Las elecciones seguían (por votación de jurados selectos cada semana) la norma del tenis: la ronda de 128, la de 64, 32, 16, 8, 4, 2, 1. Después de 8 semanas, triunfó *Don Quijote* sobre *Guerra y Paz*. En la primera ronda, *Celestina* venció al *Libro de buen amor*; en la segunda (de 64) a *Lazarillo*; en la tercera a los ensayos de Montaigne; en los octavos de final a *El túnel* (Sábato); y por fin perdió en los cuartos de final ante *Rayuela* (que perdió ante el *Quijote* en los semi-finales la próxima semana). La otra "semi-final" era entre los cuentos de E. A. Poe y *Guerra y Paz*. Así que de las obras peninsulares, se repitió la clasificación de segunda obra después de *Don Quijote* nuestra *Celestina*.

8. La *Tragicomedia* sigue inspirando a los poetas. La ganadora en 1996 de la sexta edición del premio nacional de Poesía Fray Luis de León fue la madrileña Carmen Rubio López, con el madrigal titulado «*Calixto contempla a Melibea*».

9. Y sigue inspirando a los novelistas. Arturo Pérez-Reverte inserta en *El club Dumas* esta bien curiosa invención: "Se habían conocido muchos años atrás, cuando Corso husmeaba en librerías especializadas en autores españoles por encargo de un cliente, interesado en una *Celestina* fantasma que alguien citaba como anterior a la edición conocida de 1499. La Ponte no tenía ese libro; ni siquiera había oído hablar de él. Pero sí contaba con una edición del *Diccionario de rarezas e inverosimilitudes bibliográficas* de Julio Ollero, donde se aludía al tema" (p. 34 de la edición de Madrid: Alfaguara, 1993).

10. Mucho menos inspiran ciertos educadores, como vemos en este comentario periodístico sobre el nuevo sistema de Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO, para los alumnos de entre 12 y 16 años): "En cuanto a la filosofía del aprendizaje, se pretende que el alumno participe más y haya más prácticas. La lengua y la literatura están más orientadas a destrezas básicas, con mayor agilidad, y no tanto a empollarse a los autores: Menos leer *La Celestina*, comenta el profesor [nombre suprimido], y más trabajo de campo."

11. Me han mandado un ejemplar de la revista de *Clarín* (Buenos Aires), «Viva» (12 de julio de 1998) en que un artículo sobre la búsqueda de parejas en las fichas personales (con fotos) de las revista y periódicos, y por agencias especiales, se titula: "Las nuevas *celestinas*."

12. Hay un pequeño aparato japonés de escasos 9 cm. y hecho de cerámica que contiene un microprocesador que emite una señal cuando a su dueño-dueña se le acerca su pareja perfecta. Cuando *El Mundo* (28 de junio de 1998, "Crónica", p. 5) informa de él, lo llama *la celestina electrónica*.

13. Comentando el fenómeno de las solteras empedernidas en el mundo y arte de hoy, llega *El Mundo* (28 de septiembre de 1997, p. 30) a la película de Mike Leigh, *Career Girls*, cuya "moraleja podría ser que lo que una mujer realmente necesita es una buena amiga, y no precisamente *celestina*. Thelma y Louise ya no están solas en la imaginaria de las 'llaneras solitarias'."

14. Informa Juan Cruz (*El País* 11 de octubre de 1997, p. 38) que una vez le hicieron a Carlos Fuentes la pregunta de que si era posible en

España un regreso al pasado, y su contestación fue: "¿La actualidad? Hombre, España fue durante años *La Celestina* y de pronto la democracia le ha hecho parecer una especie de Marilyn. Ahora lo que deseo es que no vuelva *La Celestina*."

15. Era Pedro Salinas quien, en su ensayo sobre *La realidad y el poeta*, esculpió esta interesantísima metáfora: "Muy pronto la imprenta inicia su prodigiosa empresa de conquistar el mundo. Y aunque ciertos humanistas no la miraron con ojos de favor y preferían el precioso códice al nuevo volumen impreso, su eficacia se impuso: la imprenta, dicho sea con el debido respeto, fue *la celestina* del humanismo (...)" (ed. de Barcelona: Ariel, 1976, p. 192).

16. También Onassis hace de Calisto: El suplemento dominical de *El mundo* (14 de septiembre de 1977) nos recuerda un momento del mayo de 1959 en los asuntos de 'la divina,' María Callas. A partir de un encuentro con Aristotle Onassis en Venecia, intensifica la obsesión de éste "y en una llamada a la secretaria de Elsa Maxwell le pide de forma ruda que haga *de celestina*. 'Mi mayor ambición es llevar a la cama a Maria Callas y tú debes ayudarme.'"



Celestina. Ilustración de Maurice Hoir (1943).

Celestinesca

SUBSCRIPTION INFORMATION

USA

Individuals: \$4.00 per annum

Libraries &

Institutions: \$12.00 per annum

ALL OTHER COUNTRIES

(Price includes express mailing charges)
(local currency equivalent to:)

Individuals: \$8.00 per annum

Libraries &

Institutions: \$18.00 per annum

CELESTINESCA, Dept. Romance & Classical Languages
Michigan State University
East Lansing, MI 48824-1112 (USA)

Fax: (517) 432-3844 Telephone: (517) 355-8350

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in 3.5" diskettes, written in WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA). FAX: (517) 432-3844.
E-mail: snow@pilot.msu.edu
Webpage: rom18.cal.msu.edu/celestinesca.html

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 22, NO 2

CONTENIDO

OTOÑO 1998

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS Y NOTAS

- Isidro J. Rivera, 'Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*' 3-20
- Leyla Rouhi, "'...Y otros treynta officios": The Definition of a Medieval Woman's Work in *Celestina*' 21-31
- John G. Ardila, 'Una traducción "políticamente correcta": *Celestina* en la Inglaterra puritana' 33-48
- Françoise Maurizi, 'La escala de amor de Calisto' 49-60
- Paolo Cherchi & J. T. Snow, 'Cornelius Agrippa and *Celestina*' 61-67

RESEÑAS

- Patrizia Botta, de Emilio de Miguel Martínez, '*La Celestina*' y *Rojas* 69-80
- Oscar Martín, de Ricardo Castells, *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'* 81-84
- J. T. Snow, de Carmelo Bernaola, «*La Celestina*» (ballet) 85-88

BIBLIOGRAFIA

- J. T. Snow & Lola Colomina, '*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo segundo suplemento)' 89-108

PREGONERO 109-127

ILUSTRACIONES ... 9, 13, 20, 31, 32, 47, 60, 68, 80, 84, 88, 108, 127