

# Celestinesca

BOLETIN INFORMATIVO  
INTERNACIONAL



Valencia 1514

vol. 6      mayo 1982      no. 1

ISSN 0147-3085

CELESTINESCA

EDITOR

Joseph T. Snow  
Univ. of Georgia

\*\*\*\*\*CORRESPONSALES\*\*\*\*\*

ESTADOS UNIDOS:

Erna Berndt-Kelley  
Smith College

Kathleen V. Kish  
Univ. North Carolina-  
Greensboro

Adrienne S. Mandel  
California St. Univ.-  
Northridge

George Shipley  
Univ. of Washington

E. J. Webber  
Northwestern Univ.

FRANCIA:

J.-P. Lecertua  
Univ. Limoges

GRAN BRETAÑA:

Alan Deyermond  
Westfield Coll.-London

Dorothy S. Severin  
Westfield Coll.-London

Keith Whinnom  
Exeter Univ.

CHILE:

Mario Ferreccio Podesta  
Univ. de Chile

ESPAÑA:

Manuel Criado de Val  
Madrid

ITALIA:

Emma Scoles  
Univ. Roma

ALEMANIA:

Walter Mettmann  
Univ. Munster

SUIZA:

Gustav Siebenmann  
Univ. St.-Gallen

BÉLGICA:

Jacques Joset  
Univ. Antwerp

HUNGRÍA:

Katalin Kulin  
Univ. Budapest

\*\*\*\*\*

# Celestinesca

VOLUME 6 (MAY 1982) NUMBER 1

---

## CONTENIDO

### ARTICULOS

- DAVID HOOK, 'Fons curarum, fluvius lachrymarum': Three Variations Upon A Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and Fray Luis de Granada) ... .. 1-7
- MIGUEL GARCI-GOMEZ, 'Eras e Crato Medicos': Identificación e interpretación ... .. 9-14
- IVY A. CORFIS, The "Primer entremés de Selestina": An Edition, with an Introduction, Notes and a Reading Text of an Anonymous Celestinesque Work of the Sixteenth Century ... .. 15-29

### EPHEMERA

- Anon., *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*... .. 31-32

### RESENAS

- Theatre. Compañía Teatro del Aire (Madrid), La Tragicomedia de Calisto y Melibea (Michelle S. de Cruz-Saenz).. 35-37
- Books. Ramón Díaz-Solís. *Tarde en spana*. (Eric W. Naylor)... 39-40

### LITERATURA CELESTINESCA

- GISELA D. TADLOCK, EL OTROMUNDO LITERARIO (original) ... 41-44

### PREGONERO

- Miguel Marciales ... Things to Note ... *Celestina* in Lectures and Congresses ... *Celestina* Studies ... *Celestina* on Stage ... *Celestina* on Film ... *Celestina* in Recordings ... 45-50



CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English, Italian, or French are welcome. Reports of research projects, completed or in progress, bibliographical notices, offprints, books for review, news items of interest to subscribers, subscriber information, payments (made out to CELESTINESCA) and address corrections should be sent to THE EDITOR, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens GA 30602 (USA).

CELESTINESCA  
BOLETIN INFORMATIVO INTERNACIONAL  
ISSN 0174 - 3085

© 1982

J. T. SNOW

Printed and bound at The University  
of Georgia. Budgetary support for  
this issue has been provided by the  
Department of Romance Languages.

Page composition: Beverly Morrison

Technical assistants: Karin Morris, Sharon Reed, Laura Wood



"FONS CURARUM, FLUVIUS LACHRYMARUM:" THREE VARIATIONS  
 UPON A PETRARCHAN THEME  
 (CHRISTINE DE PISAN, FERNANDO DE ROJAS AND FRAY LUIS DE GRANADA)

DAVID HOOK  
 KING'S COLLEGE, LONDON

The passage in which Pleberio gives vent to his feelings about the hostile and treacherous nature of the world in Act XXI of *Celestina* has more than once been compared with its Petrarchan source in *De rebus familiaribus*.<sup>1</sup> Petrarch's letter contains well over one hundred phrases, but Rojas selected Pleberio's utterances from among the first three dozen of these:<sup>2</sup>

Videtur mihi uita haec dura quaedam	
arca laborum: palaestra discriminum:	
scoena fallaciarum: labyrinthus	
errorum: circulatorum ludus: desertum	me pareces vn laberinto de
horribile: limosa palus: senticulosa	errores,vn desierto espantable,
regio: uallis hispida: mons praeruptus:	vna morada de fieras, juego de
caligantes speluncae: habitatio	hombres que andan en corro,
ferarum: terra infoelix: campus	laguna llena de cieno, region
lapidosus: uepricosum nemus:	llena de espinas, monte alto,
pratium herbidum plenumque	campo pedregoso, prado lleno
serpentibus: florens hortus ac	de serpientes, huerto florido
sterilis: fons curarum: fluuius	y sin fruto, fuente de cuydados,
lachrymarum: mare miseriarum:	rio de lagrimas,mar de miserias,
quies anxia: labor inefficax:	trabajo sin provecho,
conatus irritus: grata phrenesis:	dulce ponçoña, vana esperança,
pondus infaustum: dulce uirus:	falsa alegria, verdadero dolor.
degener metus: inconsulta	
securitas: uana spes: ficta	
fabula: falsa laetitia: uerus	
dolor: risus inconditus:	
fletus inutilis...	

A study of the adaptations made by Rojas is in itself interesting; but its interest is much enhanced by taking into account two other works of literature which show the influence of this Petrarchan vision of the world: a

*rondeau* by Christine de Pisan<sup>3</sup> and the *Guia de pecadores* of Fray Luis de Granada.<sup>4</sup> The handling of the Petrarchan material by these two authors throws some light upon Rojas' use of his source, and emphasises his sensitive treatment of borrowed ideas.

The *rondeau* by Christine de Pisan contains the briefest of all the borrowings from Petrarch to be examined here, consisting of a single image:<sup>5</sup>

Source de plour, riviere de tristesse,  
Flun de doulour, mer d'amertume plaine  
M'avironnent, et noient en grant peine  
Mon povre cuer qui trop sent de destresce.

Si m'affondent el plungent en asprece;  
car parmy moy queurent plus fort que Saine  
Source de plour, riviere de tristesse.  
Et leurs grans flos chéent à grant largece,  
Si com le vent de Fortune les maine,  
Tous dessus moy, dont si bas suis qu'à peine  
Releveray, tant durement m'opresse  
Source de plour, riviere de tristesse.

Christine's first two lines instantly bring to mind Petrarch's "fons curarum, fluuius lachrymarum, mare miseriarum"; her reworking, as is perhaps inevitable in a poetic rendering, is relatively free. Petrarch's triple progression *fons-fluuius-mare* becomes a quadruple sequence, with *fluuius* replaced by both *riviere* and *flun*; Christine thus preserves the increasing size of the aquatic elements whilst drawing the image out by one intermediate stage and still ending with the sea. However, the emotional states associated with each stage of the progression are different from those in Petrarch. Christine's first element of grief is *plour*, corresponding to Petrarch's second, *lachrymarum*; *curarum* and *miseriarum* find at best approximate equivalents in *tristesse* and *doulour*, while *amertume* is original to Christine. To some extent Petrarch's gradual crescendo of emotional states is disturbed by the transposition of *plour* to first place, though the other three elements in Christine do constitute a possible progression of intensity culminating in *amertume*. It is also noteworthy that the concrete terms of the Petrarchan passage, which described emotional states by implication through reference to plural external factors (cares, miseries) have been replaced, in Christine's version, by singular abstract nouns (sadness, grief, bitterness) describing internal emotional states. This, of course, accords well with the shift from the philosophical reflections of Petrarch's world picture to the purely personal grief being described by Christine. Nonetheless, her sympathy with the Petrarchan imagery was clearly strong, for her poem is basically a gloss upon the concepts which occupy its opening lines, and these also provide the refrain.

By comparison with this free treatment of Petrarch, Rojas' handling of the same image is quite conservative; he preserves both the progressive increase in the size of the watercourse and the emotional crescendo in a faithful rendering of Petrarch's Latin: "Fuente de cuydados, rio de

lagrimas, mar de miserias". This contrasts markedly with his treatment of other parts of the Petrarchan passage, in borrowing from which he was extremely selective. It also contrasts with the situation encountered in Fray Luis de Granada:

Pues según esto, qué otra cosa es este mundo, sino (como dijo un Filósofo) un arca de trabajos, una escuela de vanidades, una plaza de engaños, un labirinto de errores, una cárcel de tinieblas, un camino de salteadores, una laguna cenagosa, y un mar de continuos movimientos? ¿Qué es este mundo sino tierra estéril, campo pedregoso, bosque lleno de espinas, prado verde, y lleno de serpientes, jardín florido, y sin fruto, río de lágrimas, fuente de cuidados, dulce ponzoña, fábula compuesta, y frenesí delectable? ¿Qué bienes hay en él, que no sean falsos, y qué males, que no sean verdaderos? Su sosiego es congojoso, su seguridad sin fundamento, su miedo sin causa, sus trabajos sin fruto, sus lágrimas sin propósito, sus propósitos sin suceso, su esperanza vana, su alegría fingida, y su dolor verdadero.

It will be noted that Fray Luis omits *mare miseriarum* altogether, and that he reverses the order of the other two phrases to read "río de lagrimas, fuente de cuidados", thereby destroying both the physical and the emotional progression of the original. His handling of the image is little short of inept when compared with that of Rojas and Christine de Pisan. Even Christine's rendering, however, can be criticised for diluting Petrarch's compact and intense imagery by the addition of an intermediate stage. Petrarch describes three quite distinct phenomena: spring, river, and sea, each with its own characteristics; Christine adds another element which is little different from the next except in size. Though effective in its own terms in the context of her poem, it does not have the grandeur of the Petrarchan model. Only Rojas retains this in his literal rendering.

A comparison of the treatment of the passage as a whole in Rojas and in Fray Luis is illuminating in other respects. Luis de Granada clearly did not base his version upon that in the last act of *Celestina*, since he lists the three elements at the beginning which are omitted by Rojas, and since his text also includes other phrases drawn from the later part of Petrarch's letter from which Rojas made no borrowings. Thus Petrarch's *foedus carcer* becomes "cárcel de tinieblas" in Fray Luis, and his *procellosum pelagus* may have given rise to the latter's "mar de continuos movimientos"; while "sus lágrimas sin propósito" in the *Guía de pecadores* may derive from Petrarch's *fletus inutilis*, which is two phrases further into the text of the letter than the final phrase taken up by Rojas.<sup>6</sup> Fray Luis is far freer in his handling of the original than is Rojas. The latter retains the Petrarchan structure of a simple list, while Fray Luis turns the text into a succession of three rhetorical questions two of which contain a list, and then furnishes a final statement. His third rhetorical question ("¿Qué bienes hay en él, que no sean falsos, y qué males, que no sean verdaderos?") seems not to derive from Petrarch at all, though there would be a possible model for its basic opposition in Petrarch's *falsa laetitia, verus dolor*, which both Fray Luis and Rojas adopted in its entirety. Fray Luis is also far less faithful than Rojas

to the order of the original. Neither author adheres exactly to the order of Petrarch's phrases; but whereas Rojas appears to have begun his list and worked selectively through the first dozen phrases in his source, retaining only three before returning to the material which he had passed over and taking up a further four of the first dozen phrases before continuing his rather selective course through the remainder of the first thirty-two of Petrarch's phrases,<sup>7</sup> taking his remaining borrowings in the order in which they appeared in the original, it would appear that Fray Luis is far more random in his arrangement of the material he borrowed. His first rhetorical question is composed of elements drawn from the beginning and middle of Petrarch's letter; the second is made up of material taken largely in its original order from the second dozen phrases in Petrarch, but ending with three phrases in a different order from that of the original; and his final statement is a jumbled selection of material derived from the third dozen or so phrases in Petrarch's list. Nonetheless, in general terms both Rojas and Fray Luis retain the most noticeable feature of Petrarch's letter: the shift from phrases descriptive of the harsh and hostile nature of the world in the opening lines to those which express its misery and treachery through opposition and oxymoron.

Luis de Granada's rendering of Petrarch is thus marked by structural innovation, and the addition of material not found in the original. It could be argued that his adaptations have turned Petrarch's forceful accumulation of negative images into a neatly rhetorical tour-de-force, but have destroyed much of the impact of the original. Rojas, on the other hand, has produced a compact and economical rendering, with fewer borrowings than Fray Luis, and which is, in most cases at least, extremely faithful to the literal form of the Latin. Some aspects of Rojas' version can, of course, be criticised. In particular, "prado lleno de serpientes" seems to have weakened Petrarch's image by omitting *herbidum* and thereby destroying the structural parallel with the following image, "huerto florido y sin fruto". Here the advantage lies with Fray Luis, for once, with his more faithful "prado verde, y lleno de serpientes". On the other hand, Rojas has undoubtedly strengthened the effect of his images in "laguna llena de cieno, region llena de espinas" by the creation of a neat parallelism and the emphatic value of the "llena" absent from Petrarch. Similarly, there can be no doubt that in his treatment of the progressive image *fons curarum, fluvius lachrymarum, mare miseriarum*, Rojas has, by preserving the exact form of the Petrarchan phrases, produced a more effective version than either of the other two examined here.<sup>8</sup>





## NOTES

<sup>1</sup> F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'* (RFE Anejo V, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1924; rpt., Madrid: CSIC, 1973), p. 130; A.D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Oxford University Press, 1961; rpt., Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975), p. 73.

<sup>2</sup> Petrarch is cited from the 1496 Basel edition: *Librorum Francisci Petrarcae Basileae Impressorum Annotatio...* (Basileae, Ioannem de Amerbach, 1496), sig. K6r (letter 122); the copy used was British Library, 86. R.13 (there is another copy in the British Library, IB 37389). *Celestinesca* is cited from the edition by Manuel Criado de Val and G.D. Trotter (Madrid: CSIC, 3rd ed., 1970), p. 296.

<sup>3</sup> Kenneth Varty (ed.), *Christine de Pisan's Ballades, Rondeaux and Virelais: An Anthology* (Leicester: University Press, 1965), p. 90, no. 88 (rondeau LXII).

<sup>4</sup> *Guia de pecadores, en la qual se contiene una larga, y copiosa exhortacion a la virtud, y guarda de los divinos mandamientos* (Madrid: Manuel Martin, 1768), p. 392b-393a (I, xxix, 7). There is also an edition by Justo Cuervo (Valladolid: Imprenta de Andrés Martín, 1901), I, p. 322. The passage is cited, though without relating it to Petrarch, by Rebecca Switzer, *The Ciceronian Style in Fr. Luis de Granada* (New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1927), p. 44, where it is used as an example of "Accumulation". Alicia de Colombí, "Las visiones de Petrarca en el Barroco español (II): en la huella de Fray Luis", *NRFH*, 29 (1980), 151-164, deals with Fray Luis de León, and has nothing on Fray Luis de Granada.

<sup>5</sup> The similarity of this image to that in Petrarch, together with the association of progressively larger expanses of water with states of emotion, suggests that Christine may well have known the work of the Italian humanist, who died two decades before her literary output began. Christine shows a knowledge of other Italian authors including Dante (see A. Farinelli, "Dante nell'opere di Christine de Pisan", in *Aus romanischen Sprachen und Literaturen: Festschrift Heinrich Morf* (Halle: Max Niemeyer, 1905), pp. 117-152, and Yvonne Batard, "Dante et Christine de Pisan (1364-1430)", in *Missions et démarches de la critique: mélanges offerts au Professeur J.A. Vier* (Publications de l'Université de Haute-Bretagne; Paris: C. Klincksieck, 1973), pp. 345-51. See also Suzanne Solente (ed.), *Le livre de la mutacion de Fortune par Christine de Pisan* (SATF, Paris: A. & J. Picard, 1959), I, xxx-xcviii; for Dante and other Italian sources, see especially pp. xlv-1) and Boccaccio (see A. Jeanroy, "Boccace et Christine de Pisan: le *De claris mulieribus* principale source du *Livre de la cité des dames*", *Romania*, 48 [1922], pp. 93-105). Christine does not, however, appear to mention Petrarch by name. Nonetheless, that she was aware of him is suggested, though without any specific textual support, by Marie-Josèphe Pinet, *Christine de Pisan, 1364-1430: étude biographique et littéraire* (Paris: Honoré Champion, 1927), p. 396; and a possible reminiscence of the Petrarchan passage from the *De remediis* which was later to be used

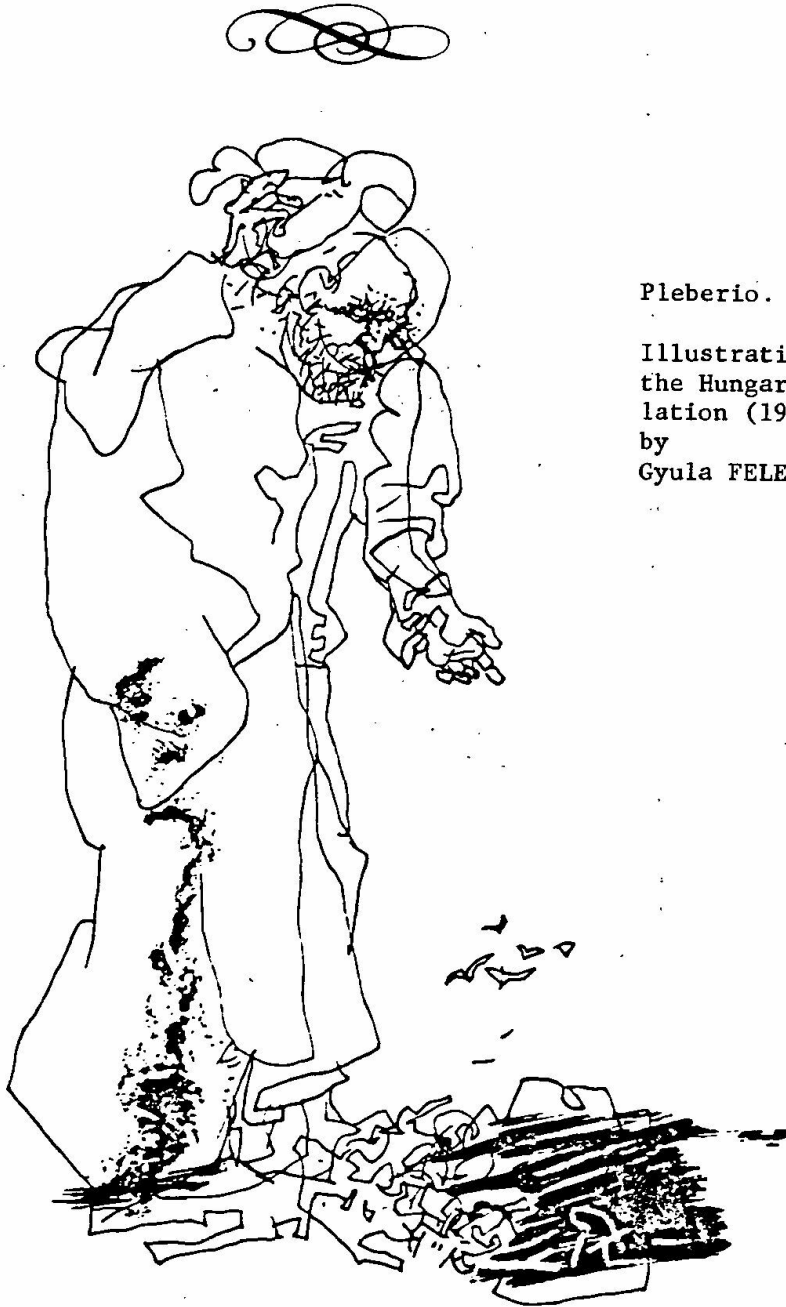
by Rojas in the prologue to *Celestina* may be found in Christine's "dessoubz le ciel tout maine guerre" (farinelli, *art. cit.*, p. 133), though it must be pointed out that the sentiment is ultimately drawn from Heraclitus. Although proven Petrarchan material is thus sparse in Christine, it would not be surprising if she had known his works. The *De remediis* had been translated into French in 1378 by one Jean Daudin at the invitation of Charles V (France Simone, "Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 127 (1950), 1-59, at pp. 13-14). Petrarch's Latin translation of Boccaccio's *Griselda* from the *Decameron* was itself translated into French by Philippe de Mézières between 1384 and 1389 (Elie Golenistcheff-Koutouzoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIVe et au XVe siècle* (Paris: Droz, 1933), pp. 17-53); this was sufficiently well-known to be the basis of a dramatic adaptation by 1395 (Golenistcheff-Koutouzoff, pp. 118-124), while towards the end of the fourteenth century there also appeared a Latin poem by Pierre de Hailles based upon Petrarch's translation (*idem*, pp. 115-118). It has, indeed, been suggested that Christine de Pisan herself made use of the translation by Philippe de Mézières in her *Livre de la cité des dames* (A. Jeanroy, *art. cit.*, p. 99; Golenistcheff-Koutouzoff, pp. 126-130). Petrarchan elements have been traced in various French literary figures of the late fourteenth and early fifteenth centuries, including Gontier Col, Jean de Montreuil, Nicolas de Clamanges (or Clémanges) and others (see Ezio Ornato, "La prima fortuna del Petrarca in Francia", *Studi Francesi*, 5 (1961), pp. 201-17 and 401-414; Alfred Coville, *Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI* (Paris: Droz, 1934), pp. 146-148). It would be surprising if Christine, in view of her Italian origin and her court patronage, were untouched by contemporary interest in Petrarch in her adopted country.

<sup>6</sup> Although this use of material not found in Rojas' version proves that Fray Luis did not use the *Celestina* rendering of this passage from Petrarch, there are nonetheless some curious coincidences between his version and that of Rojas. For instance, both Spanish texts omit *ficta fabula* between *vana spes* and *falsa laetitia*, and have as their last three phrases "vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor" (Rojas) and "su esperanza vana, su alegría fingida, y su dolor verdadero" (Fray Luis). It is interesting that both should end in this way at this point, when Petrarch's letter continued with scores more phrases. There is also the presence in Fray Luis' version of an image, "camino de salteadores", for which the nearest equivalent in Petrarch appears to be *caminus irarum*. If this is indeed the phrase Fray Luis was following at this point, there is perhaps added interest in the resemblance between his version and Pleberio's words "como caminante pobre; que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz" (Act XXI). This image, according to Castro Guisasola (*Fuentes literarias*, p. 48), is derived from Juvenal, but also occurs in Petrarch's *Invective contra medicum* (Basel, 1496, sig. aa3; ed. Pier Giorgio Ricci, Francesco Petrarca, *Invective contra medicum* [Storia e Letteratura: raccolta di studi e testi, 32; Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1950], p. 27). It is also curious that whilst Petrarch's images are applied to life (*vita*), both Spanish versions speak of *mundo*.

CELESTINESCA

<sup>7</sup> Rojas retains only eighteen of the first thirty-two phrases in Petrarch's letter (though Deyermond, *Petrarchan Sources*, p. 73, mentions thirty-four); Fray Luis has twenty-seven phrases (excluding the sentence beginning "¿Qué bienes hay en el...") drawn from a longer section of the Petrarchan passage.

<sup>8</sup> I am grateful to Professor A. D. Deyermond for his kindness in commenting on an early draft of this note.



Pleberio.

Illustration to  
the Hungarian trans-  
lation (1979),  
by  
Gyula FELEDY

# LA CELESTINA,

O TRAGI-COMEDIA

DE

CALISTO Y MELIBEA.

REPRESENTADA

EN LA NUEVA EDICIÓN

con las variantes de las mejores ediciones antiguas.

7

---

MADRID: 1822.

Imprenta de DON LEON AMARITA,  
plazuela de Santiago, núm. 1.

Portada de la primera edición moderna.



## ERAS E CRATO MEDICOS: IDENTIFICACION E INTERPRETACION

MIGUEL GARCÍ-GÓMEZ  
DUKE UNIVERSITY

Desde la Eva de Adán hasta la Yerma de García Lorca la historia de la onomástica, la de la calle y la de la ficción, es la historia ininterrumpida de la creencia de los hombres en la fuerza y la magia de la palabra, particularmente del nombre propio. "Adán llamó Eva a su mujer, por ser madre de los vivientes" (*Gén.* 3:20). San Juan comenzó su Evangelio con la identificación del Verbo y Dios: "et Deus erat Verbum." Y Jesucristo dijo a Cefas: "eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia" (*Mat.* 16:18). Una Iglesia en la que todo se ha venido haciendo "En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo."

Ese fondo religioso bastaría de por sí para explicarnos la fascinación de los medievales por las etimologías, por los significados de los nombres. Si a lo religioso le sumamos la tradición pagana de griegos y romanos, el fondo cultural adquirirá una grandiosidad conceptual y sugestiva como para dejarnos atónitos. Los filósofos y los retóricos clásicos--Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano--afirmaban que se podía conocer la esencia por el nombre.<sup>1</sup>

De esa savia bíblica y de esa savia pagana se nutría la sabiduría medieval, en cuyo prólogo y epílogo, respectivamente, nos encontramos con dos obras muy representativas de su genio, el *Liber de nominibus hebraicis*, de San Jerónimo, y *Los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León; y entre el uno y el otro, también en el suelo ibérico, *Las etimologías* de San Isidoro, "el libro básico de toda la Edad Media," según la autoridad de E. R. Curtius.

"La fuerza de la palabra o el nombre radica en su interpretación," nos enseñaba San Isidoro. Para descubrir esa fuerza recurrían los comentaristas a las etimologizaciones, a veces sumamente pintorescas, en ocasiones completamente falsas; a partir del siglo XII, cuando la Iglesia instituye el empleo de nombres de santos en el bautismo, el nombre adquiría una dimensión histórica: la fuerza y la virtud del personaje célebre que lo había ostentado. Tenemos, pues--para limitarnos a un botón de muestra--, el nombre en el *Cantar de mio Cid* de Pero Vermudoz, a quien el autor, mediante

curiosa etimologización, llama "Pero Mudo, varon que tanto callas" (v. 3302), interpretando Vermudoz como *vir mitus* o mudo varón.

Hacia la segunda mitad del siglo XV se contagiaron los escritores castellanos de un agudo prurito de etimologización. Don Enrique de Villena se entretiene en una curiosa etimología del nombre Virgilio,<sup>2</sup> y los cultistas se apodan entre sí con nombres de personalidades mitológicas o históricas. Es decir, el comentarista descomponía los nombres antiguos para descubrir su significado recóndito; y el escritor, el creador, seleccionaba entre los nombres antiguos aquellos que mejor ilustraban la cualidad especial, que con mayor fuerza perfilaba a su propio personaje. En *Celestina* nos encontramos con nombres propios de evidente fuerza etimológica: Calisto ("hermosísimo") y Melibea ("que significa la de voz melosa, dulce"), de acuerdo con la explicación de Cejador y Frauca (I, 31, 32). Hay nombres cuya fuerza hay que buscarla en los personajes antiguos que los ostentaron, como en el caso que aquí nos planteamos: *Eras e Crato, médicos*.

Reconstruyamos el contexto. Apenas ha comenzado el Acto I. En el escenario se encuentra Calisto, que acaba de ser rechazado ásperamente por Melibea; las palabras van dirigidas a Sempronio, el criado (se transcribe el texto de la edición de Burgos, 1499?, con la que coinciden las ediciones de Toledo 1500 y de Sevilla 1501):

cierra la ventana e dexa la teniebla acompañar al triste  
e al desdichado la ceguedad: mis pensamiētos tristes no  
son dignos de luz. Obienauēturada muerte aquella q̄ de-  
seada a los afligidos viene. O si vinissedes agora Eras  
e Crato medicos sētiriades mi mal. O piedad de silencio  
inspira enel Plebérico coraçõ: porq̄ sin esperança de sa-  
lud nõ embie el espiritu perdido cõel desastrado piramo  
e dela desdichada tisbe.

En ediciones posteriores aparecieron las siguientes variantes:

Toledo 1502?: Crato y Galieno . . .  
Valencia 1514: Crato y Galieno . . . piedad de Celeuco . . .  
Salamanca 1570: Erasistrato y Galieno . . . piedad Seleucal . . .  
Jacques de Lavardin 1578: Hippocrate et Gallien . . . pitié celeste . . .  
Menéndez Pidal 1917: Erasistrato, médico . . . piedad de Sileuco: . . .<sup>3</sup>

En el prólogo a la *Celestina* de don León Amarita (Madrid, 1822), se nos informa de las razones por las que Matías Gast se atrevió a introducir Erasistrato en su edición de Salamanca 1570:

Atrevime con consejo de algunos doctos a mudar algunas  
palabras que algunos indoctos correctores pervirtieron.  
En el acto primero enmendé *Erasistrato* y *Seleucal*; porque  
allí toca la historia del rey Seleuco, que por industria  
del médico Erasistrato concedió con paternal piedad su  
propia mujer al único hijo que por amores della casi al  
punto de la muerte había llegado. Cuéntalo largamente  
Luciano en su *Dea Syria*, y tócalo Valerio Maximo, lib.  
V, cap. 7 (p. XVII).

Ya a más de cuatro siglos de distancia de la creación del Acto I, Menéndez Pidal cometió un mayor atrevimiento. Sobre la base errónea de "no existen tales médicos Eras y Crato," proponía: "*eras e crato* es confusión facilísima por *esasistrato*, dado que la *c* y la *t* en la escritura medieval tiene forma muy semejante, y *silencio* y *sileuco* o *seleuco* también se confunden, dada la igualdad de *n* y *u* en la mayor parte de las graffias."<sup>4</sup>

Esta lectura del maestro recibió incondicional apoyo en su discípulo Martín de Riquer, a pesar de que éste se muestra ya conocedor de la existencia de dos personajes, médicos, con los nombres de Eras y Crato: "Marcial habla del primero (*Heras medicus*, VI, 78, 3) y Celso del segundo (*est Cratonis: cinnamoni, casiae, singulorum p.*, en el tratado *Medicina*, VI, 7)."<sup>5</sup> Es decir, que el discípulo seguía fiel al maestro, aun después de comprobar que éste había edificado su teoría sobre bases falsas.

Más sensible y mas respetuosa del texto se nos mostraba María Rosa Lida, al negarse a aceptar la moderna lección que la obligaba a descartar el plural de los verbos (*vinissedes* y *sentiriades*), siendo así que "ni en el acto I ni en ninguno de los restantes se emplea el plural de cortesía para la segunda persona singular."<sup>6</sup>

En cuanto al régimen gramatical, es evidente que el plural de las dos formas verbales reclamaba una pluralidad de médicos; y el plural *médicos* reclamaba, asimismo, un modificado plural. Y los que nos interesamos en el estilo, sentimos la exigencia de dos médicos al comienzo de la invocación, que se equilibren con los dos enfermos del amor del final: el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe.

Establecida la pluralidad de los médicos, pasamos a la identificación de los mismos, clave para su interpretación en el contexto. Hay que admitir que Eras y Crato no debieron ser personajes fácilmente reconocibles. El mismo autor sintió la necesidad de aclarar su profesión de *médicos*, menos necesario de haberse tratado de personajes más célebres. Ahora bien, la oscuridad de los nombres nos lleva a pensar que el autor participaba de los gustos estilísticos de la época, en que un gran número de escritores se deleitaban en acertijos, o en la "agudeza nominal," que diría Gracián. El Marqués de Santillana, por ejemplo, había formulado el reproche y el reto a todos los que se lamentaban de las oscuras referencias de sus textos:

Si mi baxo estilo aun non es tan plano,  
 Bien como querrían los que lo leyeron,  
 Culpen sus ingenios que jamas se dieron  
 A ver las estorias, que non les explano. (*Defunssión*, 10)

Y Juan de Mena, a quien--como se sabe--han atribuído algunos la paternidad del Acto I, se enfervorizaba con lo que él llamaba "misterio e sustancia de los nombres" (*Coronación*, ff. 30<sup>v</sup> y 31).

Se desprende claramente de los comentarios de los diversos editores, que suelen éstos en cualquier caso sustituir los nombres oscuros por otros conocidos. En nuestro ejemplo, como quiere K. Whinnom, había que creer que fue Rojas quien sustituyó el nombre de *Eras*, del original, por el de un

médico tan conocido como Galieno.<sup>7</sup> Y así, hasta llegar a la enmienda de Menéndez Pidal, quien prefería Erasístrato por ser su anécdota "muy conocida desde la Edad Media."

El manuscrito encontrado por Rojas debió decir *eras e crato*. Al identificarlos, Martín de Riquer se limitó a la noticia de que Marcial mencionó a *Heras medicus* en uno de sus *Epigramas* (VI, 78, 3). Si buscamos en el *Onomasticon* de J. Perin (vol. V del *Lexicon Totius Latinitatis* de Forcellini, [Patavii, 1940] leeremos de *Heras* que era "medicus celeberrimus," de Capadocia, cuyo *trochiscus* (composición médica en forma de trompo), viene descrito por Felix Cassius (h. 447) en *De medicina*.<sup>8</sup> *Heras* aparece también mencionado, con una de sus recetas, por Celso, en su tratado *Medicina* (V, 22), donde más adelante (VI, 7) se cita la receta de Crato. *Heras medicus* aparece también en una curiosa inscripción de Milán, que se recoge en varios códices.<sup>10</sup>

Es decir, que *Eras e Crato*, médicos, existían. Su mera existencia valdría para aceptar como legítima la lección de la edición de Burgos, la más antigua que hoy conocemos. Pero investiguemos, para complacer a Juan de Mena, el "misterio y sustancia" de los nombres; siguiendo el consejo del Marqués de Santillana, démonos a ver las *estorias* que el autor no nos explica, y comprenderemos mejor el acierto del autor del Acto I en la selección de dos médicos, especialistas en el mal que aquejaba a Calisto. A éste le embargaba una aguda ceguera:

Cierra la ventana e dexa la teniebla acompañar al  
triste e al desdichado la ceguera: mis pensamientos  
tristes no son dignos de luz.

Pues bien, en el citado *Epigrama* de Marcial, *Heras* es el médico que trata a Phrige, quien a causa del mucho beber, estaba ciego de un ojo y legañoso del otro. ¿Quié, pues, mejor que *Eras* podía comprender la ceguera de Calisto? Otro mal aquejaba al desdichado: el de oídos. Calisto deseaba *silencio* a su alrededor:

O piedad de silencio . . .

Seguidamente ordenaría a su criado:

Vete de ahí! No me fables.

Los antes citados tratadistas de recetarios médicos, Casio y Celso, recomendaban para el mal de oídos unas recetas de *Eras* y *Crato*, respectivamente.

Averiguada la *estoria* de *Eras e Crato*, comprendemos la fuerza de los nombres y, con ella, como creía San Isidoro, su interpretación. *Hedad de silencio* estaba lejos de ser un sinsentido. Debe interpretarse como un arrebató lírico del enloquecido Calisto, con un genitivo de materia (*de silencio*) en lugar de adjetivo (*silenciosa*), es decir: piedad que en silencio inspira.



No existe mayor ciego que el que no quiere ver, ni mayor sordo que el que rehusa oír. Calisto dejaba chiquito a Cupido, al rodear sus sienes con una venda densa y ancha que le privaba de luz y del sonido.

Retorzámosle a Matías Gast su citado argumento y, sin miedo, destroquemos las palabras que algunos indoctos correctores pervirtieron, para restablecer, con certeza y admiración, la lectura de la vieja edición de Burgos 1499:

Eras e Crato medicos . . . piedad de silencio.



## NOTAS

<sup>1</sup>Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, especialmente pp. 43ss y 495ss. El autor concede tanta importancia a la etimología entre los clásicos y los medievales que la clasificaba como "category of thought." A estas páginas pertenecen las citas que se refieren en este artículo. Más en E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, 1924), p. 136, sobre la etimología como *argumentum sive locus a nomine*, empleada para probar de alguien alguna cosa buena o mala.

<sup>2</sup> "Fue llamada uirgilio, como qujen dixesse fijo de virgulo, ho por quanto en su nasçimjento fue planctada vna verga de arbol fructifero por el padre de aquel, en el cresçimiento de la qual et acçidentes en ella contesçidos, pudiesse auguriar el padre lo que al hijo absente contesçeria segund los gentiles acostumbrauan fazer" (Santiago Lacuesta, *La primera versión castellana de la Eneida de Virgilio* [Madrid, 1981], p. 35).

<sup>3</sup> Se ha consultado para la edición de Burgos el facsímil de la Hispanic Society of America, 1970. Para las variantes *Eras e Crato*, cf. J. Homer Herriott, *Towards a Critical Edition of the Celestina* (Madison 1964), pp. 118-119. Otras obras consultadas: León Amarita, ed. *La Celestina*, Madrid, 1822; J. Cejador y Frauca, ed. *La Celestina*, Madrid, 1963 (a la que nos referimos en las citas del texto); R. Menéndez Pidal, *Antología de prosistas castellanos* (Madrid, 1917), p. 69. Más recientemente, E. Berndt Kelley opinaba, al igual que Herriott, sin aducir nuevas razones, que la versión de la edición príncipe debió ser *Erasistrato* y *seleucal* (cf. "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*," en *'La Celestina' y su contorno social*, ed. M. Criado de Val [Barcelona, 1977], p. 4). También comparte esta opinión Emma Scoles en la segunda parte de su "Due note de filologia quattrocentesca. I. 'Don Cara de aguzadera.' II. 'Seleucal'," *Studi di Letteratura spagnola* (Rome 1965), 177-186. Más adelante comentaremos sobre la opinión de Martín de Riquer.

<sup>4</sup> Menéndez Pidal, p. 69.

<sup>5</sup> Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*", *RF E*, 41 (1957), p. 381. El articulista, que conocía la identidad y la especialidad de los dos médicos, no sabemos si querría implicar que *Erasis-trato*, por error, fue bisecado en dos médicos conocidos y, como voy a probar aquí, muy apropiados al caso del mal de Calisto.

<sup>6</sup> *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires, 1962), p. 18.

<sup>7</sup> K. Whinnom, "'El plebérico corazón' and the authorship of Act I of *Celestina*," *Hispanic Review*, 45 (1977), p. 197.

<sup>8</sup> Felix Cassius, *De medicina ex Graecis logicae sectae auctoribus liber translatus*, ed. V. Rose, (Lipsiae, 1879), cap. 28, p. 46.

<sup>9</sup> Cf. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, ed. Mommsen, vol. V, Pars II (Berolini, 1877), núm. 6064.



VALENCIA 1514



THE "PRIMER ENTREMES DE SELESTINA":  
AN EDITION, WITH AN INTRODUCTION, NOTES AND  
A READING TEXT OF AN ANONYMOUS CELESTINESQUE WORK  
OF THE SIXTEENTH CENTURY

IVY A. CORFIS  
University of Michigan

The vast popularity and dissemination of the fifteenth-century Spanish masterpiece, *Celestina*, is well-known and documented. The investigations of Menéndez y Pelayo, Lida, Heugas, Chevalier and other critics have shed much light on the subject.<sup>1</sup> However, the extent to which and exactly how *Celestina* influenced literature is still not completely understood, for there are yet many unedited celestinesque works, especially of the *género chico*. One such example of a little-known piece based on *Celestina* is the anonymous *Primer entremés de Selestina*, located in the Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.612(9).<sup>2</sup>

The *Entremes* has five characters: Selestina; the student--who is her client; a bobo, doña María and Ynés, three members of Selestina's house.<sup>3</sup> The plot is straightforward and centers around the student's efforts to enter Selestina's house in order to pay a visit to his lover, Ynés. Although Selestina has refused to admit the student because he has no money, he uses a simple deception to lure Selestina (and also doña María) away and to thus prepare his own entrance into the unguarded house.

The *Entremes* begins with a long opening speech to the audience, delivered by Selestina, in which she tells of the nature of her profession. In her description are several trades she plies, all of which are standard in celestinesque works after *Celestina*. Selestina proceeds to classify herself as "mother" and procuress of "cousins" and go-betweens--all working for a price, of course. She is mender of virgins; sorceress; provider of materials needed for the magic arts; reuniter of lovers--even from distant lands by means of magic--; friend of gallants and ladies, of drink, and of money. Her businesses offer something for everyone, and provide exactly what the customer orders: virgin, unmarried or widowed women.

In contrast to the original *Celestina*, the entire *Entremes* has a marked comic tone, and the characters have become mere types in the service of a burlesque plot and jokes. The student is poor and crafty; Selestina is money-hungry; the bobo is greedy and gullible and Ynés, young and in love. Doña María appears briefly and is not fleshed out even in terms of a broad character type.

The *Entremes* has also departed from the original in that the *alcahueta* is outwitted by the client, having failed to reflect the astute cunning and wile with which Celestina was endowed. The student best manipulates the situation, and achieves his purposes in the end. What does remain of the original work, besides the character types (Celestina, her *niñas*, and clients) and setting (brothel),<sup>4</sup> are reminiscences of Celestina's language. For example, Celestina is recalled in this passage from the *Entremés* (ll. 17-17):

Selestina: ... tanto valen tres vezes de vino como  
tres años de estudio, como en mi ystoria  
más largamente se lee.

Here the text is reminiscent of this passage from an interpolation in Act IX of the *Tragicomedia*:

Pármeno: Madre, pues tres vezes dizen que es bueno  
e honesto todos los que escriuieron.

Celestina: Hijos, estará corrupta la letra; por treze, tres.<sup>5</sup>

As Menéndez Pidal pointed out, the phrase, as a popular proverb, was repeated in other works influenced by *Celestina*: e.g., *Aquí comiençan vnos villancicos muy graciosos de unas comadres muy amigas del vino* and *La lozana andaluza*.<sup>6</sup>

Linguistically, the *Entremes* shows marked influence of *seseo* and imitation of the actual speech of the lower-class environment it portrays. The text norm establishes by a margin of 4 to 1 the use of the symbol *s* for what would ordinarily be *z* or *ç*: that is, /s/ for /s̄/ or /z̄/. Although many times in fifteenth- and early sixteenth-century script the sigma very closely resembles the *z* and poses difficulties in transcription, the *Entremés* hand presents no such confusion. The *z* is clearly differentiated from the *s*, and the *s* in the words under question is identical to all other appearances of the symbol *s*. For example, in the word *suficientes*, which is spelled *sufisientes* in the *Entremés* (l. 10), all three *s*'s are identical. If one were actually a *z* resembling an *s*, it is undifferentiated from the others. Moreover, there are instances of the *z* symbol in the text: e.g., *haze* (l. 3) and *donzella* (ll. 21, 22). Since there is no other evidence of the scribe ever using two symbols for the same letter, there is no reason to suspect the scribe used two *z* symbols. Thus, the *z*, as found in the manuscript, is clearly distinguished from the *s*, and the use of *s* for *z* is not the result of careless transcription, but is rather the deliberate practice of the scribe.

The only exceptions to the *s* for *z* standard are the words *alguazil*, *hazer*, *hechizo*, *donzella*, *gozar*, and *plazer*, where the *z* is included. *vezes* and *casada* are each used twice in the work and demonstrate the equivalent pronunciation of the two symbols *z* and *s*, for the words are spelled both ways: *vezes* and *veses*; *cazada* and *casada*. The latter is especially significant since the context does not suggest the word *cazada* ('hunted'), but rather *casada* ('married').<sup>7</sup> Thus, the *z* symbol represents an /s/ sound.

The abundant occurrence of the graphic *s* for *z*, the interchange of *z* and *s* symbols, and the *z* representing /s/, all point to an identical pronunciation of *z* and *s* as /s/; that is, speech marked by a clear *seseo*.

The language of the text reflects a low style and vocabulary typical of the social class of *rufianes*, *alcahuetas*, and *rameras*. The orthography imitates the pronunciation of the popular speech in various ways:<sup>8</sup>

- a. the elision and apocopation of words in frequent, popular expressions;
- b. archaic verb forms;
- c. relaxation and disappearance of /d/ in final position;
- d. Vacillation between vowels--a phenomenon common in the period: between *i* and *e* (*siguros* for *seguros*) and *o* and *u*: (*mormoráis* for *murmuráis*);
- e. a confusion of *h* and *j* in three cases: *hihas*, *bruhas*, and *juyáis* for *hijas*, *brujas*, and *huyáis*. The interchange would indicate that the /z/ and /s/ sound represented by the symbols *x* and *j* or *g* were being relaxed and articulated farther back in the velar region. As the velar fricative /x/ became aspirated in some regions, there arose the possibility of confusing the aspirated /h/ sound with the progressively more velar /x/. In the three instances in the *Entremés*, the written text projects the spoken confusion of *h* and *j*, mainly associated also with the lower classes.

Thus, the *Primer entremés de Celestina* is of interest not only as an example of *Celestina*'s influence on sixteenth-century literature, but also as a linguistic document. The language of the *Entremés* may reflect the anonymous author's own speech or be a literary reconstruction of a dialect, but, regardless of the source, in various areas of sound and form, the language is consonant with the level and style of the social class of the characters portrayed.

In short, the *Entremés* has used *Celestina* to create an amusing farse. However, while the basic outline of *Celestina* remains, the deep, human appeal of the original has been sacrificed to fit the purpose of an *entremés*: to entertain the audience with light-hearted, comic relief. To achieve this end, the work combined lower-class jocularly and appropriate language, even as it drew on public recognition of a well-known literary model.

#### EDITORIAL STANDARDS:

I have transcribed the text as carefully as possible, retaining all the original orthography. The abbreviations have been resolved; letters added have been italicized. The only three abbreviations found in the manuscript are:  $\bar{q}$  = *que*;  $\mathcal{G}$  = *que*; and  $\bar{v}ra$  = *vuestra*. The  $\mathcal{A}$  has been transcribed as *rr* in all cases.

Square brackets indicate changes in folios and columns and set off stage directions. The latter bracketing replaces the manuscript convention of a horizontal line above and below, or a rectangular box surrounding, the stage directions.

I have modernized capitalization and punctuation. The only punctuation found in the original text is a slash (/) which generally corresponds to a modern period. An apostrophe indicates synaloepha and separates two words spelled as one in the original. In such cases, the manuscript spelling is given and explained in the notes to the text.

## NOTES TO THE INTRODUCTION

<sup>1</sup> The bibliography on *Celestina* is extensive, and some investigation has been done on many other works, authors, and genres influenced by *Celestina*. Mention may be made of such works on the subject as those by Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III (Madrid: NBAE, 14, 1910); María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: Edit. Universitaria, 1962; 2nd ed., 1970); Pierre Heugas, *'La Célestine' et sa descendance directe* (Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1973); Maxime Chevalier, "'La Celestina' según sus lectores," *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Ed. Turner, 1976), pp. 138-166; and more recently, Keith Whinnom, "The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden-Age Literature," *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), 189-198.

<sup>2</sup> The *Primer entremés* is third of eighteen *entremeses* and *loas* in the collection *Entremeses incompletos: papeles sueltos de varias obras dramáticas*, compiled 24 September 1862 and held in the Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 14.612 (9). The *Entremés* is a *pliego suelto* (4°, n.d.), whose first leaf contains the *Entremés*; the second leaf is left blank. The quarto measures 213 x 152 mm., and the script is arranged in two columns. The hand seems to be of the early sixteenth century. No watermark is present.

<sup>3</sup> I shall use the *Entremés* spelling, *Selestina*, in order clearly to separate references to Rojas' creation, whose name shall be spelled in the traditional manner, *Celestina*.

<sup>4</sup> The reference to Salamanca (1. 23) is also reminiscent of *Celestina* (although Salamanca is not mentioned in *Celestina*, many theories have been put forth regarding the exact identity of the unnamed city described by Rojas. For theories advocating Salamanca, see: José Ramos Jiménez, "Algo más que tenerías." *Algunas notas en torno a la localización de 'La Celestina'* (Salamanca: Trabajos y Días, 1950); Federico Romero, *Salamanca, teatro de 'La Celestina': Con algunos apuntamientos sobre la identidad de sus autores* (Madrid: Escelicer, 1959); Manuel Criado de Val, "La celestinesca," *Teoría de Castilla la Nueva* (Madrid: Gredos, 1960), pp. 308-330; and idem., "Si-

guiendo a la Celestina," *Campo literario de Castilla la Nueva* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1963), pp. 45-47.

<sup>5</sup> For further identification of the *refrán* involved, see NOTES TO THE TEXT, no. 16.

<sup>6</sup> Ramón Menéndez Pidal, "Una nota a 'La Celestina'," *Revista de filología española*, 4 (1917), 50-51.

<sup>7</sup> *Entremes*, line 22.

<sup>8</sup> The NOTES TO THE TEXT give more explanation and examples of the linguistic phenomena here described briefly.



Calisto despenado (Cover from *Teatro Medieval*, ed. Manuel Criado de Val).

PRIMER ENTREMES DE SELESTINA:<sup>1</sup> DOS DAMAS, VN VILLANO, VN ALGUAZIL, VN  
CORCHETE<sup>2</sup> [f. 1r, col. A]

Se. Ya hihas<sup>3</sup> de mi alma, si mi demasiada edad n'os<sup>4</sup> haze desconoserme me  
tendrêys conosida y por sino lo soi. Yo soi *aquella que* di lus a primas y  
5 a terseras: a primas de aprovechamiento, a terseras de la consonansia<sup>5</sup> *que*  
an de azer entre la prima y la parte para dar provecho y no quedar sin pa-  
ga. Y soi *aquella que* en esta vid'a<sup>6</sup> serrado cuatrosientos y seis portil-  
llos *que* por contrarios an sido enalmagrados. <sup>7</sup> Y soi *aquella que* a chupa-  
deras<sup>8</sup> *qu'*el bulgo llama bruhas<sup>9</sup> a dado yngüentes<sup>10</sup> y unsiones sufisientes  
10 a su arte. Y soi *aquella* de quien amantes avsentes no an bibido siguros<sup>11</sup>  
de verse con sus damas traýdos de lexas tierras en breve espasio mediante  
el arte del hechizo, de cuya habilidad e llevado cãtreda<sup>12</sup> tres veses. Ya  
sé lo *que* mormuráis:<sup>13</sup> diréis agora *que* la justisia botó por mí y el ber-  
dugo sicutólo<sup>14</sup> botada, pues esas cãtredas quiero *qu'*el catredático, si no  
15 sale por la calle, cuatro lo saben y ocho lo ynoran.<sup>15</sup> Yo soi *querida* de  
damas y galanes. Soi lus y lumbre del beber *porque* tanto valen tres veces  
de vino como tres años de estudio,<sup>16</sup> [col. b] como en mi ystoria<sup>17</sup> más lar-  
gamente se lee. Sobre todo soi amiga de no estar sin tributo *porque* des-  
pués *que* de mío lo perdí, me arrimo a dos niñas *que* me lo dan conforme al  
20 *que* pide. Tengo en mis niñas toda mercaduría: al *que* pide donzella, se la  
doi donzella; y al *que* casada, la doi cazada; y biuda, al *que* biuda quiere.  
Huyo d'estudiantes *porque* soi natural de Salamanca y conóscolos desde mi  
niñés, y sólo os encarga bobas. *Que* juyáis<sup>18</sup> dellos *que* son ave de rrapí-  
ña, secos como esparto,<sup>19</sup> pues con conosellos yo no me puedo librar de vno  
25 *que* me persige<sup>20</sup> vna de mis niñas y la tiene engañada con villetes en copla  
y rramilletes de a dis<sup>21</sup> maravedís. ¡Desventurada yo!, *que* avn aquí no me  
puedo librar d'él.

[Sale el estudiante.]

Es. Norabuena<sup>22</sup> vea yo a mi madre.

30 Se. ¿Yo tu madre? ¿Cuándo te parí?

Es. *Que* todavía me eres contraria.

Se. *Que* todavía no tienes dineros; nunca llega tu rreuerdo.<sup>23</sup> Sierra esa  
puerta.

Es. ¿No es cosa del diablo ésta *que* para todos esté tu puerta abierta,  
35 y para mí solo serrada, pues por vida de quien soi?

Se. No, como sé fieros.<sup>24</sup> [Vase.] [fol. lv, col. a.]

Es. Us<sup>25</sup> vais y cus<sup>26</sup> *que* no va ni viene *que* no seré yo el lisensiado Li-  
don sin'os<sup>27</sup> hago vna<sup>28</sup> *que* se ponga en el libro de la fama ansí, se-  
40 ñora Selestina.

[Sale el villano.]

Bo. *Que* os digo estodiante<sup>29</sup> *que* dis<sup>30</sup> mi ama *que* os vais a espetar<sup>31</sup> a  
donde os pelaron,<sup>32</sup> *que* acá no ai espetadero.

Es. ¡O ermano Lucas!, seáis bienvenido. Abrásame.



- Bo. No; no; ¡aparta! ¡aparta!, *que* oléis a pobre. 45
- Es. ¿No es cosa del diablo ésta *que* todos los desta casa están fundados sobre ynterés?
- Bo. No; no: a Ynés no la veréis, más aporreándola *quedan*.
- Es. ¡Aporreando! Vení<sup>33</sup> acá, Lorenzo.<sup>34</sup> Son éstos dineros.  
[ Vna mano con otra haze *que* suena dineros.] 50
- Bo. Sí, par Dios, dineros son. ¡Señora! ¡Señora!
- Es. No; no la llaméis *que* yo no los quiero sino para vos si hazéis lo *que* us diré.
- Bo. Como vos me lo déis, yo treparé.
- Es. Pues mira *que* os atan fásil. Con sólo *que* le déis esta sédula a vuestra ama y ésta a doña María, os daré este dinero. 55
- Bo. Y a Ynés, ¿no le e de dar nada?
- Es. No, a Ynés, no. Ni avn a de ver éstas.
- Bo. Dorabuena;<sup>35</sup> vna a mi ama y otra a doña María. Aguarda [Vase.]  
[ col. b ]
- Es. Esto va bueno; bien mi vengansa se enderesa *que* lo *que* éste lleva es vna esdropelia<sup>36</sup> *qu'*el *que* la tuviere no parará ora ni momento en casa; y vna ves está fuera, yo podré gozar de la mercaduría mejor *que* ésta vende. 60  
[ Sale<sup>37</sup> Selestina, el manto cubijada,<sup>38</sup> y doña María con el manto *que* se quierecubixar y nunca asierta, disiendo: ]
- Se. Dacá mi manto.<sup>39</sup> 65
- Ma. No puedo estar enserrada tanto.
- Se. Dacá mi manto.
- Ma. No puedo estar enserrada tanto.
- Es. Bueno va esto; vengándome vo.  
[ Sale el bobo.] 70
- Bo. ¿*Que* es esto? Sosegá. Serrado está. Ve aý su manto.  
[ Sale la otra dama *que* es Ynés.]
- Yn. Mi lisenziado, norabuena te vea yo. ¿*Qué* es esto *que* tiene mi madre y mi ermana?
- Es. No es nada, mi bien; *que* es vna esdropelia *que* e hecho para *que* tu madre no me estorve el verte. 75
- Bo. Sosegá, diablos; estáis borrachas.
- Yn. Pues, ¿cóme<sup>40</sup> se puede quitar esto?

- Es. Con sólo quitalles *aquel* papel *que* tienen en la mano.
- 80 Yn. Pues si es tan fásil, ven; merendaremos entretanto.
- Bo. *Que* le digo, deme *aquel* dinero.
- Es. *Que* me plaze, mas primero quiero *que* me guardéis esta puerta: tené estos papeles en la mano, y éste guardaldo<sup>41</sup> aquí en el pecho *que* luego salgo.
- [ Vanse con la dama. ]<sup>42</sup>



## NOTES TO THE TEXT

<sup>1</sup> The list of characters given in the title are *dos damas, un villano, un alguazil, un corchete*. The *damas* are doña María and Ynés; and the *villano* Lucas / Lorenzo. However, while the *corchete* could possibly refer to the student, the Licenciado Lidon, there is still one character listed who does not appear in the text.

<sup>2</sup> *Corchete*. According to the *Diccionario de Autoridades (=Dicc. Aut.)* II (Madrid: Gredos, facsimile of 1726 ed.), pp. 591b-592a, *corchete* is "especie de broche compuesto de macho y hembra, que se hace ordinariamente de alambre, y su uso es para abrochar alguna cosa. A la hembra llaman regularmente Corchéta." And "por alusión se le daba este nombre antes à ciertos Ministros que tenían los Alguaciles para llevar agarrados à los presos y deliçuentes: y oy llaman assi à los Portéros de los Alcaldes."

<sup>3</sup> *Hihás*. *Hihás*, as it appears in the manuscript, for *hijas*. The confusion of *h* and *j* is discussed by Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 8th ed. (Madrid: Gredos, 1980), pp. 379-380: "En las regiones donde se conservaba la /h/ aspirada procedente de /f-/ latina y de aspiradas árabes, la fricativa velar /x/ resultante de /ž/ y /š/ se hizo también aspirada, confundiéndose con aquélla. Los primeros testimonios de *h* por *g* o *j* parecen denunciar baja extracción social: en el *Cancionero de obras de bur-las* (1519) se describe a una ramera como "de pequeña edad y *hentil* disposición"; (...) A principios del siglo XVII el Buscón de Quevedo recibe el siguiente consejo sobre el habla del hampa sevillana: "Haga vucé cuando hablare de las *g*, *h*, y de las *h*, *g*; diga conmigo *gerida* ('herida'), *mogino* ('mohíno'), *jumo*, *pahería*, *mohar*, *habalí* y *harro* de vino."

<sup>4</sup> *N'os*. *Nos*, as in the manuscript, appears to be a synaloepha of *no + os*. The same synaloepha occurs in the *Cárcel de amor*, Sevilla 1492: *nos maravilléys* for *no os maravilléys* (f. D<sup>5v</sup>).

<sup>5</sup> The use of *primas*, *terseras*, and *consonansia* may also allude to musical terminology and be a play on words.

<sup>6</sup> *Vid'a*. *Vida*, the manuscript reading, seems a synaloepha of *vida + a (ha)*.

<sup>7</sup>*Enalmagrados* (from *almagrar* / *enalmagrar*). According to *Dicc. Aut.* I, p. 225a: "Lo que está teñido con almágra. Lat. *Rubricatus, a, um.*" And "jocosa y burlescamente se dice de aquel que ha salido de alguna pendencia ò por otro accidente herido, ú descalabrado: y viene de la semejanza que tiene en el colór la almágra con la sangre. Lat. *Suo ipsus fluente cruore rubricatus, a, um.*"

<sup>8</sup>*Chupaderas*. The *Dicc. Aut.*, II, p. 338b, gives the meaning of *chupadera* as "lo que saca el xugo, ò lo húmedo de otra cosa que le tiene. Lat. *Absorbens, -tis.*" However, the word could also be derived from the figurative meaning of *chupar*: "Metaphoricamente vale quitar suavemente con pretextos, engaños y lisonjas à uno lo que tiene, consumiéndoselo poco à poco y sin sentir. Lat. *Sanguinem marsupii alicui exsugere.* TORR. Philos. Lib. 5 cap. 7. De unos oirá que le *chupan* la hacienda" (II, p. 339a). Given our context, it seems obvious that the meaning of *chupadera* derives from its figurative meaning: one who, for a price, deceives.

<sup>9</sup>*Bruhas*. This is the manuscript reading; for *brujas* or *bruxas*, as it appears in *Celestina* (¿Burgos 1499?, as reproduced in facsimile by the Hispanic Society of America, New York, 1970; first printing, 1909), f. f<sup>6v</sup>, l. 26. See also above, note 3.

<sup>10</sup>*Ynguëntes*. *Ynguënte* is a variant of *ungüento*, as documented by Corominas, IV, p. 650a. In *Celestina* 1499?, *ungüentos* occurs twice: "Entra en la camara de los vnguentos y en la pelleja del gato negro donde te mande meter los ojos de la loba le fallaras." (f. c<sup>8v</sup>, l.10) and "enuistiendolas en diuersos matizes: con vnguentos y unturas" (f. f<sup>3r</sup>, l. 11).

<sup>11</sup>*Sigueros*. Lapesa, p. 280, notes: "había vacilaciones de vocalismo (*Sofrir, deferir, joventud, mochacho, cevil*) que penetran hasta muy avanzado el período clásico."

<sup>12</sup>*Cátreda, catredático*. Variants of *cátedra* and *catedrático* due to metathesis. Similar phenomena, such as *craba* for *cabra*, are cited by Lapesa, p. 494. The use of *cátreda* and *catredático* here seems to be allusive to academic life in Salamanca, and to provide metaphors for *Selestina*'s arrest, conviction, and punishment by the civil authorities or the practice of the magic arts. The *cátedra* of *Selestina* is Magic; the justice voting for her recalls the Salamanca tradition of electing the professors to their posts and refers to her arrest and conviction. The executioner carrying out the vote or judgment parallels the formal investiture of a university chair and denotes *Selestina*'s punishment by the law. The reference to going through the streets recalls the victory celebration where the winning candidate was enthusiastically greeted by his supporters, carried on their shoulders, and placed victoriously in his new chair. An account of such a celebration can be found in Gustave Reynier, *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne* (Paris: A. Picard et fils, 1902), p. 79. Thus, *Selestina* employs academic vocabulary to refer to her illegal activities and punishments.

13 *Mormoráis*. Even though in the sixteenth century the vacillation of unaccented vowels was diminishing, variation between *e* and *i* and *o* and *u* was still rather common. As Lapesa, p. 368, notes, Santa Teresa writes *mormorar* for *murmurar*.

14 *Sicutólo*. Again, a vacillation of stem vowels: *sicutó* for *secutó* (*e-secutó*). Lapesa lists other examples of this variation, e.g. *mijor*, *siguir* for *mejor*, *seguir* (p. 317). They are found in the prose of Santa Teresa.

15 *Ynoran*. *Ynoran* represents the vulgar pronunciation and spelling of the Latinate consonant group *gn*. According to Lapesa, p. 390: "Todo el período áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance. Valdés decía: 'quando escribo para castellanos y entre castellanos quito siempre la *g* y digo que la quito porque no la pronuncio.' "

16 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) ed. Louis Combet (Bordeaux: Inst. d'Etudes Ibériques et Ibéro-Americaines, 1967), p. 512a, cites the proverb to which this one is related as: "Tres kada día i tres kada vez." The same proverb, although not found in the *Comedia de Calisto y Melibea*, appears in the *Tragicomedia*, Act IX (cited in the introduction to this edition).

17 *Mi ystoria*. Selestina refers here to Rojas' *Celestina* as her own "estoria."

18 *Juyáis*. A variant of *huyáis*. See above, notes 3 and 9.

19 *Eparto*. According to Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Ed. Turner, facsimile ed. of the 1611 printing) p. 552a, *esparto* is "una mata que produze unas ciertas varitas sutiles y difíciles de romper, de que ay abundancia en nuestra España."

20 *Brsige*. The *g* for *gu* is common in the period. Since the *u* was not pronounced, it was often not written. *Cárcel de amor* (Sevilla 1492), has *page* for *pague* (f. B<sup>3</sup>v).

21 *Dis*. Diphthong reduction was not uncommon in monosyllabic numbers. In *Cárcel de amor*, we find, for example, *diez* spelled *des* in one instance (f. F<sup>4</sup>v).

22 *Norabuena*. Used also at line 73. A variant of "enhorabuena" (Correas, p. 664a).

23 *Rrecuero*. *Dicc. Aut.* V, p. 527b, defines *recuero* as "el harriero, ò aquel à cuyo cargo está la recua. Trahe esta voz Covarr. en la voz Récu. Lat. *Mulio. Agaso*." The phrase, "nunca llega tu rrecuero," appears to be a saying similar to "your ship never comes in."

24 *Fieros*. The word *fieros* as an adjective or noun does not seem to fit the context of the sentence. As a verb, I can find no register of *fi-er + os*; it seems to be a form of *fiar*, the French form of which is *fier*. *Dicc. Aut.* III, p. 743a, defines *fiar* (transitive): "Assegurar que otro cumplirá lo que promete, ò pagará lo que debe, obligándose, en caso que no pague, à pagar por él. Lat. *Fideiubere. Vadem pro aliquo fieri.* (. . .) CERV, Nov. 8, pl. 24. Oyendo decir à Avendaño que él fiaba á su compañero, dixó etc." Thus, Selestina seems to be saying that her door is not open to the student since she knows how to--or how not to--trust him and assure his payment before he enters. Also, regarding *os*, the *Entremes* uses both the *tú* and *voseo* for the second person singular form. The coexistence of the two in the same text is common.

25 *Us*. Both *os* and *us* spellings appear in our text. Lapesa, at page 471, notes that many times unaccented /o/ becomes /u/. Especially could there be analogy between *os / us* and the variants *vos / vus*.

26 *Cus (cuz)*. According to *Dicc. Aut.*, II, p. 713a, *cuz* is "nombre con que regularmente se llama à los perros para darles de comer, que oy se suele decir Tus, tus. A perro viejo nunca *cuz*, *cuz*. Refr. que dá à entender que al que tiene práctica y experiencia de las cosas, no es fácil engañarle con los agasajos ò apariencia de utilidad. Lat. *Canem vetustum neutiquem dolis falles.*" Also, in *Correas*, p. 22b: "A perro viexo no tus tus; o no kuz kuz; a nunca kuz kuz. Ke no se dexa engañar komo el nuevo kon *halagos* i pan." And the same *refrán* is found in *Celestina*, 1499?, as well: "a perro viejo no cuz cuz" (f. k<sup>7</sup>r, l. 19). Thus, "cus que no va ni viene" seems to be a phrase similar to the *refrán*: "a cuz ni va ni viene el perro." That is, the person is not taken in by deception nor convinced by threats.

27 *Sin'os*. For manuscript *sinos*, synaloepha for *sino + os*.

28 *Vna*. *Vna* would refer to "burla" or some other similar feminine word. The sentence has no direct antecedent. Not discouraged by Selestina's refusal to admit him to the house, the student threatens her. He will have his own way, through trickery and deception.

29 *Estudiante*. An example of the variation of *o* and *u*. See note 13.

30 *Dis (diz)*. An archaic form of *dice* (cf. Lapesa, p. 258). It was also used impersonally. According to H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1937), p. 344: "the construction of *diz que*, equivalent to *se dice que*, is diminishing in the sixteenth century; of the 11 counted examples, only 2 are found in the second half of the century."

31 *Espetar*. According to *Dicc. Aut.*, III, p. 601a-b, *espetar* "vale también passar de parte à parte à uno con la espada, ò meterla profundamente dentro del cuerpo." Or, as a reflexive, "ponerse mui tiesso y de-

recho, afectando gravedad y soberania, y presumiendo ser persona de autoridad." The first of these seems to be the appropriate meaning for the context, referring figuratively to sexual intercourse.

32 *Pelar*. According to Covarrubias, p. 859a, *pelar* means "comerle a uno su hazienda, como hazen las rameras que pelan a los mancebos." *Dicc. Aut.*, V, p. 189b, adds that "metaphoricamente vale quitar con engaño, arte ò violencia, los bienes à otro. Lat. *Aliquem denudare*. TORR. *Philos.* lib. 17. cap. 6. Y al fin *quedar pelado*, destruido, hambriento y con el exectór de la necesidad à la puerta. JACINT. POL. pl. 230. Y si acaso las come (perdices) es de los que entran en su casa y los *pelan*: pues quantos entraron con mas plumas que un juego de cañas, y luego salen de perros chinos?"

33 *Vent*. The relaxation of intervocalic and final /d/ was common in the spoken speech of the period. Other examples in our text appear at ll. 71, 77 and 82. See Lapesa, p. 389, note 59, for earlier examples.

34 *Lorenzo*. The name here is used to refer to the bobo. Ealier, at l. 44, he is called Lucas. There seems to be a confusion in the text.

35 *Dorabuena*. A variant of *dehorabuena*. *Norabuena*, a similar expression, is also used in the text, at lines 29 and 73.

36 *Esdropelia*. I can find no register of this word in Castilian vocabularies of the period or of its antecedents in lexicons of medieval Latin or Roman law. It seems to be a term referring to a legal document such as a summons or an eviction notice. It could be derived from Lat. *extra* ('outside') + *pello* ('to push, propel').

37 *Sale*. Verb singular, with compound subject, a structure common to spoken language. See line 73 for another example.

38 *Cubijada*, *cubixar*. See also note 25, above. Lapesa, p. 368, cites other examples of this *o / u* vacillation: *abondar*, *cobrir*, *roído*.

39 *Dacá mi manto*. The phrase is used twice (also at line 67), and is found also in *Celestina* 1499?: "Ce. elicia elicia leuanta te dessa cama, daca mi manto presto" (f. k<sup>7</sup>r, line 29).

40 *Come*. For *como*.

41 *Guardaldo*. The variant of *guardadlo* resulting from metathesis.

42 This stage direction is crossed out in the manuscript.



## READING EDITION

In the reading edition I have modernized the accents, punctuation, word division and capitalization as in the transcription. In addition, I have modernized the use of *b, u, v; i, y; and initial r* and *rr*. I have also included the orthographic *h*, which helps distinguish between such homonyms as *he* and *e*. Synaloepha has been resolved (*quel= que el*, etc.) as well as all abbreviations used in the text. In all else, the original has been reproduced exactly.

## PRIMER ENTREMES DE SELESTINA

[Dos damas, un villano, un alguazil, un corchete]

Selestina: Ya hihas de mi alma, si mi demasiada edad no os haze deconoserme, me tendréis conosida y por sino lo soy. Yo soy aquella que di lus  
 5 a primas y a terseras: a primas de aprovechamiento, a terseras de la consonansia que han de hazer entre la prima y la parte para dar provecho y no quedar sin paga. Y soy aquella que en esta vida ha serrado cuatrosientos y seis portillos que por contrarios han sido enalmagradados. Y soy aquella que a chupaderas que el vulgo llama bruhas ha dado  
 10 ynguéntes y unsiones sufisientes a su arte. Y soy aquella de quien amantes ausentes no han vivido seguros de verse con sus damas traídos de lexas tierras en breve espasio mediante el arte del hechizo, de cuya abilidad he llevado cátrede tres veses. Ya sé lo que mormuráis: diréis ahora que la justisia votó por mí y el verdugo sicutólo votada,  
 15 pues esas cátredeas quiere que el catredático, si no sale por la calle, cuatro lo saben y ocho lo inoran. Y soy querida de damas y galanes. Soy lus y lumbre del beber porque tanto valen tres vezes de vino como tres años de estudio, como en mi historia más largamente se lee. Sobre todo soy amiga de no estar sin tributo porque después que de mío  
 20 lo perdí, me arrimo a dos niñas que me lo dan conforme al que pide. Tengo en mis niñas toda mercaduría: al que pide donzella, se la doy donzella; y al que casada, la doy cazada; y viuda, al que viuda quiere. Huyo de estudiantes porque soy natural de Salamanca y conóscolos desde mi niñés, y sólo os encarga bobas. Que juyáis de ellos que son  
 25 ave de rapiña, secos como esparto, pues con conosellos yo no me puedo librar de uno que me persige una de mis niñas y la tiene engañada con billetes en copla y ramilletes de a dis maravedís. ¡Desventurada yo!, que aun aquí no me puedo librar de él.

[Sale el estudiante.]

Estudiante: Norabuena vea yo a mi madre. 30  
 Selestina: ¿Yo tu madre? ¿Cuándo te parí?  
 Estudiante: Que todavía me eres contraria.  
 Selestina: Que todavía no tienes dineros; nunca llega tu recuero. Sierra esa puerta.  
 Estudiante: ¿No es cosa del diablo ésta que para todos esté tu puerta 35 abierta; y para mí solo serrada, pues por vida de quien soy?

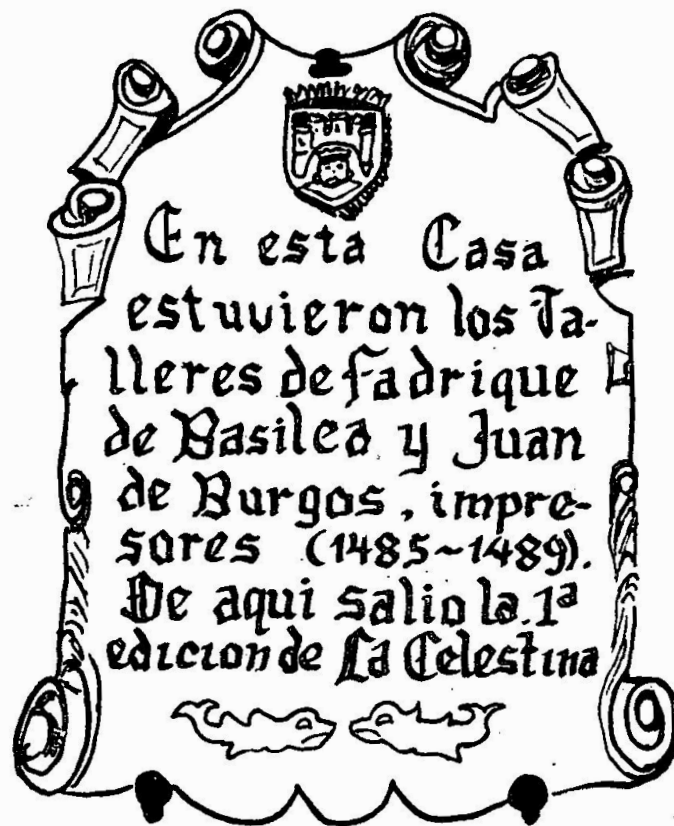
- Selestina: No, como sé fieros.  
 [Vase.]
- Estudiante: Us vais y cus que no va ni viene que no seré yo el lisen-  
 siado Lidon si no os hago una que se ponga en el libro de 40  
 la fama así, señora Selestina.  
 [Sale el villano.]
- Bobo: Que os digo, estudiante, que dis mi ama que os vais a es-  
 petar a donde os pelaron, que acá no hay espetadero.
- Estudiante: ¡O hermano Lucas, seáis bienvenido! Abrásame. 45
- Bobo: No, no. ¡Aparta!, que oléis a pobre.
- Estudiante: ¿No es cosa del diablo ésta que todos los de esta casa  
 están fundados sobre interés?
- Bobo: No; no, a Inés no la veréis, más aporreándola quedan.
- Estudiante: ¡Aporreando! Vení acá, Lorenzo. Son éstos dineros. 50  
 [Una mano con otra haze que suena dineros.]
- Bobo: Sí, par Dios, dineros son. ¡Señora! ¡Señora!
- Estudiante: ¡No! No la llaméis, que yo no los quiero sino para vos,  
 si hazéis lo que us diré.
- Bobo: Como vos me los déis, yo treparé. 55
- Estudiante: Pues, mira que os atan fásil. Con sólo que le déis esta  
 sédula a vuestra ama y ésta a doña María, os daré este  
 dinero.
- Bobo: Y a Inés, ¿no le he de dar nada?
- Estudiante: No, a Inés, no. Ni aun ha de ver éstas. 60
- Bobo: Dorabuena: una a mi ama y otra a doña María. Aguarda.  
 [Vase.]
- Estudiante: Esto va bueno. Bien mi vengansa se enderesa que lo que  
 éste lleva es una esdropelia que el que la tuviere no  
 parará hora ni momento en casa. Y una ves está fuera, 65  
 yo podré gozar de la mercaduría mejor que ésta vende.  
 [Sale Selestina, el manto cubijada, y doña María, con  
 el manto que se quiere cubixar y nunca asierta, disiendo.]
- Selestina: Dacá mi manto.
- María: No puedo estar enserrada tanto. 70
- Selestina: Dacá mi manto.
- María: No puedo estar enserrada tanto.
- Estudiante: Bueno va esto; vengándome vo.  
 [Sale el bobo.]



- Bobo: ¿Qué es esto? Sosegá. Serrado está. Ve ahí su manto. 75  
 [ Sale la otra dama que es Inés.]
- Inés: Mi lisensiado, norabuena te vea yo. ¡Qué es esto que tiene mi madre y mi hermana?
- Estudiante: No es nada, mi bien. Que es una esdropelia que he hecho para que tu madre no me estorbe el verte. 80
- Bobo: Sosegá, diablos: estáis borrachas.
- Inés: Pues, ¿cómo [sic] se puede quitar esto?
- Estudiante: Con sólo quitalles aquel papel que tienen en la mano.
- Inés: Pues si es tan fásil, ven; merendaremos entretanto.
- Bobo: Que le digo, deme aquel dinero. 85
- Estudiante: Que me plaze, mas primero quiero que me guardéis esta puerta. Tené estos papeles en la mano, y éste; guardaldo aquí en el pecho, que luego salgo.
- [ Vanse con la dama.]



*Portada de la edición Toledo 1500  
 (detalle)*



PLAQUE adorning the facade of the MESON DEL CID

(BURGOS)



## EPHEMERA (II)\*

Sacamos del olvido casi total, en *Celestinesca* 5, i (1981), 49-52, una valorización de *LC* del siglo pasado, aparecida entre las páginas del *Semanario pintoresco español* del año 1836. Hoy aparece otra noticia en que no faltarán notas curiosas relevantes a la historia de la interpretación de la gran obra de Rojas: fue publicada en *La censura* (Madrid), 1 (1844), página 144 [Ed.].

## 99. CELESTINA, tragicomedia de Calixto y Melibea.

"¿Quién por poco versado que esté en literatura, no habrá oído hablar de esta famosa *novela dramática ó novela en acción*, como la llaman Luzan y Moratin? El argumento de esta composición (que primero constó de un sólo acto, y luego le añadió otros veinte el bachiller Fernando de Rojas) es el siguiente: Calixto, de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano, fue preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimado su próspero estado, una sola heredera á su padre Pleberio y su muy amada: [sic] por solicitud del pungido Calixto, vencido el casto propósito de ella, interviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calixto, engañados y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso la adversa fortuna lugar oportuno, donde á la presencia de Calixto se presentó la deseada Melibea.

"Basta esta razon del argumento para conocer qué escenas y lances de engaños y malas artes, de seducción y torpes enamoramientos ocurrirán en esta novela escrita con extremada libertad.

"Luzan en su *Poética*, hablando de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, de la *Segunda Celestina ó amores del caballero Felides*, de la *Tragedia de Lisonor y Rosalía* [sic] ó *tercera Celestina*, de la *Comedia Selvagia* y de la llamada *Comedia Florencia*, se expresa así:

'La *Celestina* se imprimió muchas veces dentro y fuera del reino, y sin embargo es rara: las demas que se han impreso menos veces ó una sola, rarísimas; y conviene que lo sean todas, porque su misma pureza de estilo, facilidad de diálogo y expresion demasiado viva de las

*pasiones de los enamorados y de las artes de rufianes y alcahuetas hace sumamente peligrosa su lectura.'*

"Así es que el santo oficio por edicto de 1<sup>o</sup> de febrero de 1793 prohibió la *Celestina* ó *tragicomedia de Calisto y Melibea* aun para aquellos que tienen licencia de leer libros prohibidos. También está prohibida la *Segunda Celestina* ó *los amores del caballero Felides*; y aunque de los otros dos libros que quedan apuntados no se hace mención especial en los índices de la inquisición, deben considerarse prohibidos, según establece la regla VII de las generales propuestas para la inteligencia y uso de dichos índices, que empieza así: *Prohibense asimismo los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas de propósito lascivas, de amores ú otras cualesquiera como dañosas á las buenas costumbres de la iglesia cristiana, aunque no se mezclen en ellos herejías y errores.*"

---

\*Mucho se le agradece al amigo Gregorio Martín el envío de la referencia a este recorte curioso, y al amigo Peter T. Johnson, bibliotecario de la colección hispánica de la Princeton University el habernos facilitado una copia del mismo.



**Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas.**



Celestina Persuades Melibea

By Manuel HUMBERT



Sketch of CELESTINA by

Cecilio PLA



Representación de LA TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Compañía  
TEATRO DEL AIRE (MADRID). En una gira por los EEUU.

MICHELLE S. DE CRUZ-SAENZ  
THE GEORGE WASHINGTON UNIVERSITY

On March 2, 1982, the Spanish company, "Teatro del Aire," presented its version of *La tragicomedia de Calisto y Melibea* at the Lisner Auditorium of the George Washington University, Washington, D. C. The group is touring the U. S. on a grant from the Spanish North-American Joint Committee for Education and Cultural Affairs. This version was designed and directed by Angel Facio. The play has been performed in Madrid for the past two years, and will resume production in Spain after April 15. The troupe will have performed at Hunter College-CUNY, Wellesley, and the University of Chicago.

Facio has fashioned his play in thirteen scenes without an intermission. Scene one opens with Calisto and Melibea as Adam and Eve. Just as they are to make love, a sword, thrown by "the Grand Inquisitor," interrupts the action, and the plot returns to its more familiar development. The lovers are then robed by monks and admonished. At this point, one becomes forcefully aware of the set. The rest of the production will take place on levels of two scaffolds, the tops of which provide perches for Calisto and Melibea for the remainder of the action. Between the scaffolding lies a net which leads to a web-like construction from where Celestina, spider-like in costume and make-up, plays out her role. In the center of this web is fashioned a Star of David. [When questioned about its significance, Angel Facio responded that he meant Celestina to be the Jew in the play.]

With Calisto and Melibea perched atop their respective scaffolds, Sempronio, Pármeno and Tristán remain below Calisto, as do Areúsa, Elicia and Lucrecia beneath Melibea. Symbolic ropes are attached to the ankles of each of the players, who climb the scaffolds like flies working their way into the entrapments carefully woven by Celestina. At this point simultaneous dialogues are recited by the men and women in each camp, which device serves to advance the action of the plot effectively.

## CELESTINESCA

It seems feasible to the observer that this might be the only way in which twenty-one acts could possibly be enacted in any reasonable amount of time. However, the student of *Celestina* is quickly made aware that Facio has taken great liberties with Rojas' text: lines were omitted or occasionally placed in the mouth of another character.

Celestina mounts both scaffolds to make her visit to Melibea and her deal with Calisto. The traditional exchange of girdle for gold chain, the frolicking, feasting orgy of the servants and Celestina constitute the climax of the onstage action. The latter scene is well-played by the principals: fruit, meat, wine and fowl are sensuously consumed in a scene reminiscent of one in *Tom Jones*. The sex-play by the three couples is portrayed comically, and is evidently symbolic of struggling insects caught in a web even now being tightened around them. Pármeno and Sempronio climb Celestina's nest to claim their portion of the chain. Capping the argument which ensues, they stab the old bawd, who remains lying motionless on the set for the rest of the play. Soon, Pármeno and Sempronio appear, at either wing of the stage, hanged for their crime. The three corpses form a triangular tableau while the action now shifts to the top of the scaffolds. Calisto and Melibea come alive. They meet briefly, brought together on two ladders horizontally extended between the scaffolds, seemingly defying the laws of balance. As they undress for a second encounter, a net is thrown across the scaffolding. It is there where their love is consummated. Calisto's fall and Melibea's suicidal leap are both staged, as each is hoisted upward by the ankle clamps and ropes placed on him at the beginning of the play's first scene. Tristán mournfully views the resultant tableau.

Calisto, played by Fernando Romo, and Melibea, played by Charo Amador, interpreted their roles more as symbolic figures than as the well-developed personalities Rojas so carefully created in the original text. Their tragic plight and their inability to change their destiny were clearly communicated in this production. As a couple they came across as a Romeo and Juliet; he tall, slim and dark; she, slight and well-proportioned, unlike the descriptions provided in the *Tragicomedia*. The supporting couples, Pármeno, Daniel Moreno; Sempronio, Paco Menéndez; Tristán, David Alvarez; Elicia, Lola Casamayor; Areúsa, Gloria Villalba; Lucrecia, Cristina Vázquez, all played their roles well, seemingly enjoying their frolicking about the stage. They would do well, however, to work on their diction: many of their lines were unintelligible, and their speech seemed slurred. Asunción Sancho, a slight woman in her forties, played Celestina. Dressed in black, looking more like a nun than a witch or a spider (perhaps intentionally?), she was credible within the framework of the interpretation. She left little doubt as to her considerable talents as an actress. The additional role, that of the Grand Inquisitor, was played by one Santi Ugatz, probably the troupe's manager, Santiago Ganuza.

Lighting techniques and the multi-purpose set assisted effectively in the advancement of the plot at a pace which maintained the interest of the audience. Angel Facio must be commended for his ability to effect a compromise between the lengthy dialogues and monologues of the original text and the pace of plot demanded by some tastes in modern drama. Although the scenery appears rustic and simple, the skilled technical staff, manipulating cables, ropes and netting, used the stage facilities to the full.



## CELESTINESCA

The introduction of the Adam-and-Eve theme both at the outset and conclusion of the production, coupled with the tableau of the dead principals, does not render clearer the meaning of Rojas' work. However, if one reflects that this version was specifically produced for a general population, and designed to be a long-running production, then the universal theme of Adam and Eve, the frequent nudity, the overt references to Judaism and the Inquisition, meshed with political and ethnic readings of hanging by one's feet, all combine to satisfy dramatic ends, even as they leave Rojas far behind.

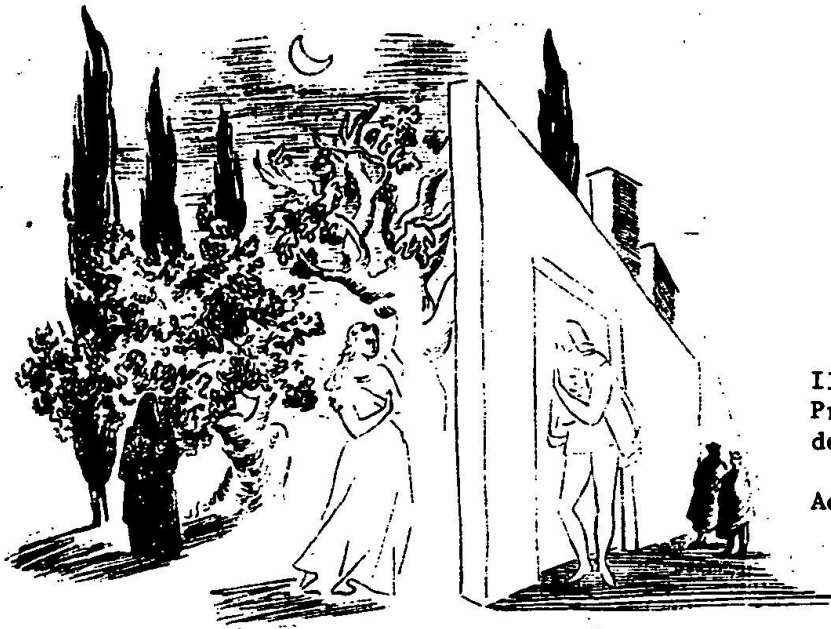


Ilustración de Miguel Prieto para la edición de Mexico: Leyenda, 1947.

Acto XII.



Treatment of a celestinesque theme by

GOYA


 REVIEWS
 

Ramón Díaz Solís. *Tarde en España*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1980. 194 pp.

This collection of essays deals chiefly (pp.19-126) with *Celestina* and the influence on Rojas of Boccaccio, Eneas Silvio Piccolomini, Diego de San Pedro and Martínez de Toledo. While the main thrust is on the role which these authors play in the elaboration of themes and techniques in the *Tragicomedia*, there are also sections on such topics as the language of Rojas, his reading public and his influence on later works.

All of the topics have been previously dealt with by other scholars, a fact which the author summarily acknowledges in practically the only footnote in the text (page 19). Although he generally does not cite previous scholarship, he does single out María Rosa Lida de Malkiel's work while developing his major idea that not only the figure of Calisto but also that of Melibea are greatly influenced by *La Fiammetta*. While some of his points here might be well taken, he strains our belief when he tries to establish that the "deleytosa vista de los navíos" results from a direct imitation of *La Fiammetta*.

The book is a series of rambling, verbose and usually tedious considerations. When the author sets out to plow new ground and single out previously unnoticed material gleaned by Rojas from the aforementioned authors, the results are usually very strained. This quotation (pp. 80-81) from the chapter entitled "Aproximación de la *Tragicomedia* a Diego de San Pedro" well serves as an example.

3) La amante debe seguir en la muerte--y en el género de muerte--al amante que murió amándola.

Así Melibea y así antes Tisbe en la relación de Diego de San Pedro, en el Sermón ordenado: "besándole diuersas vezes su fría boca, mezclando sus lágrimas e su sangre, comenzó a dezir: "Buelue el rostro, señor mío, a tu desamparada Tisbe. No tengas más amor con la tierra que conmigo. Por cierto también terné fuerça para acompañarte en la muerte como para amarte en la vida; así seguiré yo muerta a ti muerto". E dichas estas palabras, sacóle el cuchillo de los pechos; y puesto en los suyos abraçose con su amado e así acabaron entrambos" (Ibid. p. 110). Melibea decía a su padre: "Pues ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viuiese yo penada? Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo" (Auct. XX, II, p. 197).

## CELESTINESCA

At times one wonders if the author has understood the text, since at one point (p. 71) he affirms:

Pármeno (que simplifica para facilitar la formación de su argumento en eslabones o sorites) no debe estar bien al tanto de la afección escondidamente creciente en el interior de Calisto. En el primer Aucto, solo sabía el criado que el amo sufría de conmoción amorosa. En el segundo, le revela Calisto el nombre de Melibea. De añadidura, Pármeno asigna celos a Calisto: "tenemos otro celoso en casa" (Auct. II, I, p. 124), pasión esta que no se comprueba en ningún lugar de la historia.

Obviously the last part of the statement is quite correct. However, the complete text of *La Celestina* reads:

¿Relincháys, don cauallo? ¿No basta vn celoso en casa? . . . ¿O barruntas a Melibea?

Of course, *celoso* means "in heat".

In sum, the argumentation of this book is strained, diffuse and adds little to *Celestina* criticism.

ERIC W. NAYLOR

The University of the South  
Sewanee, Tennessee



Pármeno leaving Calisto.

Act V. Burgos, 1499?



## EL OTROMUNDO LITERARIO



Gisela D. Tadlock  
California State College-Stanislaus

Siempre he añorado poder leer a mi antojo y por largo tiempo, así que durante mi reciente convalecencia leí infatigablemente. Parece ser que el gusto de la lectura se intensifica cuando leemos aquello que pide el espíritu en momentos especiales o cuando releemos algo que nos ha gustado mucho. En mi caso, desgraciadamente, poco tiempo duró esta idílica situación. Hacía ya meses que había solicitado un sabático y, cuando menos me lo esperaba, se me había concedido. . . . La responsabilidad de este premio académico se me fue infiltrando en la mente, en la sangre, en los huesos. . . . Con desasosiego pronto advertí que una tercera presencia había venido a interrumpir el deleite de mi lectura. Era una vocecilla infatigable que insistentemente me susurraba al oído: escribir o naufragar . . . escribir o naufragar. . . .

Esta noche me siento fatigada pero sigo trabajando. Terminé de leer *Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina*. Cada ensayo de Maeztu me deleita, pero no dejé de pensar que tengo un sabático y debo escribir . . . escribir . . . escribir. . . .

De repente decidí levantarme y comencé a caminar. Llegué a una calle desierta de espesa niebla y me encuentro súbitamente frente a un portón con un enorme cartel que dice: Entrada al Otromundo Literario. "¡Qué curioso cartel!"--me dije--pero no me detuve sino empujé la puerta y entré. Anduve pasillos y salones hasta que llegué a una gran sala repleta de gente muy bien vestida. Después de observar detenidamente el salón y las personas allí reunidas, estimulé mi curiosidad advertir que, aunque de diferentes edades y condiciones, todas eran del sexo femenino. Entre esta bulliciosa multitud resaltaba la austera figura de una señora vestida con traje oscuro que se movía con autoridad: parloteaba, señalaba y daba órdenes. Me le acerqué y cortésmente le pregunté qué era lo que allí ocurría. Casi agradecida por mi pregunta me explicó con voz meliflua: "Yo soy Doña Perfecta y estoy a cargo de la organización de esta querrela literaria. En este auditorio es costumbre que comparezcan ante sus creaciones literarias los escritores que les dieron vida. Como hoy aparecen tres de los mejores literatos españoles, la audiencia es selecta y numerosa. Además--añadió

acercándose y misteriosamente bajando la voz y parpadeando--se rumora que existe gran descontento entre los personajes femeninos y se espera. . ." Desafortunadamente Doña Perfecta no pudo terminar su relación porque un ujier impecablemente vestido entró de pronto al escenario y con voz firme anunció a Don Miguel de Cervantes Saavedra. Esta insólita revelación me tomó tan de sorpresa que mi franca carcajada ofendió el respetuoso silencio que reinaba. La gente me volvió a ver sorprendida y entre hostiles murmullos de descontento me hicieron señas de que me callara. Este embarazoso incidente me hizo sentir incómoda, me ruboricé y comencé a buscar con la vista un lugar donde esconderme. Sin embargo, después de unos minutos de reflexión caí en la cuenta de que indudablemente estaba frente a una producción teatral. Como las tablas siempre me han fascinado, busqué asiento y me acomodé.

Todo el interés de la gente se había concentrado ahora en un hombre de mediana estatura, de gestos y ademanes tranquilos que entraba en el escenario y se sentaba en una silla que el ujier había colocado momentos antes en el palco de proscenio. Calma y silencio flotaban en el aire y se respiraba una atmósfera de quietud. De repente y no muy lejos de mi butaca, una joven vestida de blanco y de notable belleza se levantó con la intención de decir algo; asentó sus cabellos con la mano derecha y después de respirar muy hondo habló con voz firme: "Señor Don Miguel, yo soy Dorotea. Como a Ud. le habrán informado, a mí me corresponde iniciar la querrela de hoy. Con todo el respeto que le debo me permito hacerle el primer reclamo de esta velada." El padre literario de Dorotea inclinó levemente la cabeza en señal de asentimiento y con tranquilo semblante se dispuso a escuchar los cargos de su hija predilecta. Dorotea le achacaba a Don Miguel el haber creado a la mayor parte de sus protagonistas femeninas bellas y virtuosas, enfatizando belleza y virtud en menoscabo de su intelectualidad. Don Miguel, complaciente y provisto de toda humildad, le prometió hacer enmiendas en su próxima novela: tener buen cuidado de crear más feas que hermosas y redistribuir mejor las virtudes tanto del alma como del intelecto. Sin más que decir y satisfecha de las promesas paternas, Dorotea dio las gracias y se sentó. Inmediatamente el ujier preguntó si había en la audiencia otra creación cervantina dispuesta a confrontar a su creador. De inmediato otra joven, ni fea ni hermosa, ni mal ni bien vestida, se puso de pie y nos informó que se llamaba Aldonza Lorenzo o Dulcinea del Toboso, que no estaba segura.

Maravillada por lo que oía, traté con todas mis fuerzas de comprender. Admiraba la portentosa imaginación del dramaturgo; sin embargo, me inquietaba el conflicto que creía percibir. "Parece ser que al escritor de hoy día--me dije con recelo--se le va a juzgar responsable no sólo frente a sus lectores sino también frente a sus criaturas." Mientras yo hacía estas reflexiones, Don Miguel de Cervantes sonreía orgulloso con los ojos puestos en Dulcinea, como quien se siente sumamente satisfecho de su obra. No obstante la magnanimidad cervantina, la del Toboso parecía amedrentada e insegura. Pasaron varios minutos de penoso silencio. "Nunca me gustó mi esencia etérea"--exclamó por fin, la voz estremecida de emoción. "Hubiera preferido no ser el ideal del caballero andante y simplemente ser amada en forma más concreta. Yo no forjé mi destino; no hice mi esencia. Para encajar las locuras del Señor Quijada se me creó una doble personalidad: no soy ni dama ni labradora sino ambas. . . ."

Esta extraordinaria confesión me confirmó de inmediato que estaba, definitivamente, frente a una obra del teatro del absurdo. Mi admiración por el dramaturgo y mi interés en el desarrollo del drama aumentaban con cada escena. Enseguida mi atención se desplazó al autor de *Don Quijote* el cual comenzaba a dar señales de cansancio y no respondía. Con la mano en la quijada observaba fijamente a Dulcinea, azorado, perplejo. . . . La joven, por el contrario, se había calmado, como si su queja hubiera descargado un enorme peso de su alma. Después de una breve pausa y consciente del desconcierto de su padre literario, Dulcinea añadió que esta vez no esperaba ni respuesta ni solución alguna, que el reclamo en sí la hacía sentirse mejor. "Mi frustración ha durado siglos--dijo sin reparos--y no va a desvanecerse con promesas. Por lo tanto haré una segunda demanda después de un tiempo razonable y para entonces sí que espero enmiendas concretas." Acabados pues los reclamos de Dulcinea, nadie más se levantó por lo que Don Miguel abandonó la sala y el ujier anunció con toda pompa al Bachiller Fernando de Rojas.

Yo ya había entrado en el juego y me sentía como parte integrante del drama. Sabía que estaba frente a una pieza moderna de esas en las que la audiencia participa y, aunque no podía prever su desarrollo ni el rumbo de la acción, me encontraba sumergida y embriagada en el placer de lo ignoto. Pasaron varios minutos para que se iniciara el diálogo entre la confrontante y el confrontado. Esta vez el personaje quereloso era una vieja de manto opaco y ojillos punzantes cuya mirada se esforzaba por penetrar el semblante de su creador y el temple de la audiencia. Con voz rónca pero agradable afirmó que se llamaba Celestina. El Bachiller Rojas, que por desgracia no poseía la calma cervantina, confrontó a su criatura como reacio testigo, sin preocuparse siquiera en ocultar su aversión hacia el banquillo de los acusados. "Me encuentro deshonrada, sin empleo y en la miseria"--confesó sin preámbulos la alcahueta. "Mi profesión ha sido desplazada, mi prestigio se ha esfumado; y todo esto a causa de la liberación de las mujeres. . . ." La concurrencia estalló en carcajadas, chiflidos y aplausos, pero era obvio que toda esta algazara no le causaba gracia alguna al Bachiller Fernando de Rojas. "He venido frente a ustedes esta noche--prosiguió la audaz litigante--a pedir consejo y a demandar compensación." El Bachiller se puso de pie, lívido; los puños cerrados y el ceño fruncido eran testigos de su disgusto e indignación. Por fortuna su desáforo no duró más que un minuto; el creador de Celestina se sentó en seguida, dejó caer la cabeza sobre su pecho y se puso a meditar. Cuando levantó los ojos y se enfrentó a la audiencia ya se había recobrado. "No quiero que exista disgusto o contienda entre mis criaturas--remarcó secamente--ni me gusta ser importunado. Por eso he decidido hacer pequeñas interpolaciones en la tragicomedia." Y acercándose a Celestina añadió en tono paternal: "Hija, tu profesión requiere cambios en los servicios que ofrece: hay que computizar la clientela, su educación, clase social, gustos e intereses. Decididamente tenemos que modernizar su carácter. Tú, Celestina, estarás a cargo de realizar discretas e íntimas presentaciones. . . ." Mientras el creador hablaba, la sonrisa de la vieja se extendía cada vez más al imaginar la ganancia de un establecimiento con tal sello de discreción y modernidad. Nadie más se levantó a querellar de manera que el Bachiller Rojas juzgó oportuno salir apresuradamente.

Varios minutos transcurrieron sin que apareciera el ujier. Todos estábamos a la expectativa porque recordábamos que quedaba un autor por querellar. De repente se abrió de golpe una de las puertas laterales y estalló increíble alboroto. Un grupo de mujeres visiblemente alteradas blandía carteles y gritaba. Casi no pude oír al ujier que anunciaba a Don José Zorrilla, mi atención puesta como estaba en leer los carteles que frente a mis ojos iban pasando: "Zorrilla, el Super Zorro," "A tal Pandrastro, tal Hijastro," "Don Juan, Chovinista Sin Par," y aún más iban llegando que me era imposible leer. Los rostros de las recién llegadas, descompuestos por la cólera, revelaban la profunda y milenaria humillación por tantos años reprimida. La agresividad del ambiente era contagiosa. La concurrencia que hasta entonces había permanecido relativamente pasiva, se levantó y se inmergió al sentimiento de hondo rencor de las amotinadas. Y como si un invisible conductor hubiera dado señal de iniciar un canto guerrero, las mujeres gritaron al unísono: "¡Que muera Zorrilla con su Don Juan!" Todo este barullo encerraba tal tono de amenaza y parecía tan serio que me atemoriqué. Con sorprendente rapidez, seis mujeres acaudilladas por una Doña Ana de Pantoja subieron al escenario un descomunal cartel que en letras muy grandes decía: "Nos basta una hora para denunciarte, otra para condenarte, y otra para ejecutarte."

Una joven en hábito de novicia anunció que se llamaba Doña Inés de Ulloa y que tendría la satisfacción de leer el dictamen final: "Te condenamos Zorrilla--declaró implacable--a un destierro literario. Se te prohíbe terminantemente tomar pluma o papel por toda la Eternidad." Las mujeres aplaudieron estrepitosamente con fiera alegría. El cuerpo encorvado del pobre dramaturgo, perchado en su silla, ni siquiera se movió al escuchar la sentencia; con labios temblorosos quiso hablar pero no pudo. Entonces Doña Perfecta aprovechó la oportunidad para plantarse frente al fulminado Zorrilla tirándole de la manga para conseguir su atención: "Quiero que sepa señor dramaturgo--profirió con voz altanera--que al presente escribo una crítica sobre la calidad dramática de *Don Juan Tenorio*, en donde afirmo que el yerro más grande de su drama consiste en no haberme incluido a mí entre sus personajes femeninos. De haberlo hecho, fuera Ud. el creador de una protagonista incorruptible que jamás le hubiera permitido caer en el disparate de salvar a Don Juan." Don José permanecía mudo, la mirada extraviada, el cuerpo flácido. . . . Entonces el ujier, intimidado por la furia femenina, entró cautelosamente al proscenio y a toda prisa se llevó del brazo al creador de Don Juan. Con esto la querrela se dio por terminada, de manera que la audiencia se dispersó. Yo me levanté de mi butaca tan desconcertada que me costó varios minutos encontrar la salida.

Al entrar de nuevo en la niebla de la calle, hice un sincero voto de jamás escribir ficción y menos de crear personajes de carne y hueso capaces de perseguirme aún en el otro mundo y turbar así un descanso honrosamente ganado y merecido.

Escribir. . . escribir. . . no, escribir no--grité alarmada. El recuerdo de mi sabático, sumergido durante el sueño, flotó de nuevo y vino a inquietar mi ya despierta memoria. Pero, a Dios gracias, mi pluma seguía en mi mesa de noche, encima de impecable papel blanco. . . .







## P R E G O N E R O

" . . . los bienes, si no son comunicados, no son bienes."  
(Act I, CELESTINA)



MIGUEL MARCIALES. In the previous number of this bulletin, Keith WHINNOM (Exeter) wrote a moving assessment of the as yet largely unknown work of Marciales on *Celestina*, who will "inevitably be acknowledged to be one of the greatest *Celestina*-scholars of our time" (p. 53). In this tribute, owing to an oversight not intended, a wrong impression was given. Referring to many of the more sensational and wide-ranging of Marciales' writings on *Celestina*, a sentence on page 52 gives the impression that these are in Marciales' *Carta al prof. Gilman* (see *Celestinesca* I,i [1977] p. 28), and the sentence reads: "Some of these appear in the copious supporting evidence, in his *Carta* . . . ." What Prof. Whinnom actually wrote was the following: "Some of these appear, *without* the copious supporting evidence, in his *Carta* . . . ." I am glad to have this chance to set the record straight, for it was Whinnom's opinion that the *Carta* was to the *Edición crítica* (and its extensive introductory materials and critical apparatus) as a book-review to a book.

MARCIALES' widow, Josefina García de Marciales, kindly sent to *Celestinesca* a copy of the *Bol. de la Dirección de Cultura y Extensión de la Univ. de Los Andes* for March 1981, in which a photograph of Miguel Marciales accompanies a valedictory titled "Adios a Marciales." I should like to quote only a few lines from this piece, to add to those Prof. Whinnom wrote for *Celestinesca*:

"[Marciales] pertenecía a una raza de hombres poco común y dejó una obra que, aunque inédita, goza del aprecio y reconocimiento de notables especialistas del mundo. Es el caso de su trabajo crítico sobre la *Celestina*, el mejor de todos, según acreditados juicios."

## THINGS TO NOTE ~

Prof. Yakov Malkiel informs us that he has uncovered the excellently preserved manuscript of a talk that was delivered in Buenos Aires by María Rosa Lida de Malkiel in 1961, at La Universidad de La Plata. The text of the lecture, with a post-script by Prof. Malkiel, is in press and will appear in the *homenaje* to Ana María Berrenechea being edited by Isaías and Lía Lerner for publication in Madrid. Since this talk on *Celestina* post-

dates by two years the author's conclusion to her *La originalidad artística de 'LC'*, it is eagerly awaited.

Beginning with the academic year 1982-1983, DOROTHY S. SEVERIN will be Gilmour Professor of Spanish and Head of The Department of Hispanic Studies at the University of Liverpool. She succeeds Harold B. Hall, who died in early 1981, in both offices. Professor SEVERIN, whose work on *Celestina* is widely known, will be moving from Westfield College (Univ. of London), where she has taught for several years. She will also be assuming the editor's mantle at the *Bulletin of Hispanic Studies*. Recently, Prof. Severin held a Visiting Appointment at Harvard University (Spring 1982). Our congratulations and best wishes.

ALVARO CUSTODIO, whose stage adaptation of *Celestina* has played in many parts of the world, has been elected a Corresponding Member of the HISPANIC SOCIETY OF AMERICA (December 9, 1981). Currently, Custodio is residing in El Escorial and is director of one of Spain's highly-rated repertory companies, Compañía Vocacional de los Amigos del Real Coliseo Carlos III.

On October 2, 1982, Hampden-Sydney College in Virginia will sponsor a symposium on Spanish Medieval Literature in commemoration of the 700th anniversary of the birth of Don Juan Manuel. Papers on the works of Don Juan Manuel, or on other works in prose (including *Celestina*), are invited. Contact: J. M. WILSON, P. O. Box 51, Hampden-Sydney VA 23943, by June 15, 1982.

*Celestina* entries in the 1981 *PMLA Bibliography* (and after) will be consolidated under the heading "ROJAS," thanks to a letter-writing campaign spearheaded by GEORGE A. SHIPLEY of the Univ. of Washington.

In October of 1981, at the University of Málaga, MARTA CONCEPCION AYALA CASTRO presented her "memoria de licenciatura" on the topic: "Comparación del léxico del primer auto de la *Celestina* con el de la versificación de Ximénez de Urrea." According to Manuel ALVAR ESQUERRA (who sent this information), a resumé of this work will soon be available in print.

At work on Aristotelian rhetoric in *Celestina* is Leslie P. Turano (Vassar College). She is working at Westfield College (Univ. of London) and benefitting from the advice of two *Celestina* scholars, ALAN DEYERMOND and DOROTHY SEVERIN.

Announced for Autumn of 1982 by Porrúa (Madrid) is a new book by ANTONY VAN BEYSTERVELDT: *Amadís. Esplandián. Calisto: Historia de un linaje adulterado*. It studies *Celestina* as an important and final shape to a literary evolution with origins in *Amadís*.

#### CELESTINA IN LECTURES AND CONGRESSES ↪

31st Mountain Interstate Foreign Language Conference, Eastern Kentucky University (October 8-10, 1981): ANTHONY J. CARDENAS, "The Arcipreste de Talavera's conplisiones de onbres' and the Males of the *Celestina*."

## CELESTINESCA

Modern Language Association, New York City (Dec. 27-30, 1981): There were two papers of interest. PATRICIA GRIEVE (Princeton) let the Latin phrase 'Nunc Scio Quid Sit Amor' be her motto as she related how both *Grisel y Mirabella* and *Celestina* present a view of Love as a destructive force, operative throughout the literary work. MARIA EUGENIA LACARRA (Occidental College) saw in the text of *Celestina* a perfect example of "El fracaso del amor cortés en la sociedad mercantil y urbana."

35th Annual Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, Kentucky (April 22-24, 1982): JOSE J. LABRADOR (Cleveland State Univ.), "El concepto de la mujer en *LC*,"; PATRICIA S. FINCH (Berea College), "Magic and Moral Intent in *LC* and Its Imitations." In this presentation (of which the author kindly sent along an abstract), the comic works (the *Segunda* and *Tercera Celestinas*) are contrasted to the tragic works (*Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, and *Tragedia Policiana*); in these latter magic is taken seriously and forms part of the didactic message of the works. In the former works, magic is scorned or laughed at and plays no important moral role in them. The tragic works have in common death-without-confession. The one work which falls into neither of these two groups is the *Comedia Selvaje*: in it, the characters "save" themselves by repentance and some compensatory heroics, thus turning a potentially serious and tragic dramatic tale into a farce. The paper explored how this failure corresponds to a perversion of the relationship between magic and moral intent.

On March 19th, Prof. DOROTHY S. SEVERIN (visiting Prof. at Harvard for Spring 1982) lectured at Syracuse University on "The Present State of *Celestina* Studies."

### CELESTINA STUDIES: ∞

The following studies are additions to the five which appeared in the last issue of *Celestinesca*; also, in addition to studies noted in the PREGONERO section (pp. 57-61) of that same issue.

ASTIAZARAN, Gloria C. "LC vista como obra satírica," *Explicación de textos literarios* 10 (1981), 5-13. A string of textual citations which exemplify forms of satire: incongruencies, irony, etc., all in the service of a moral criticism which Rojas uses to condemn the society in which he lives.

BARRICELLI, Juan Pedro. "LC y la naturaleza del Mal," *Cuadernos Americanos* 40, ii (marzo-abril 1981), 69-77. *Celestina* as a personification of evil compared and contrasted with Shakespeare's Iago, Manzoni's Innominato (*I promessi sposi*) and Balzac's Vautrin (*Le père Goriot*, inter alios).

CHICHARRO, Dámaso. *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro preloquista*. Madrid: Cincel, 1979. 95 pp. (Cuadernos de estudio, 4).

CRIADO DE VAL, Manuel. "El Guitón Honofre: Un eslabón entre 'Celestinesca' y 'Picaresca'," *La Picaresca*, ed. M. Criado de Val (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), 539-546. Some of the interest in refrains, in introductory materials (prologues, letters, etc.), and in

## CELESTINESCA

- some excesses of style link *Celestina* to *Guitón*. The latter has characteristics which link it also to *Lazarillo* and to *Guzmán de Alfarache*.
- ELLIS, Deborah S. "The Image of the Home in Early English and Spanish Literature," diss. Univ. of California (Berkeley), 1981. XXV, 229 pp. Chapter 2, pp. 62-90, 113-126, takes up *Celestina*.
- HUGHES, John B. "Orígenes de la novela picaresca: *LC* y *La lozana andaluza*." *La picaresca* (see Criado entry, above), 327-334. In its view of human weakness, *La lozana* takes a more charitable view than *Celestina*; as works by *conversos*, the former is more open and explicit in its critical assessments than the latter, but it remains a more elegaic vision because of its charitable resolution.
- MORO, Donatella. "*El Buscón* de Quevedo a la luz de *LC* y del *Lazarillo*," *La picaresca* (see Criado entry, above), 689-704. A demonstration that the plays on the word 'justicia' (*Celestina*, auto VII) are clearly the basis of similar treatments, first in *Lazarillo* and, later, in *El Buscón*. Not only the citation itself is recalled, but the surrounding contexts are also present in the later works, establishing a trajectory of influence originating with *Celestina*.
- MORTINGER-GROHMANN, Gertrud. "*Tragedia Policiana* von Sebastián Fernández. Untersuchung einer spanischen Imitation der *Celestina*," diss. Univ. Salzburg, 1979.
- PEDRAZA, Felipe B. and Milagros RODRIGUEZ. "*La Celestina* y el género celestinesco," in *Manual de literatura española* (Tafalla: Cenlit, 1981) II, 61-116. (\*).
- RICO, Francisco. "Brujería y literatura," *Brujología* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), 97-117. Rojas' *Celestina* is one work taken up (98-103) in this essay. R. takes Lida de Malkiel to task for proposing as decorative the magical elements in the work, and argues, to the contrary, that they were realistic and well-integrated and would be judged so by a considerable portion of the sixteenth-century public. The work is ambiguous in that the efficacy of the magic in the transformation of Melibea is not clearly determined. This openness to readings on multiple levels is characteristic of Rojas' art.
- WHINNOM, Keith. "The *Historia de duos amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini and the Development of Spanish Golden-Age Fiction," *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce* (Oxford: Dolphin, 1982), 243-255. Notes some similarities between the works of Piccolomini and Rojas (and others) but also contrasts their narrative technique (omniscient author present/absent, respectively).

### CELESTINA ON STAGE ∞

Thanks to the alertness of my colleague, José Luis GÓMEZ-MARTÍNEZ, a single color photograph of Milagros Leal as *Celestina* (in the banquet scene

with Sempronio and Pármemo, Elicia and Areúsa) has taken its place in the *Celestinesca* archives. In color, it was reproduced as one illustration to a feature article on the Hungarian-Spanish photographer Juan Gyenes Remenyi in *ABC* (Domingo, 16 de nov. de 1980, p. 25).

The world premiere of a new play by ALVARO CUSTODIO took place on December 26, 1981. It is entitled "Eva y Don Juan" and was performed by CUSTODIO'S Compañía Vocacional at the Real Coliseo Carlos III (El Escorial). I excerpt some remarks by Pedro Albrecht from the "Gaceta del Coliseo", no. 25 (25 de enero de 1982), pp. 7-8.

"EVA Y DON JUAN es una sátira del mito de la seducción en la que se enfrenta a los dos sexos como un reto literario y escénico... Custodio hace intervenir en lo que él acaba por llamar una arlequinada a Lope, Calderón, Tirso, Zorrilla, Molière, Shadwell, Moncrief, Crabbe con su poesía o su prosa, más la música portentosa de Mozart en su DON GIOVANNI. La Inquisición somete a juicio a Eva y Don Juan, los dos símbolos del pecado en su alternativa carnal. Oímos sin que nunca veamos al Gran Inquisidor, a Robespierre, Kierkegard, Bernard Shaw y otras voces interrogando y conversando con los 36 personajes de la obra hasta desembocar en su inesperado final en que la célebre meretriz Isabel de Luna, citada por Matteo Bandello en sus RACCONTI, descubre el secreto del volcánico desenfreno donjuanesco. (...) Tenemos que destacar a... MARIA CALONGE, una Celestina inmejorable, perfecta, con todos los matices del célebre personaje..."

ALVARO CUSTODIO ha mandado a *Celestinesca* una foto de María Calonge y unos breves comentarios sobre el papel de Celestina en EVA Y DON JUAN. "... sale Celestina que dice algunos párrafos de Rojas y los más míos. Aludo a que también sale en el DON JUAN O EL AMOR DE LA GEOMETRIA de Max Frisch." Of this procedure, M. DIAZ CRESPO (*El Alcázar*) wrote: "En torno, pues, a Eva y Don Juan discurre esta pieza... [y] se suceden las más felices y acertadas escenas con los mejores textos. Unos textos clásicos perfectamente hilvanados que divierten y emocionan... Espectáculo culto, entretenido, del mejor gusto."

In another section of this issue, there is a review by MICHELLE de CRUZ-SAENZ of the CELESTINA presented by the Spanish company, "Teatro del Aire." This *Celestina*, the nudity in which left some members of the public stunned, is the adaptation of ANGEL FACIO, who also directed and conceived the set: a spider's web spanning the space between two scaffold towers. Calisto and Melibea play from the two towers and Celestina occupies the central web. Celestina is played in this production by ASUNCION SANCHO, who, as some may recall, was a highly acclaimed Melibea in the long-running "Celestina" of Alejandro Casona (Madrid opening in 1965, with MILAGROS LEAL as Celestina).

The costume design for the lovers, the creation of Begoña del Valle-Iturriaga, is inspired by the work of Botticelli and Fra Angelico. The inspiration for the dress of the remaining characters comes from the paintings of Breughel and Hieronymous Bosch.

## CELESTINESCA

Of this production, Pedro BAREA, writing in DEIA, says: "Un espectáculo en el que se ha traducido el cosmos social y la carnalidad del mundo de Celestina a signos teatrales . . . y cuya fuerza estriba en la capacidad que se ha tenido para traducir en imágenes--ambientes--toda la trama de relaciones."

Our thanks to Prof. CRUZ-SAENZ for sending a program and other materials used in the preceding report.

Prof. MARIO FERRECCIO PODESTA has sent us from Chile a clipping from *El mercurio* (3 de enero de 1982, pág. E8) announcing the re-staging of the *Celestina* adapted by José Ricardo Morales. This adaptation had its premiere in Montevideo (with Margarita Xirgú as Celestina) in 1949 and has been seen sporadically ever since. This re-staging is directed by EDGARDO BRUNA and will feature MARES GONZALEZ as Celestina. The Compañía de Teatro Itinerante will be taking it on tour throughout Chile after its debut in La Serena (this took place in February, 1982). Music for the production is by Patricio SOLAVERA. Guillermo GANGA handled sets, costumes and lighting.


### CELESTINA ON FILM ∞

A one-hour color film in 16mm of *Celestina* is available for sale or rental through Films For The Humanities, P. O. Box 2053, Princeton, N.J. 08540. Purchase price approaches \$1,000, while a one-time rental is a more modest \$65. Its stated objectives are: "to bring to life this universal Spanish tragicomedy in all its lyrical beauty; to demonstrate through the dramatic action the realism with which the author has captured the idioms of different social strata; to introduce this major example of Spanish Renaissance literature." In the same series are *El Cantar de Mio Cid* and *El Libro de Buen Amor*. If these have been seen or used by any readers, a report on them would be most welcome.

### CELESTINA IN RECORDINGS ∞

The *Celestina* in question is the earliest English one, which may or may not be attributable to John Rastell and is dated circa 1525 or 1530. For background on the texts and on the bibliography relating the Rastell text to Rojas', see Albert Geritz, "*Calisto and Melebea: A Bibliography*," *Celestinesca* 3:ii [1979], 45-50, and *idem*, *Calisto and Melebea* (ca. 1530)," *Cel.* 4:i [1980], 17-29.

The recording is part of a series of 27 plays illustrating the development of English drama to 1580, and adapted and directed by John Barton, Assoc. Director of the Royal Shakespeare Company. The series was produced by Raymond Raikes for the BBC and is available from Dover Publications, Inc. in the United States (Dept. HCR, 180 Varick St., New York, NY 10014). Interwoven is original music composed and conducted by John Hotchkis who directs the performance by the Goldsborough Orchestra.

Released in 1980, in 2 cassettes, is a recorded *Celestina* (in Spanish) of a dramatized version by the Compañía de Actores de Radio Nacional de España. It is vol. 2 of the series "Teatro Clásico Español" (vol. 1 is Calderón's *La vida es sueño* and vol. 3 records some of Cervantes' *Entremeses*). Running time is about two hours: it is in stereo and Dolby processed. A 79-page text comes with the cassettes. 



## Editorial Policies

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

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

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

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

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

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

*ce*



CELESTINESCA is published in the Spring and Autumn of each year. Manuscripts for publication--in Spanish, English, or French--reports of new research projects or of future publications, additions to the bibliography, off-prints, books for review, news items, appeals for information and subscriber information [payments made out to CELESTINESCA] and address correction should be sent to the editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA).

*Calisto*



1  
4  
9  
9  
?

Burgos