

# Celestinesca

BOLETIN INFORMATIVO  
INTERNACIONAL



Valencia 1514

vol. 5      mayo 1981      no. 1

ISSN 0147-3085

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. Santiago

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

vol. 5      mayo 1981      no. 1

ISSN 0147-3086

## CONTENIDO

### Artículos:

- ♦ DOROTHY S. SEVERIN, Fernando de Rojas and *Celestina*: The Author's Intention from *Comedia* to *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ... .. 1-5
- ♦ THEODORE S. BEARDSLEY, JR., The Lowlands Editions of *Celestina* (1539-1601) ... .. 7-11
- ♦ RICHARD W. TYLER, *Celestina* in the *Comedia* ... .. 13-22
- ♦ MIGUEL GARCÍ-GÓMEZ, *Huevos asados*: afrodisíaco para el marido de *Celestina* ... .. 23-34
- ♦ NOEL M. VALIS, "El triunfo de *Celestina*": The Go-Between and the Penal Code of 1870 ... .. 35-40
- ♦ JULIE GREER JOHNSON, Three Celestinesque Figures of Colonial Spanish American Literature ... .. 41-46

### Notas:

- ♦ JERRY R. RANK, Fritz Holle's 1911 Edition of the *Comedia* 47-48
- ♦ "R", *La Celestina; o traji-comedia de Calixto y Melibea* 49-52

### Pregonero:

- ♦ [ED.] "...los bienes no comunicados no son bienes." ... 53-58

### Bibliografía:

- ♦ JOSEPH T. SNOW, *Celestina*: documento bibliográfico. Noveno suplemento ... .. 59-62

♦♦♦♦

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, offprints, 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).

♦♦

CELESTINESCA  
BOLETIN INFORMATIVO INTERNACIONAL  
ISSN 0174 - 3085

© 1980

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 and typing: Felicia Adler

Technical Assistant: Jennifer Fowler

Cover Title: Martyn Hitchcock



FERNANDO DE ROJAS AND *CELESTINA*: THE  
 AUTHOR'S INTENTION FROM *COMEDIA* TO *TRAGICOMEDIA*  
*DE CALISTO Y MELIBEA*

Dorothy S. Severin  
 Westfield College-Univ. of London

When he remarked rather peevishly in his new prologue that everyone seemed to have a differing and contentious opinion about his *Celestina*, Rojas conspicuously failed to supply posterity with his own opinion, although he did criticize those readers whose view he thought superficial. Some are offended by the story and call it a traveller's tale, he complained, while others go to the opposite extreme and praise the jokes and proverbs, ignoring the meaning. Those who truly understand *Celestina* appreciate both the detail and the whole. But he gives us no indication of the meaning of his work in the prologue. We must turn to his introductory verses in the *Comedia* for a clue.

Si bien discernéis mi limpio motivo,  
 a cuál se endereza de aquestos extremos,  
 con cuál participa, quién rige sus remos,  
 amor apacible o desamor esquivo,  
 buscad bien el fin de aquesto que escribo,  
 o del principio leed su argumento:  
 leeldo y veréis que, aunque dulce cuento,  
 amantes, que os muestra salir de cativo. (st. 4, p. 38)<sup>1</sup>

The purpose of the *Comedia*, according to Rojas, is to show lovers how to escape from the captivity of love, and he recommends that we look at the *argumento de toda la obra* and at Pleberio's lament ("el fin de aquesto que escribo"). This stanza is corroborated by his introduction to his friend and patron; not only does the country need *Celestina*, but so does this friend, 'cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos' (p. 36).

Unfortunately Rojas' stated purpose in the *Comedia* has been confused with the opinions of his editors who undoubtedly wrote the moralistic *incipit* as well as the individual *argumentos* of the sixteen acts, as

Stephen Gilman has shown,<sup>2</sup> and as Rojas tells us in his new prologue ("Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto") p. 43. According to his editors, the work was composed "en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes" (p. 44).

In the *Tragicomedia* there is a marked change of emphasis in Rojas' tone, and he has added a final stanza to the introductory verses:

O damas, matronas, mancebos, casados,  
notad bien la vida que aquéstos hicieron,  
tened por espejo su fin cuál hobieron;  
a otro que amores dad vuestros cuidados.  
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,  
virtudes sembrando con casto vivir,  
a todo correr debéis de huir,  
no os lance Cupido sus tiros dorados (st. 11, p. 40)

This is far more didactic in tone than the original stanza which it replaces, a general contemplation of the Crucifixion and a generalized exhortation to virtue:

Olvidemos los vicios que así nos prendieron;  
no confiamos en vana esperanza;  
temamos Aquel que espinas y lanza  
azotes y clavos su sangre vertieron.  
La su santa faz herida escupieron,  
vinagre con hiel fue su potación;  
a cada santo lado consintió un ladrón;  
nos lleve, le ruego, con los que creyeron. (p. 258)

Rojas then transposes a much revised version of this replaced stanza to the end of the work as the new closing verses of the *Tragicomedia*; again the generalized contemplation is made specific and the reader is now exhorted to use the work as a negative example:

Pues aquí vemos cuán mal fenecieron  
aquestos amantes, huigamos su danza,  
amemos a Aquel que espinas y lanza,  
azotes y clavos su sangre vertieron.  
Los falsos judíos su haz escupieron,  
vinagre con hiel fue su potación;  
por que nos lleve con el buen ladrón,  
de dos que a sus santos lados pusieron. (st. 1, pp. 236-7)

Rojas' last stanza before his voice falls silent forever has a distinctly nervous tone:

Y así no me juzgues por eso liviano,  
mas antes celoso de limpio vivir;

celoso de amar, temer y servir  
al alto Señor y Dios soberano. (st. 3, p. 237)

Rojas seems to have altered his purpose in presenting his work; originally the *Comedia* was intended as a type of delicious personal armament against the pains and captivity of love; the *Tragicomedia* he sees more specifically as a didactic and moralistic negative example of the disasters which face those who succumb to lust. This seems strangely contradictory since in the new prologue Rojas tells us that he had extended the love affair because everyone enjoyed it as fiction and wanted it to last longer: "miré adonde la mayor parte acostaba, y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes, sobre lo cual fui muy importunado" (pp. 43-44).

In short, Rojas changed his stated purpose in writing the work from an essentially aesthetic and didactic one: in the *Comedia* stanzas the sugared pill will both delight and at the same time cure the love-sick patient:

Como el doliente que píldora amarga  
o huye o recela o no puede tragar,  
métenla dentro de dulce manjar,  
engañase el gusto, la salud se alarga:  
de esta manera mi pluma se embarga,  
imponiendo dichos lascivos, rientes,  
atrae los oídos de penadas gentes;  
de grado escarmentan y arrojan su carga. (st. 5, p. 38)

In the *Tragicomedia* he insists that his didactic purpose is a completely conventional one and he has told this story merely as a negative example of what not to do.

It is hardly surprising, in view of Rojas' change of orientation and the intrusion of his editors' opinions as well, that critics are bitterly divided over the meaning of *Celestina*. The two main schools of thought on the subject may be roughly categorized as the judeo-pessimistic school and the Christian-didactic school.<sup>3</sup> The judeo-pessimistic school focuses on Rojas' semitic ancestry and *converso* upbringing, and points out that he must have felt alienated and threatened by his hostile surroundings. They see his outlook as a pessimistic, even nihilistic one, and point out that he turns proverbs and old saws to ironic purpose, criticising and undercutting the society which is portrayed. Pleberio's lament is often analyzed to prove their point.

The Christian-didactic school bases itself on Rojas' claims in the later stanzas, and draws on characterization for support. Calisto is seen as an obvious criticism of the courtly lover (either as a parodic or a tragic figure), and Rojas conveys his moral purpose through a series of familiar medieval *topoi* and conventions.

I should like to propose a return to the text for another consideration of what Rojas tells us about his own work. Essentially, in his prose and verse introduction to the *Comedia* he emphasizes two points;

first that the story will cure the lovesick, and secondly that it will do this through its beautiful presentation. This sounds like the medieval commonplace about delighting while teaching, and Rojas does in fact refer to the almost-compulsory sugared pill. But it is the delightful quality of the tale which is emphasized: "aunque dulce cuento, / amantes, que os muestra salir de cativo," "imponiendo dichos lascivos, rientes, / atrae los oídos de penadas gentes; / de grado escarmientan y arrojan su carga." In other words, the story itself will be so delightful and funny to the listeners that they will willingly turn away from the lure of love. In short, Rojas' main emphasis is aesthetic; the sheer delight of listening will cure the listener of his love sickness. Rojas' story in the new verses to the *Tragicomedia* is a very different one. If the listener heeds the dreadful story and the terrible fate of the lovers he will not make the same mistake; no one should accuse Rojas of writing a loose and filthy tale: "Y así no me juzgues por eso liviano, / mas antes celoso de limpio vivir."

One must agree with Stephen Gilman's assertion that Rojas seems to have got the wind up between the first and second editions of his work;<sup>4</sup> "Unos les roen los huesos que no tienen virtud" (p. 43). Rojas' social position was certainly not secure enough to withstand accusations that his work was bawdy and less than edifying in tone, and the expanded edition gave him the opportunity to silence these criticisms. This does not stop him, however, from adding a considerable amount of new erotic material to his *Tragicomedia*.

On the basis of the author's own statements, I would therefore like to propose that Rojas' original intentions in completing the *Comedia* were primarily artistic and aesthetic, and that he wished to write a story which would both delight and disenchant suffering lovers. He would accomplish this with two chief artistic weapons, comedy and tragedy. In carrying out these rather uncomplicated intentions Rojas also happens to have composed one of the masterpieces of world literature, rich in imagery, characterization, and in the interweaving of the universal themes of love, fortune, and death.



Sempronio (a Celestina): "Calisto arde en amores de Melibea. De ti y de mí tiene necesidad" (auto I).



## CELESTINESCA

### NOTES

<sup>1</sup> I quote from my edition (Madrid: Alianza Editorial, 1969 etc.) Subsequent references to it will appear as page numbers in parentheses.

<sup>2</sup> Rojas wrote the *argumentos* to the additional acts in the *Tragicomedia* and the *argumento* to the whole work; the editors supplied *argumentos* for the individual sixteen acts of the *Comedia*. See Stephen Gilman, *The Art of 'La Celestina'* (Madison: University of Wisconsin Press, 1956, repr. New Jersey: Greenwood Press, 1976, pp. 212-16; trans. as *'La Celestina': Arte y estructura*, Madrid: Taurus, 1974, pp. 327-35). Rojas writes a new *argumento* for Act XIV of the *Tragicomedia*.

<sup>3</sup> For the former category see Gilman's *Art* and his *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of 'La Celestina'*, (Princeton: University Press, 1972, trans. as *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*, Colección Perfiles, 102, Madrid: Taurus, 1978). Marcel Bataillon's *'La Cêlestine' selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961) typifies the latter, along with the work of Otis Green and his disciples such as Ciriaco Morón Arroyo, whose *Sentido y forma de 'La Celestina'* (Madrid: Cátedra, 1974) purports to summarize the main streams of *Celestina* criticism. Vicente Cantarino summarizes previous viewpoints and concludes that the work is moral in a generalized ethical sense, "Didacticismo y moralidad de *LC*," *'LC' y su contorno social* (Barcelona: Borrás, 1977), 103-09.

<sup>4</sup> Gilman, *The Spain*, pp. 51-64.



Celestina (hablando entre dientes):

"¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! . . . Todos los agujeros se adereçan favorables" (auto IV).

La figura de Celestina fue medelada y vestipor Kathryn W. Wolfe, Athens, GA, en marzo de 1981.

Foto: J. T. Snow



La muerte de Calisto. Ilustración a la edición [1979]  
húngara. Artista: Gyula FELEDY.

## CELESTINESCA



### THE LOWLANDS PRINTINGS OF *CELESTINA* (1539-1601)

Theodore S. Beardsley, Jr.  
The Hispanic Society of America

Apparently five printings of *Celestina* were achieved in Antwerp in the 16th century as follows:<sup>1</sup>

- 1539 by the printer Guillome Montano (*id est* Guillaume du Mont):  
Peeters 214
- 1545 by Martín Nucio: Peeters 215
- 1547 by Nucio: Peeters 216
- 1558 by La Viuda de Martín Nucio: Peeters 217
- 1568 by Philippo Nucio: Peeters 218

In addition, at Leyden Christopher Plantin issued three more editions: 1595, 1599 (two versions), and 1601 (Peeters 219, 220, 221).

No copies of the 1558 or 1601 printings are known to have survived. Exemplars of the 1568 printing are to be found at Louvain and Madrid. All the rest can be consulted at The Hispanic Society of America<sup>2</sup> including one rare item from the personal library of Peeters-Fontainas, auctioned at Sotheby's in the spring of 1978.<sup>3</sup>

This reduced, limited group of books gives us the chance to study in microcosm various aspects of the Spanish book in the 16th century as well as the *Celestina* text tradition.

By 1539, the Spanish official colony in Antwerp had grown to sufficient proportions to create a demand for Spanish books. By this time *Celestina* was the rage of the reading public--it had been printed in Spanish at least 19 times in Spain and five times in Italy (three editions of which were pirated). In addition, about a dozen printings had been achieved throughout Europe of the English, French, German, and Italian translations. Independently from Professor Herriott's text stemma,<sup>4</sup> we tentatively establish three basic woodcut families with four basic text families<sup>5</sup> through the editions of the *Tragicomedia* achieved prior to the year 1539, excluding the Barcelona and Zaragoza printings. Both the woodcut and the text traditions appear to emanate originally from one of three Spanish cities: Toledo, Sevilla, or Valencia. The Valencia text tradition does not seem to occur outside of Valencia itself, the Toledo tradi-

tion has only one printing away from Toledo (at Medina del Campo). All of the others seem to derive from one of the two Cromberger types at Seville as follows:

- a. Cromberger 1511 reprinted at Rome, 1515, and Venice, 1523;
- b. Cromberger 1514 reprinted by Cromberger himself at least four times. In Italy, this version appeared at Rome, 1520 and then with revisions and additions at Venice in 1531 and 1534.

The first printing of *Celestina* at Antwerp in 1539 by Guillaume du Mont (as Guillome Montano) derives from the Seville text traditions but not directly. Curiously enough Montano's source is the Venice, 1534 edition whose "corrector" was no less than Francisco Delicado.<sup>6</sup> The edition at Venice achieved by Juan Batista Pedrezano ends with a colophon essay almost certainly written by a Spaniard ("nuestra lengua Romance Castellana"), this followed by the statement "El coretor es de la peña de martos" (*id est*, Delicado). In 1534 *Celestina* is printed again at Venice, this time by Estephano de Sabio. A new addition is the essay entitled "Introduccion q̄ muestra el Delicado a pronunciar la lengua española." The woodcuts of this edition, as in that of 1531, are reprintings of an earlier series, modelled in turn on the pirated Rome edition of about 1515, which first appeared in the Venetian printing of 1523.

Montano's Antwerp edition slavishly follows Venice, 1534 including the now incongruous Delicado treatise on Spanish pronunciation written for speakers of Italian.<sup>7</sup> As de Sabio had done before, Montano adopts Delicado's colophon for Pedrezano to fit himself. All of these Venetian editions blithely include Alonso de Proaza's *octava* proclaiming the book to be "en Sevilla impresso acabado."<sup>8</sup> Like the Venice edition, Montano's book is in small octavo format. Indeed size may well be the reason Montano chose to follow a Venetian edition, for up to this point the Spanish editions are in quarto or large octavo. Increasingly Europe was turning to the small book format and concomitantly the Antwerp printers specialized in the format especially for Spanish books, many for the Spanish market itself but also many for the New World. Also following contemporary taste, Montano shifts from the modified Gothic type of his source to simple Roman type.<sup>9</sup> He makes a further, pernicious change. The words of the title page are surrounded by a decorative arch, but except for an occasional mean capital and a stray endpiece the book abandons illustration. Entirely absent is the intriguing comic-strip series of woodcuts, one for each of the 22 acts as well as title page, that except for Zaragoza, 1507 had accompanied every known printing of the *Tragicomedia* until now.

Several years after the appearance of Montano's *Celestina* appears another, this by the renowned Martín Nucio, who specialized in Spanish books and who appears to have had close personal ties with the Crombergers of Seville.<sup>10</sup> Indeed the source of Nucio's text is Cromberger's Seville edition of 1528. The contents of Nucio's version are less than those of Montano, the following items lacking: Proaza's last *octavo* stanza and Delicado's essay and colophon. These omissions are not Nucio's but rather correspond to the contents of the Cromberger editions. Nucio keeps one hallowed tradition--the text is set in modified Gothic type. But like

Montano he reduces the size, now down to the famous little Antwerp duodecimo, and also like Montano he fails to continue the tradition of *Celestina* "historiada." The only visual device in the book is Nucio's logo. Nucio apparently printed his *Celestina* in the early 1540s--the gothic title page bears no date. Perhaps soon after he set a new titlepage, now in Roman type, with the date 1545. The text, however, is still in Gothic type and seems to be in all ways identical to the undated version. It is possible that the later state corresponds to a new run from the old setting. The frequent absence of dates in 16th century Spanish imprints from Antwerp and the high incidence of apparently simultaneous issue of copies both dated and undated may well be due to the fact that many of those books were intended for the New World market. With shipment time both long and uncertain, an undated copy could not be old before its arrival.<sup>11</sup>

A generation later, in 1568, Martín Nucio's text is reprinted by his own son, Filippo, who has continued the family enterprise. The only readily discernable difference in format is that the type is now modified Roman. Pagination is almost identical and Filippo's duodecimo even has exactly the same number of signatures as did Martín's.

The 1595 edition at Louvain by one of Christopher Plantin's grandsons contains something new: a list of the *dramatis personae* inserted between the "Prologo" and the comprehensive "Argumento" for the entire *Celestina*. If the putative edition of 1585 by Plantin himself really existed, it may have contained the list as well. In all other respects this edition of 1595 appears to follow the Nucio-Antwerp text tradition, that is the Cromberger 1528 tradition. Like the Antwerp editions, this printing of 1595 contains no illustrations save the printer's logo on the title page and an occasional woodcut initial.

The two reprintings of 1599 by the same publisher offer a most curious case, seemingly first spotted by Gaspar Barthius in 1624. Peeters-Fontainas commented on the phenomenon in 1939,<sup>12</sup> Miss Penney in 1954, and Peeters again in 1965. Peeters describes the variant 0 as the original and type A as a reprint, perhaps fraudulent. Type 0 contains the spelling of *Celestino* (p. 20) with the 5 and the 9s of the title page of equal length as opposed to Type A which spells *Celestina* correctly in the corresponding place, with the 9s of the title page longer than the 5. There are numerous other variants which remain to be detailed. Like all of the other northern printings, the Louvain editions contain no illustrations *per se*.

Grouped geographically, the 53 extant *Celestina-Tragicomedia* editions of the 16th century in Spanish are as follows:

- Group I: *Spain* (37 editions): Seville (9); Alcalá, Zaragoza, Toledo, Valencia, Barcelona, and Salamanca (4 each); Medina del Campo (2); Madrid and Tarragona (1 each).
- Group II: *Italy* (7): Venice (5) and Rome (2).
- Group III: *Lowlands* (7): Antwerp (4) and Louvain (3).
- Group IV: *Portugal*, Lisbon (1).

The Lowlands printings account for over 13 percent of all the edi-

tions, the Antwerp production alone exceeded only by two other cities: Seville (9) and Venice (5). An even sharper focus is achieved if we begin chronologically with the first Antwerp printing in 1539, after which 31 more editions appear in the century. In this period, the Lowlands account for almost 22 percent of all *Celestina* production with no city anywhere exceeding Antwerp in production and only three Spanish cities equalling it: Seville, Alcalá, and Salamanca.

The earliest extant edition of *Celestina* (Burgos, 1499) was printed on a quarto-size page with full woodcuts for each *auto*. The earliest versions of the *Tragicomedia* in Spain continue to observe the quarto tradition for the first third of the century. The Zaragoza, 1507 edition bears no woodcuts for the *autos* at all. All of the other editions bear debased illustrations which consist of movable figures. The Venice edition of 1523 uses attractive miniature versions of the movable pieces but, apparently for the first time, cuts the page size to octavo. In the 1530s Medina del Campo follows suit in octavo with small movable figures to illustrate each *auto*. During this time Venice also produces two more editions in the same format using the figures from 1523. In 1539 Antwerp introduces the first octavo edition devoid of chapter illustrations. The format of *Celestina* editions will decline rapidly. For the rest of the century, Spain itself will only produce 2 more quarto editions in a total of 22. Only 7 will be illustrated. In the mid 1540s Antwerp introduces yet another innovation, the even smaller duodecimo page, used for two editions of *Celestina*. By 1560 the octavo page dominates the editions. In the next twenty-five years, the octavo is crowded out by the duodecimo, and illustration becomes the exception rather than the rule. In 1585 Barcelona issues a long outdated quarto edition, but without illustrations. A final blow to size is the little decimosexto edition at Salamanca in 1590 which, nonetheless, manages to be the last illustrated edition. The careful editions issued by Plantin at Louvain at the close of the century are upgraded to octavo format--but without illustrations.

The Lowlands editions of *Celestina* reflect and confirm the general trends in the publishing of Spanish books in the 16th century, especially in terms of the evolution of book format. The understanding of that evolution, in turn, provides new potential guides for the study of the text tradition of *Celestina* which have remained for the most part ignored. Careful attention to the inclusion or deletion of ancillary contents in balance with consideration of page size and deployment as well as analysis of the illustrations tends to identify with despatch the source of a given edition. This is the Antwerp lesson for the *Celestina*.



## NOTES

<sup>1</sup> For ample descriptions and locations of the Lowlands printings see Jean Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, 2 vols. (Nieuwkoop, 1965).

<sup>2</sup> A model of bibliographical description is Clara L. Penney, *The Book Called 'Celestina' in the Library of The Hispanic Society of America* (New York, 1954). Since the publication of Miss Penney's book, the following editions of *Celestina* have been added to the Society's library: Sevilla, Cromberger, 1528 (A. M. Huntington copy) and [Leyden], Plantin, 1599 (Type O, J. Peeters-Fontainas copy).

<sup>3</sup> *Catalogue of the Renowned Collection of Spanish Books Printed in the Spanish Netherlands. Formed by the Late J. Peeters-Fontainas* (London: Sotheby Parke Bernet, 1978), no. 106.

<sup>4</sup> J. Homer Herriott, *Towards a Critical Edition of the Celestina* (Madison, Wisconsin, 1964). For general resúmenes of *Celestina* scholarship see Cándido Ayllón, "A Survey of *Celestina* Studies in the Twentieth Century," in *Celestina*, tr. Mack Hendricks Singleton (Madison, Wisconsin, 1958), 283-292; D. W. McPheeters, "The Present Status of *Celestina* Studies," *Symposium* 12 (1958), 196-205; and Homero Serís, "La Celestina," *Nuevo Ensayo de una Biblioteca Española*, I, 2 (New York, 1969), 279-303. See also: Joseph Snow, Jane Schneider, and Cecilia Lee, "Un cuarto de siglo de interés en 'La Celestina,' 1949-1975: Documento bibliográfico," *Hispania* (1976), 610-660.

<sup>5</sup> See "The Early Editions of the *Celestina*," in F. J. Norton, *Printing in Spain* (Cambridge, England, 1966), pp. 141-156. Early editions of *Celestina* are further described and located in Norton's subsequent *Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge, 1978). See also the review of Norton's earlier book by Clara Louisa Penney in *Hispanic Review*, 37 (1969), 524-529.

<sup>6</sup> Consult Bruno Damiani, *Francisco Delicado* (New York, 1974), pp. 16-17.

<sup>7</sup> See commentary on this essay by Amado Alonso in *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (Madrid, 1967), pp. 112-115.

<sup>8</sup> For Proaza's role in the *Celestina* see D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza* (Madrid, 1961).

<sup>9</sup> See the present author's "Spanish Printers and the Classics: 1482-1599," *Hispanic Review*, 47 (1979), 30-31.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> See Irving A. Leonard, *Books of the Brave* (New York, 1964).

<sup>12</sup> See his *Livres espagnols imprimés aux Pays-Bas* (Louvain, 1939), 103-105 bis.

CELESTINESCA

Lucrecia: "¿Quién es esta vieja que viene haldeando? (auto IV).



Figura de Celestina hecha a mano por Kathryn W. Wolfe. Fotos: J. T. Snow

Sempronio: "¿Qué espacio lleva la barbuda! (auto III)







## CELESTINA IN THE COMEDIA\*

Richard W. Tyler  
University of Nebraska

One aspect of *Celestina's* huge impact on subsequent Spanish literature is its recognition in several plays. Lope de Rueda, born soon after Rojas' work appeared, acknowledged the chief character's talents when he had Eulalla, a black character in the *Comedia Eufemia*, say, "Guíate la Celestina que guiaba la toro los enamorados."<sup>1</sup> As the note (*ibid.*) tells us, this means "Guíete la Celestina, que guiaba a todos los enamorados." After this promising start, however, it seems rather surprising, in view of the almost incredible number of *comedias* that seem to have been written,<sup>2</sup> that relatively few of them contain references to Rojas' work. Apart from Lope de Vega, whose debt to *LC* has been too thoroughly treated to need further comment here,<sup>3</sup> Tirso de Molina and Moreto are the leaders among those usually considered "major" Golden Age dramatists, in mentioning *LC*. In Moreto's *Yo por vos y vos por otro*, Motril, the *gracioso*, claims that he can cure love-maladies:

MOTRIL.       ¿No sabes que soy Motril,  
                  donde los ingenios brillan,  
                  y que he estudiado en Osuna  
                  la flor y filosofía?  
D. INÍGO.       Ya sé tu agudeza rara.  
MOTRIL.       Pues mentirá Celestina,  
                  que es el galeno de amor, 4  
                  o he de curaros la herida.

In *No puede ser ...*, Da. Ana praises Tarugo's *agudeza*, and D. Félix comments: "Celestina / no supo embustes con él."<sup>5</sup> In *El lindo don Diego*, Mosquito praises Beatriz's impersonation of a Countess: "has hecho el papel major / que pudiera Celestina."<sup>6</sup>

Tirso's Chinchilla, of *Quien calla, otorga*, declares that Da. Brianda reminds him of someone:

CHINCHILLA.       ¿Hay tal visión, tal arpía,  
                  tal cigüeña blanca y negra,  
                  tal urraca o golondrina?  
                  Yo me muero, pues vi al diablo,

a la muerte, a Celestina,<sup>7</sup>  
y a una dueña, que es peor.

The use of *cigüeña* is especially interesting, since Meljbea also uses it in reacting violently to Celestina's mention of Calisto.<sup>8</sup>

In *Quien no cae, no se levanta*, Britón and Alberto, lackeys, quarrel over Margarita's maid, Leonela:

BRITÓN.           ¿Tú con Leonela, fregatriz divina,  
célebre desde el Ganges hasta el Tajo,  
que dando censo en agua a su cocina,  
de los reyes del sol hizo estropajo?  
¿Tú con una mujer que Celestina  
crió a sus pechos y en sus brazos trajo  
a quien el orador como el poeta  
llaman en prosa y verso alcahueta?<sup>9</sup>

The passages already quoted set the pattern for most of the others, in at least two ways: they stress Celestina's cleverness, or trickiness, and they are spoken by *graciosos*, or at least by servants. These trends come together when Lucía, a maid in Antonio Hurtado de Mendoza's *Cada loco con su tema*, shows that she is tricky; and Bernardo comments:

BERNARDO.           ¡Oh, perra, cara de endrina!  
Vive Dios, que es la rapaza,  
no menos que de mostaza,  
un grano de Celestina.<sup>10</sup>

Sometimes the servants in *LC* are remembered, as in the following lines from the anonymous *La despreciada querida*:

ARNESTO.           No quedaré satisfecho  
(*Al Príncipe.*)       si albricias no me prometes;  
que el deseo de servirte  
se las he dado mil veces.  
¡Esto sí es tener criados  
cuidadosos, diligentes!  
¡Bien haya amén quien se sirve  
de un Sempronio tan prudente!<sup>11</sup>

Sempronio is also recalled in Antonio Enríquez Gómez's *Amor con vista y cordura*, where Lirón speaks in less-than-flattering terms of the conniving Empress Faustina:

LIR[ÓN].           El alma de la Faustina,  
en los siglos que vendrán,  
los versos me la pondrán  
con Sempronio y Celestina.<sup>12</sup>

Usually, however, it is Celestina herself who figures in the comparisons, and not always flatteringly. For example, in *Contra el amor no hay*

CELESTINESCA

*engaños*, by Diego Enríquez, D. Juan and Liaño denounce Da. Juana and Inés, respectively, with Liaño saying to Inés:

LIA[ÑO]. Los demonios te arrebatan,  
Celestina destes siglos,  
Medea destas edades.<sup>13</sup>

In *Cuerdos hacen el escarmiento*, by Francisco de Villegas, Mendrugo refers to Celia, a lady who rejected his master, D. Carlos, when the latter was poor, but regained interest in him when he inherited:

MEN[DRUGO]. ... ¿no estás contento de ver  
a Celia, o a Celestina,  
tan regal[a]dora y fina?<sup>14</sup>

In Cervantes' *El rufián dichoso*, Lugo directs a serenade of sorts to one who, among other things,

... tiene un papagayo  
que siempre la llama puta;  
la que en vieja y en astuta  
da quinao a Celestina.<sup>15</sup>

As suggested earlier, *astuta* is probably the key word here, for this characteristic of Celestina is the one most often mentioned, especially in three quite-similar passages from little-known playwrights. In Juan Vélez de Guevara's *Encontráronse dos arroyuelos*, Da. Ortensia has her maid, Juana, take D. Félix outside, to avoid an encounter with D. Onofre. Félix protests his devotion to Ortensia, vowing that "el alma se queda / con vos." She assures him that "En buena parte la dexa / vuestro amor," and he agrees; but his servant, Talego, is not sure, remarking, "Viue Christo, que con ella / fue Celestina vna santa."<sup>16</sup> In the collaboration, *La más heroica fineza, y fortunas de Isabela*, Lucia pleads D. Fernando's case with Isabel, who "queda suspensa" when Lucia leaves; but Martín, another servant, can speak freely, and does:

MAR[TIN]. ¿Ay tal muger? Por San Pito  
que al escuchalla y al bella [sic]  
fue Celestina con ella  
vna niña del Lorito.<sup>17</sup>

Lucia's remarks just before her exit recall Celestina's visit to Melibea, and explains Martín's comment, as she tells Isabel of Fernando's qualities (ibid.):

LUC[IA]. Es  
muy generoso y cortés,  
¡ha, si huieras permitido,  
muchacha, a este Cauallero,  
que te viera, y festejara,  
qué liberal te sacara  
de pobre! Pero no quiero  
ser contigo más prolixa,

## CELESTINESCA

a verle voy, mira en tanto  
si has de proseguir el llanto,  
o has de consolarte, hija.

There is also a case where a man is the one unwilling to deal with a Celestina-like figure. In Joaquín Romero de Cepeda's *Comedia salvaje*, Rosio offers to seek Gabrina to help Anacreón with Lucrecia, but Anacreón is unwilling:

AN[ACREÓN].     ... Si vieses el resplandor  
de la luz que me atormenta,  
y aquel valor tan sin cuenta  
do procede mi dolor,  
y si pudieses mirar  
su estremada hermosura,  
discreción, gracia y cordura,  
que en el mundo no hay su par,  
no dirías que Gabrina,  
Ericto, Circilea,  
ni la gran sabia Medea,  
Licinia, ni Celestina,  
fueran parte, ni otras ciento,  
a vencer el corazón,  
la casta y limpia intención  
de la que me da tormento.<sup>18</sup>

In *Duelos de amor y desdén*, by "un ingenio catalán," another D. Félix recalls a narrow escape of the night before; and his servant, Salsichón, gives credit where it is due:

SALSIC[HÓN].    Da gracias a la Beatriz,  
que es lindísimo sugeto.  
Vive Dios, que comparados  
son con ella a todo tiempo,  
La Celestina una tonta,  
el doctor Carlino un lego;  
es honra de las Beatrices,  
que son, que serán, y fueron:  
y finalmente, Beatriz,  
Beatrizó muy bien al viejo.<sup>19</sup>

Beatriz, in the foregoing, is a *dama*, as is Da. Leonor in Ambrosio de Cuenca y Argüello's *A igual agravio no hay duelo*. She tells D. Melchor that a friend of hers is pining for him; but Inés, her maid, knows better, and remarks, "¡Qué grande mentira! / y cómo es diestra mi ama, / o moderna Celestina!"<sup>20</sup>

A male servant's actions can also be reminiscent of Celestina's, as Benito, in Tomás Osorio's *La dicha es la diligencia*, points out to Lisardo. The latter chides Benito for "grandes boberías," but is told that he is ungrateful:

CELESTINESCA

BEN[ITO]. Bien pagas lo que me debes,  
 quando ya licencia tengo  
 para hablar con la Princesa,  
 para que los dos le hablemos:  
 ¡qué han de pagar deste modo  
 a vn alcahuete, que es cierto  
 que la misma Celestina  
 no inventara más enredos!<sup>21</sup>

All these passages are in a lighter vein than that which ultimately prevails in *Celestina*; and three others are written with obviously humorous intent. In Alonso de Osuna's *El pronóstico de Cádiz*, Badulaque tells D. Alonso of being summoned by some ladies, "porque Pronósticos vendo," and goes on to enumerate other documents that he has, "curiosos y entretenidos," including "el libro de Celestina," "vn gracioso epitalamio / de dos nouios de a nouenta," and a "relación muy verdad[e]ra / de vn Mōje, que empreñó al diablo."<sup>22</sup> In *El amor más verdadero*, a *comedia burlesca* by a Doctor Mosén Guillén Pierres, Roldán and a Spaniard threaten each other:

ROL [DÁN]. Vitoria.  
 ESP[AÑOL]. Tente lacayo,  
 muere, o házete coraza.  
 ROL [DÁN]. Ten, no me des al soslayo,  
 mira que tengo en mi casa  
 tres gatos, y vn papagayo.  
 ESP[AÑOL]. No importa, que soy gragea.  
 ROL [DÁN]. Pues yo arrancaré vna palma,  
 ESP[AÑOL]. ¿Assí? Pues por Melieua,  
 que os he de arrancar e] alma,  
 y aforralla en carisea.<sup>23</sup>

Then, in Juan Antonio de Mojica's *La ofensa, y la venganza en el retrato*, Vrraca, a *dueña*, receives a letter that she is sure is from Tragaldabas, the *gracioso* of the work, who writes that he is coming to see her, and closes:

Tuyo, y fecha en conclusión,  
 del infierno en la cocina,  
 oy día de Celestina,  
 víspera del mal ladrón.

Vrraca's reaction suggests that she and Tragaldabas would have been at home in Rojas' work:

¡Ay de mí! ¿ si algún brujo  
 no truxo aqueste papel,  
 según lo que diz en él  
 algún demonio le truxo;  
 porque si ésta no es mamola,  
 y el volver acá es factible  
 vn alma, ¿cómo es possible  
 que Vrraca se acueste sola?<sup>24</sup>

Perhaps the fitting passage to sum it all up is the following, from

CELESTINESCA

Fernando de Zárata y Castronovo's *San Estanislao, Obispo de Crobia*. Torrezno tells the King of Lisbia's revealing a secret, and further characterizes her:

TOR[REZNO]. Digo, que le descubrió,  
que es vna gran embustera,  
echicera en sumo grado,  
y ella fue del desposado  
que vos pretendisteis tercera.  
Ella enredó a la Cristina  
con el Marqués, y enredara  
al gran Turco, y se casara  
con la madre Celestina.<sup>25</sup>

.....

It would be idle to restate what is already known: that Rojas' *Celestina* influenced later works. However, it may be worth stressing that *Celestina* must have passed early into oral tradition, and acquired nearly proverbial status. Admittedly, if *comedia* audiences could see someone act like *Celestina*, as do Lope's *Fabia* (*El Caballero de Olmedo*) and *Saluscia* (*La victoria de la honra*), they would of course "get the message"; but if Maxime Chevalier is right in stating that at most only 20% of the population of Golden Age Spain was wholly literate,<sup>26</sup> few could have recognized *Celestina*'s behavior, or references to it, from their reading. The *comedia*, like our television today, had its auditory and visual sides; and it must have been mostly the former that made celestinesque episodes and references meaningful.



Calisto (a Sempronio y Pármeno):

"¿Qué os parece, moços? ¿Qué  
más se pudiera pensar? ¿Hay  
tal muger nascida en el mundo?"

(Auto VI)



## NOTES

\* A shorter version of this was read as "Some References to *La Celestina* in the *Comedia*" at the first Golden Age Drama Symposium, The University of Texas at El Paso, March 12, 1981.

<sup>1</sup> Lope de Rueda, *Teatro*. Segunda edición de José Moreno Villa. Corregida y aumentada en sus notas (Clásicos Castellanos, 59; Madrid, 1934), 110.

<sup>2</sup> Kenneth MacGowan and William Melnitz, in *Golden Ages of the Theater* (Englewood Cliffs, NJ, 1959), say that "Someone has estimated that [during the Golden Age] 30,000 plays had been written or performed" (57). They do not identify "someone," nor do they offer any other documentation.

<sup>3</sup> See especially J. F. Montesinos, "Dos reminiscencias de «La Celestina» en comedias de Lope," *Revista de Filología Española*, 13 (1926), 60-62; J. Oliver Asín, "Más reminiscencias de «La Celestina» en el teatro de Lope," *ibid.*, 15 (1928), 67-74; and Edward Nagy, *Lope de Vega y La Celestina. Perspectiva pseudocelestinesca en Comedias de Lope*, Vera Cruz, 1968. *El encanto es La hermosura*, also known as *La segunda Celestina*, by Agustín de Salazar y Torres and Juan de Vera Tassis, is also omitted from this article. Thomas O'Connor has treated this play so thoroughly that it need not be discussed here; see "On the Authorship of *El encanto es La hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration," *Bulletin of the Comediantes*, 26 (1974), 31-34; "Language, Irony and Death: The Poetry of Salazar y Torres' *El encanto es La hermosura*," *Romanische Forschungen*, 90 (1978), 60-69; and "La desmitificación de Celestina in *El encanto es La hermosura* de Salazar y Torres," in *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina* (Barcelona: Borrás, 1977), 339-45.

<sup>4</sup> *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, coleccionadas e ilustradas por don Luis Fernández-Guerra y Orbe, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), 39, 374c.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 195a.

<sup>6</sup> Moreto, *Teatro*. Edición y notas de Narciso Alonso Cortés (Clásicos Castellanos, 32, Madrid: Espasa-Calpe, 1922), vv. 1891-92.

<sup>7</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*. Edición crítica por Blanca de los Ríos, I (Madrid, 1946), 1323b-24a.

<sup>8</sup> "... luengo como cigüeña ...," *La Celestina*, edición y notas de Julio Cejador y Frauca, I (Clásicos Castellanos, 20, Madrid: Espasa-Calpe, 1945), 179-80.

<sup>9</sup> Tirso, *ed. cit.*, III (Madrid, 1958), 869a. In *La mujer que manda en casa*, Clarín asks, "Qué te dice este Calixto / de la hermosa Melibea?" Finea answers, "Que es hombre y que la desea" (I, 378b).

- <sup>10</sup> *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Colección escogida y ordenada ... por don Ramón de Mesonero Romanos, II (BAE, 45), 460b.
- <sup>11</sup> *Comedias escogidas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch, II (BAE, 34), 334b.
- <sup>12</sup> In *Academias morales de las musas* ... (Madrid, 1690; no. 1549 of *Spanish Drama of the Golden Age: microfilms of the comedia* collection of the University of Pennsylvania Libraries), 452b. In later notes, this collection will be called PM, for Pennsylvania Microfilms.
- <sup>13</sup> In *Comedias varias*, Parte 13 (PM 648), 13b.
- <sup>14</sup> In *Parte treinta, Comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España* ... (Madrid, 1668; PM 314), 144b. The text has *regalodora*.
- <sup>15</sup> *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. II. *Obras dramáticas*. Estudio preliminar y edición de don Francisco Yndurain (BAE, 156), 198a.
- <sup>16</sup> In *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* ... (Madrid, 1665; PM 235), 323[(it reads 332)]b.
- <sup>17</sup> In *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impressas, escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670; PM 358), 432b.
- <sup>18</sup> In *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes, por don Eugenio de Ochoa*, I (PM, 3066), 287b.
- <sup>19</sup> *Suelta*, Barcelona, n.d., in *Comedias antiguas de varios ingenios* [binder's title], tomo 2º (PM 2761), [9]a.
- <sup>20</sup> In *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impressas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte treze* ... (Madrid, 1660; PM 107), 490a.
- <sup>21</sup> In *Parte quarenta y tres de comedias nuevas, de los mejores ingenios de España* ... (Madrid, 1678; PM 461), 247a.
- <sup>22</sup> In *Minerva cómica, que haze la parte treinta y una, de comedias nuevas, de los mejores ingenios de España* ... (Madrid, 1669; PM 328), 251a.
- <sup>23</sup> In *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte quarenta y cinco* ... (Madrid, 1679; PM 490), 427b.
- <sup>24</sup> In *Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de Evropa* ... (Madrid, 1662; PM 153), fol. 201r, col. a.
- <sup>25</sup> In *Parte quinze. Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* ... (Madrid, 1661; PM 129), fol. 211r, col. b.



<sup>26</sup> *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1976), 19.

<sup>27</sup> In *La corona de Hungría*, ed. Richard W. Tyler (Madrid / Chapel Hill, 1972), vv. 415-16; cf. note, pp. 165-66, Lope complains of people coming to *see* plays, rather than to *hear* them.



TOLEDO 1538



## AUCTO PRIMERO

Calisto en el huerto de Melibea. Ilustración  
por Miguel Prieto a la edición [1947] de  
A. Millares Carlo e I. Mantecón.



HUEUOS ASADOS: AFRODISÍACO PARA EL MARIDO DE CELESTINA

Miguel Garci-Gómez  
Duke University

Es la ironía un recurso literario tan sutil que se presta a ocasionar graves problemas interpretativos. Y es que el ironista depende en gran manera, para su comprensión, del reconocimiento del lector. El que "por vituperio dice alabanza"--por usar la expresión de don Enrique de Villena --, corre el riesgo de que al final el favor prevalezca en la estima del oyente. Pocos pasajes de la literatura universal podrían aclarar esta proposición mejor que el del auto I de *Celestina*, donde Pármeno entona un himno grotesco al renombre de la "puta vieja alcoholada" (I, 68-69).<sup>2</sup>

Con el fin de disuadir a Calisto de entrar en tratos con Celestina, Pármeno se deja arrebatar de una vigorosa inspiración y prorrumpe en un exaltado y estridente himno cósmico, en el que hombres y animales, bestias domésticas y salvajes, anfibios y aves, seres animados e inanimados entonan el nombre de "puta vieja." Los instrumentos de la amalgamada orquesta los componen yunques, calderos, martillos, sierras, telares, peines, azadones y arados. Los cantores del coro son perros que ladran, aves que graznan, ovejas que balan, asnos que rebuznan, ranas que croan. El concierto--desconcerto--resuena en las huertas, en los campos de labranza, en los viñedos, en los talleres, en los casinos, entre el regocijo de los convites y los llantos del velatorio; pues Celestina,

si entre cient mugeres va e alguno dice: iputa  
vieja!, sin ningún empacho luego buelve la cabeça  
e responde con alegre cara.

Ella es la puta por antonomasia, y de ello se enorgullece.

No hay en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* un pasaje más rítmico en su lenguaje, más musical en sus imágenes, más vigoroso en sus sugerencias. La sátira contra la "puta vieja alcoholada" no podía ser más artística, más punzante; pero al final, el favor prevalecería en la estima de Calisto (para una mayor ironía), que postrado suspiraría:

Desde aquí adoro la tierra que huellas [Celestina]  
e en reverencia tuya beso. (II, 91)

El cántico suena a parodia, con superación del modelo, de alguno de los *Salmos* (cf. por ejemplo *Salmos* 148). El estridente concierto es todo un interrumpido crescendo hasta el fortísimo final:

Todas las cosas que son hacen a do quiera  
que ella está, el tal nombre representan.

Y de pronto, aquí, hay un enmudecimiento de orquesta y coro. El auditorio deja de oír, y ante su vista se presenta una imagen un tanto desconcertante:

¡O qué comedor de huevos asados era su marido!

Se quebró el hilo de la narración, para que resaltara más la imagen que sin duda constituía el climax de la gradación. Se calló la orquesta, y nos cogió de sorpresa ver al marido de la "puta vieja" de director de aquella barahunda. Seguidamente sonaban las notas del último compás:

Qué quieres más, sino, que si una piedra  
toca con otra, luego suena iputa vieja!<sup>3</sup>

Putá verdaderamente excepcional debió ser Celestina cuando aun de vieja subyugaba lujuriosamente a su propio marido; pero es que, como dijo también Sempronio de ella: "A las duras peñas promouera e prouocará a luxuria" (I, 59).

La frase "comedor de huevos asados" ha resultado, al parecer, enigmática a los críticos que de ella se han ocupado con cierta detención: Joseph E. Gillet, "'Comedor de huevos' (?)" (*Celestina: Auto I*), *HR*, 24 (1956), 144-47, y Peter B. Goldman, "A new interpretation of 'comedor de huevos asados' (*La Celestina*, Act I)," *RF*, 77 (1965), 363-367.

Este último extrae la expresión de su contexto para analizarla en la corriente de ciertas prácticas judaicas o ritos de lamentación, en los que era costumbre comer huevos cocidos o asados.<sup>4</sup> En tal interpretación el marido no se uniría al grotesco cortejo que aclamaba a la "puta vieja." Por el contrario, su papel era el de víctima afligida y pesarosa del oficio de su mujer. Con ello, en el himno se daba entrada a un criatura que no se dejaba arrastrar por el omnímodo poder e irresistible hechizo de Celestina, con lo que de cierta forma perdía relieve su colosal figura. Téngase en cuenta que los textos que Goldman nos presenta son todos de carácter religioso y místico, faltando en su explicación el eslabón que pudiera conectarlos de alguna manera con el pasaje de Pármeno, satírico y de bajísimo fondo. Pero el fallo mayor, sin duda, es que en la literatura --y en la vida-- carece de precedentes --y de credibilidad-- el marido de la prostituta que se pasa la vida lamentando el oficio de su consorte.

Existe, sí, el marido de la cortesana en la literatura. Por lo general se nos pinta con el papel de parásito, como en las *Sátiras* de Juvenal y en los *Epigramas* de Ausonio,<sup>6</sup> o como chulo, alcahuete en lenguaje de *Las Siete Partidas*, del que dicen: "home ... tan vil que él mismo alcahuetea a su propia muger" (Part. 7, tít. 22, l. 1). Y es que no se concibe --ni se le obliga-- que ningún marido aguante al lado de la coima, si no es como cómplice de su carnal comercio.

J. E. Gillet había dado con anterioridad otra explicación de "comedor de huevos asados" un tanto más a tono con la tesitura del contexto. Para él, el marido de Celestina comería huevos para poder satisfacer las exigencias eróticas de su mujer: "one might infer that Celestina's *marido* was greatly in love with her and eager to demonstrate it, a further proof, perhaps, of her overwhelming popularity" (p. 145). La obvia timidez del aserto es consecuencia de la falta de documentación donde apoyarlo; y es que el autor no estaba tan interesado en aclarar lo de "comedor," como en justificar y popularizar una tardía y forastera variante: *comendador* o *encomendador de huevos asados*.<sup>7</sup>

Los *huevos asados* no eran interpretados por J. Gillet como afrodisíaco o estimulante del apetito venéreo, sino más bien como reconstituyentes tras los excesos eróticos: "The restorative effects of eggs might easily be called for after erotic excesses" (p. 145). Y, sin embargo, a continuación cita un texto de Alarcón, donde los huevos se asocian a las cantáridas, uno de los más potentes y populares afrodisíacos:

no he visto tal ardor,  
ni aun en la noche primera,  
habeis bebido cantáridas  
huevos con sal y pimienta.<sup>8</sup>

Que quisiera decirnos Pármeno que los huevos eran nutritivos y reconstituyentes, sería una perogrullada, y como tal debilitarían la cuidada gradación de las imágenes. Que aludiera a los huevos como afrodisíaco, cuenta con una larga y fehaciente tradición literaria, entre medicinal y supersticiosa, y como tal venían a rematar vivazmente la gradación climática. Entre otros, recomendaban expresamente los huevos, por su virtud afrodisíaca, Ovidio (*Ars amandi*, 2, 415 ss.), y el enciclopedista Plinio el Viejo (*Historia naturalis* 30, 49), que dice: "Venerem concitant ... Passeres in cibo vel ova eorum."

Era, empero, entre los árabes que los huevos gozaban del mayor prestigio como afrodisíacos. Recoge tales creencias el tunecino Al-Nefzaoui (entre 1394-1433) en su obra--en traducción inglesa--*The Perfumed Garden* (New York, 1964); el último capítulo se titula: "Forming the Conclusion of the Work, and Treating of the Good Effects of the Deglutition of Eggs as Favourable to the Coitus" (p. 248). A los más exigentes les recomendaba el autor la siguiente receta: "A man who wishes to copulate during a whole night ... may have recourse to the following recipe: He must get a great number of eggs, so that he may eat to surfeit, and fry them with fresh fat and butter; when done he immerses them in honey, working the whole mass well together. He must then eat of them as much as possible with a little bread, and he may be certain that for the whole night his member will not give him any rest" (p. 149).<sup>9</sup>

El autor del auto I de *Celestina*, en el texto que sigue al que aquí se comenta, va a resultar como característica personal de Pármeno su sabiduría en cuestiones de curas y remedios, perfumes, brebajes y otros hechizos, con un conocimiento preciso de la nomenclatura de los herbolarios y la farmacopea que en su casa guardaba Celestina.<sup>10</sup> Ahora bien, en los

recetarios de medicina medieval erótica se recomendaba con confianza y con frecuencia un tipo de afrodisíaco que viene a ilustrar con abigarrados destellos el pasaje de Pármeno; afrodisíaco que, según documentos de la época, sabemos se confeccionaba y administraba en la España de aquel entonces.

El historiador de Fernando el Católico, L. Galíndez de Carvajal, nos cuenta la siguiente anécdota: "En este año [1513] por el mes de marzo adolesció el Rey Católico en Medina del Campo, ... que se había ido a holgar con la Reina Germana su muger, de un potage frio que le hizo dar la Reina, porque le hicieron entender que se haría preñada luego ... de la cual enfermedad al cabo ovo de morir el dicho Rey Católico."<sup>11</sup> Sexagenario era por entonces el rey Fernando. Que el potaje fuera un estimulante sexual, nos lo confirma el historiador Pedro Mártir de Anglería, quién a su vez nos aclara que estaba confeccionado a base de testículos de toro: "Catholicus Rex habendae prolis, masculinae praeciue, est cupidissimus ... Sumpsisse ibi dicitur cibaria quaedam ed [sic] Venerem facientia. Putavit, eo medio fore, ut uxor graveretur. Eo inscio conditi taurini testes in escam fuerunt expositi ad rem optandam."<sup>12</sup>

Aparte de que el rey deseara descendencia--preferiblemente masculina --, compréndase que la intención procreadora exculpaba de pecado mortal a los casados que usaban afrodisíacos; ilícitos, si sólo se pretendía con ellos excitar la libidine. Se enseñaba en *Las Siete Partidas*: "Excusanza han el marido et la muger a las veces de no pecar quando yacen en uno ... quando se trabaja el varon por su maldat, porque lo pueda mas facer comiendo letuarios calientes e haciendo otras cosas, et en esta manera peca mortalmente; ca muy desaguisada cosa face el que quiere usar de su muger tan locamente como farie de otra mala muger, trabajandose de facer lo que la natura nol da" (Part. 4, tit. 2, l. 9).

Para Angel Alvarez de Miranda la anécdota del rey Católico era una manifestación de la magia y medicina asociadas al toro en la Península Ibérica; para él, lo importante de la anécdota era "la creencia popular de las virtudes genésicas de que es portador el toro," añadiendo que "recetas más o menos semejantes se leían en libros de la antigua medicina clásica, y hombres cultos, como el propio Cristóbal Colón, les prestaban asenso."<sup>13</sup>

Quiero aclarar que el poder afrodisíaco de los testículos de toro se garantizaba más allá de los Pirineos. Antonio Mizaldo, en una obra publicada en Frankfurt en 1599, recetaba como estimulante sexual, para el hombre y la mujer, el testículo árido de un toro que fuera completamente rufo.<sup>14</sup> Sin duda el color rojo era para el autor indicativo de la mayor potencia sexual del bicho.

Plinio el Viejo que, como vimos, recomendaba los huevos como excitantes venéreos, recomendaba también los testículos de caballo y el testículo derecho de un asno (animales de grandes atributos sexuales): "Coitus stimula[ant] ... testuculi equini aridi, ut potioni interi possint, dexterve asini testis in vino potus" (*Historia* 28, 80). Multiforme fue la influencia de Plinio sobre los medievales, y fue muy grande entre los médicos, como puede verse por los recetarios. Marcelo Empírico, por ejemplo, de

cuya obra se hizo la edición príncipe en 1536, recogió y propagó las creencias sobre los huevos y testículos según Plinio, con algún ligero toque personal.<sup>15</sup>

Otros escritores medievales declararían sus preferencias por los testículos de otros animales. Dice Alan H. Walton: "In the writing of Paulinus--which were very popular during medieval times--the items most cited include: the urine of the bull, the excrement of poultry (especially the hen), the testes of the hare and the stag, the penis of the donkey ..."<sup>16</sup> San Alberto Magno, preclaro entre los intelectuales, teólogos y alquimistas del medievo, compartía y propagaba la creencia de que el hombre podía fortalecer sus órganos mediante la alimentación a base de los órganos semejantes de algunos animales; así lo explica Harry E. Wedeck: "The lion's bravery resides in the lion's heart. Hence the eating of the heart, by a kind of sympathetic transference, will render the human consumer equally courageous. So the procedure extends throughout the entire amatory field ... Goose testes and the stomach of a hare, well seasoned with spices, are amatory aids ..."<sup>17</sup>

"¡O qué comedor de huevos asados era su marido!" ¿Huevos, testículos? A la mayor parte de los lectores de *Celestina* no se habrá escapado la asociación. Aun hoy hay muchos que en Castilla le encargan los huevos al carnicero. Y no sé por qué los diccionarios castellanos no dan entrada, bajo 'huevos', a su corrientísima acepción como testículos en el habla de tantos, de cada día. ¿Demasiado vulgar? Que lo indiquen. ¿Que no existe en otras lenguas romances tal acepción traslaticia? No importa; que yo sepa, existía en el latín tardío, y si fue digna del glosario de Du Cange, ¿por qué no del de la Real Academia? Se lee en Du Cange: "*Ova*, pro testiculis apud Pseudo Ovidium lib. 2. de vetula, initio de semiviris."<sup>18</sup> Es bien sabido que los conquistadores, contemporáneos de Pármeno, llevaron consigo al Nuevo Mundo *huevos*, para significar testículos, y en aquellas tierras arraigó e imperó la acepción hasta tal punto, que en naciones como México a los huevos se les dice *blanquillos* (los de ave).

Es forzoso, por otra parte, reconocer que en nuestros textos literarios castellanos no contamos con ejemplos en los que *huevos* se emplee con acepción clara de testículos (tan clara como la del referido texto latino *De Vetula*). Su ausencia en nuestros textos es más conspicua, por ser su presencia tan frecuente en la calle. Algunos textos de los que aduce el profesor Gillet merecen interpretarse con tal acepción, legítima, si no obligatoria, dado el ambiente germanesco y de bajo erotismo del contexto. En el pasaje de Pármeno, el sentido doble, ambivalente, sugestivo, enriquece la ironía, colorea y aviva la sátira. Como consecuencia, todos los elementos que se mencionan resultan más chocantes, más grotescos, desde los perros hasta las piedras, desde la "alegra cara" de la alcahueta hasta los "huevos asados" de su marido. El cuadro total no podía ser más surrealista, más digno del trastornado pincel de El Bosco, o del penumbroso de Goya.

Abundando en la acepción traslaticia de *huevos*, valga la observación de que en los recetarios antiguos y medievales, desde el de Plinio hasta el de Mizaldo, se especificaba que los testículos debían secarse--*aridi*--

y pulverizarse, para ingerirlos como poción. Sin duda que no era sino poción el "potage frio" de que hablaba Galíndez de Carvajal. Nótese que la palabra latina por asado--*assus* significa también "seco." De todas formas, para secar y pulverizar los testículos, habría que asarlos primero. Y he aquí cómo se nota que Pármeno estaba muy al tanto de la culinaria medico-mágica.

Pero, ¿con qué fin comía huevos asados el marido de Celestina? No convence que el viejo alcahuete estuviera locamente enamorado de la "puta vieja." Al-Nefzaoui, el tunecino citado más arriba, hace unos comentarios muy convincentes y que podrán ayudarnos a conceptualizar al marido de Celestina como un marido impotente. Impotente por la edad (piénsese en el sexagenario Fernando el Católico), pero, sobre todo, impotente por el disgusto que naturalmente sentiría por la "puta vieja," en la que solían descargar herreros, carpinteros, labradores y todo bicho viviente. Dice el tunecino: "The impossibility of performing the coitus, owing to the absence of stiffness in the member, is due ... to a feeling of jealousy, inspired by the reflexion that the woman is no longer a virgin, and has served the pleasures of other men" (p. 240). Podemos ver en la sátira de Pármeno, pues, un doble filo: la promiscuidad indiscriminada de la "puta vieja," y la irremediable flaccidez del viejo alcahuete. Guiados por el texto mencionado de *Las Siete Partidas* comprendemos que se trataba de un hombre que comía *huevos asados*, porque "querie usar de su muger tan locamente como farie con otra mala muger," un hombre que "en esta manera peca mortalmente," por esforzarse en hacer lo que "natura nol da."

En el epigrama de Pármeno se entreven ciertos tonos funerarios--si no macabros--que nos hacen pensar en la fatalidad del filtro, por un lado, y en la creencia de los antiguos de que la copulación con viejas era letal, por otro. "¡Qué comedor de huevos asados era su marido!" Un somero repaso a los recetarios de afrodisíacos, a los repugnantes y nefarios compuestos--bazofias de alcahuetes y brujas--<sup>20</sup> casi hace enfermar al lector, por lo que no es extrañar que volviera loco al consumidor, si no lo mataba; baste mencionar los casos del poeta Lucrecio (y Dido), el rey Fernando y el de Wallenstein.<sup>21</sup>

Las amonestaciones contra los filtros son abundantes, desde Ovidio (*Ars amandi* 2, 105-6) entre los romanos, hasta Avicena, el príncipe de los médicos árabes; desde éste (principios del siglo XI), hasta el jesuita, profesor de Salamanca, Martín Del Río (principios del XVII).<sup>22</sup> Que fuera considerada letal la copulación con mujeres que habían pasado la menopausia, era creencia antigua recogida en *Las mil y una noches* (noche 453): "la mujer vieja es un veneno mortal," decía la sabia Tauadud.<sup>23</sup>

Mediante un profundo sondeo en la tradición literaria y medico-mágica, he tratado de reconstruir el marco de la mentalidad y la cultura eróticas de la época de *Celestina*, con el fin de realzar las reverberaciones artísticas y la potencia satírica del cántico de Pármeno a la "puta vieja alcoholada," y en él, la función catalítica e integradora de la frase "¡Qué comedor de huevos asados era su marido!" La época de Pármeno ha sido caracterizada por un historiador de la medicina, en España, como "an era when aphrodisiacs and love philters were the mainstays of libidinous



dealings." Comentando sobre Celestina, en particular: "Celestina herself on a certain occasion alluded to 'the impotency I am able to bring about' by means of her charms and to the recoveries she could similarly effect. She was therefore past mistress in all the secrets of the complicated medieval control of sexual powers."<sup>24</sup>

La enumeración de Pármeno es una gradación ascendente en la que el marido ocupa el supremo escalón patético, por ser él el ser menos indicado para dejarse arrastrar de la lujuria de la "puta vieja." Pero Celestina obraba en su marido el nefando portento a base de afrodisíacos, con los que la pasión del marido se hacía--según *Las Partidas*--tan mortalmente pecaminosa como la de los herreros y labradores; se hacía tan bestial como la de los perros y las ranas. El himno de Pármeno es un telúrico eructo que le sonaba a Celestina a música empírea, y que escuchaba con "alegre cara." ¿Cómo le sonó a Calisto, en cuya edificación se entonaba?

Lo que inspirado y ardoroso recriminaba Pármeno, eso era lo que anhelaba Calisto: si los polvos de la madre Celestina lograban resucitar--¿hasta la muerte?--la flácida libidine del viejo marido, ¡qué no harían en la pujante juventud de Calisto y Melibea!



Grabado. Edición de Valencia, 1514, de J. Joffre.

## NOTAS

<sup>1</sup> *La Eneida traducida*, Bib. Nacional (Madrid), ms. 1874, fol. 130 vto.

<sup>2</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, 1962. Se cita por esta edición, indicando entre paréntesis tomo y páginas.

<sup>3</sup> Pueden verse en el texto de Pármeno reminiscencias de Virgilio, uno de los escritores favoritos del autor del acto I; el latino evoca en la *Egloga V* una naturaleza que aclama a Dafnis como a un dios, rematando la gradación con "las mismas piedras y los mismos arbustos suenan: ¡dios, dios es aquél" ("ipsae iam carmina rupes, ipsa sonant arbusta: deus, deus ille" [vv. 64-65]). Los antiguos comentaristas, según Servio, comentaban: si las piedras y los árboles le llaman dios, es que lo es.

<sup>4</sup> Dice Goldman: "eggs, especially roasted or hardboiled, are the traditional food of mourning among the Jews. If Celestina's "marido" truly loved her, as a Jew he would then silently signify his grief caused by her infidelity, by eating eggs" (p. 364). La explicación requiere formular y afirmar la hipótesis de que fueran judíos Celestina y su marido, lo cual no consta por ningún indicio literario o textual, y es aventurarse y escaparse por la tangente. Y no es que no encuentre yo tentador hacer judía a Celestina, que exhibe tal destreza y habilidad en su arte, que solo una judía podía conseguir. En *La Lozana andaluza* no se hace la putería práctica exclusiva de judías, ni mucho menos, pero sí se las menciona como las mejores maestras (cf. Mamotreto V, p. 47 en la ed. de B. Damiani; cf. Sanford Shepard, "Prostitutes and Picaros in Inquisitional Spain," *Neohelicon*, 3 [1975], 365-372; la misma cuestión vista en un contexto más universalista, en Harry E. Wedeck, *Love potions through the ages. A study of amatory devices and mores* [New York, 1963], p. 235). Pero "lo judaico" es una tentación que nos distrae del texto, y que nos nubla la visión del exaltado y multiforme erotismo que pretende darnos Pármeno.

<sup>5</sup> *Sátiras I*, 55 ss. Juvenal ridiculiza al marido que, ansioso de la ganancia, con la nariz en el vaso, roncaba, pretendiendo dormir, mientras la mujer entretenía al cliente; otros textos afines en Horacio, *Odas* 3, 20 ss., y Ovidio *Amores*, 2, 5, 13 ss.

<sup>6</sup> Ausonio, *Epigramas* 93 (en *Monumenta Germaniae Historica*, Auct. ant., V, p. 220). E. Rodríguez-Solís da esta traducción: "Tú eres varón sólo a medias, Zoila, te has casado con una cortesana. ¡Cuanto vais a lucrar uno y otro! Tu mujer recibirá de su amante, y tú del suyo" (*Historia de la prostitución en España y América* [Madrid], p. 29).

<sup>7</sup> Por principio es inaceptable la corrección de un texto con base en una traducción a una lengua extranjera, y eso es lo que propone Gillet. En 1506 apareció en Roma una traducción de *Celestina* a cargo de Alfonso Ordóñez, en la que la expresión de Pármeno era: "o que comandator de boni arrosti era suo marito" (enmendada a su vez en la ed. de Venecia 1535: "o

que commandator de obi ..."). No sabemos qué movería al traductor a trocar *comedor* por *comandator*, y *huevos* por *boni*; el caso es que en 1549, entre los refranes coleccionados por Pedro Vallés, aparece la doble formulación *Comedor / o comendador de huevos asados* (*Libros de refranes* [Madrid, 1917], cit. por Gillet, p. 145). Nada nos impide creer que la doble expresión es perfectamente sinonímica, posiblemente procedente de la de Pármeno en sus varias versiones. El italiano *comandare* (algún alimento) equivale, perfectamente, a nuestro *ordenar* (que sirvan algo de comer), con lo que la traducción no distaba del original. Más tarde, a comienzos del siglo XVII, la frase sufriría otra alteración en el *Vocabulario de refranes* de Gustavo Correas: "Encomendador de güevos asados" (cf. Gillet, p. 145), alejándose así cada vez más de la usada por Pármeno. Correas explica que la expresión se predica de uno "por muy cornudo," a quien se le encomendaban los huevos que se ponían a asar, con el fin de que no se quebraran, porque con los cuernos podía defenderlos. La explicación es insustancial y, como reconocía el mismo Gillet, evidentemente viciada. Por otra parte, difícilmente cabe el concepto de marido "cornudo" en el contexto de Pármeno, en el que la prostitución de Celestina era celebrada por su *notoriedad*.

<sup>8</sup> Según Alan Walton, "Cantharides was used, not only exclusively, but also carelessly. This 'Spanish Fly' or *Lytta Vesicatoria L.*, was made up in sweetmeats, chocolates, and similar confections; it was also cooked in cakes and biscuits" (*Aphrodisiacs. From legend to prescription* [Westport, Conn., 1958], p. 106).

<sup>9</sup> Abundan entre los árabes las referencias a la virtud afrodisíaca de los huevos; no se pone en duda la opinión de Walton, cuando dice que España debió jugar el papel de retrasmisora de estas creencias a otras partes de Europa (v. arriba, nota 8, p. 95).

<sup>10</sup> Remito al lector a las numerosas y documentadas notas de Cejador (I, 72-86, especialmente), y a M. Laza Palacios, *El laboratorio de "La Celestina"* (Málaga, 1958). Más información bibliográfica en la nota 24, más abajo.

<sup>11</sup> *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos*, BAE (Madrid, 1878), tomo LXX, pp. 560 ss.

<sup>12</sup> *Opus epistolarum*, Petri Martyris Anglerii, Amstelodami, apud Daniel-em Elzevirium, 1670: epist. 531, pp. 290, 291 (citado por Angel Alvarez de Miranda, "Magia y medicina popular," en *Obras* [Madrid, 1959], vol. II, p. 28).

<sup>13</sup> "Magia ...," p. 29. Sobre la anécdota comentaba sardónicamente Fernando Sánchez Dragó: "Una vez más, como en las Guerras Púnicas, la magia del toro ibérico salvaba los destinos peninsulares" (*Gárgoris y Habidís. Una historia mágica de España* [Madrid, 1979], II, p. 33).

<sup>14</sup> "Si tauri omnino rufi aridum genitale in plüverem convertatur, et ex eo pondus aurei unius mulieri in vino vel iusculo quopiam propinetur, fastidium coitus illi adferet, sicuti scripsit Rasis. Idem pulvis idoneis me-

dicamentis commixtus, languidam ac sopitam venerem in viris excitat, Marcello Empirico auctore" (*Centuriae IX*, 3, 30). No me ha sido posible consultar al médico árabe Rasis (Al-Razi), 865-925). He podido comprobar que Marcelo Empírico no recomendaba los testículos de toro con tal finalidad, sino los de tejón (cf. nota siguiente). Por otros textos sabemos que si el toro era manso, sus testículos podían resultar anafrodisíacos (cf. H. Wedeck [n. 4, arriba], p. 227).

<sup>15</sup> *De medicamentis libri*, 33, 6-7; esta obra gozó de gran favor entre los médicos. A los más flojos en cuestiones de sexo les amonestaba Marcelo que los testículos podían serles más eficaces, y rápidos, que los huevos: "Venerem conciliant passeris in cibo sumpti et ova eorum ... Qui in venerem infirmior erit, testiculos milonis ex aqua fontana, quae perennis est, cum melle decoctos edat ieiunus per triduum; statim remediabitur."

<sup>16</sup> *Aphrodisiacs* ..., p. 99. Sobre la continuidad en la transmisión del recetario culinario comentaba H. Wedeck: "The traditions associated with the ingredients were manifestly read and studied and pondered over and memorized through the ages, and subsequently transmitted to later centuries. So that by the Middle Ages there had been accumulated an immense reservoir of available constituents: human and animal matter, herbs, genitalia, liquified elements, excrements" (*Love potions* ..., p. 175).

<sup>17</sup> *Love potions* ..., pp. 226-27. De acuerdo con tales supersticiones, no resultará extraño que se mencionen animales a los que se creía dotados de gran potencial sexual, como el ciervo y el gallo. Wedeck refiere, asimismo, algunas prácticas de los tártaros, traídas a occidente por exploradores y viajeros: "Asiatic races were long known for their sexual prowess. Hence the West, through travelers and explorers and adventurers, was eager to acquire such knowledge in its own interest. In the case of the Asiatic Tartars, there were accounts of their strange practices. In one instance, they used the membrum of the wild horse for its reputed high content of vital fluid. The genitalia of the stag, itself considered an extremely libidinous animal, were similarly regarded" (pp. 160-70). Loren MacKinney, en *Early medieval medicine with special reference to France and Chartres* Baltimore, 1937) dice: "the testicles of roosters were used as a remedy for impotency" (p. 32). John Davenport dice del médico francés Mery (autor de *Traité universel des drogues simples*) "confidently prescribes ... the partes genitales of a cock" (*Aphrodisiacs and Love stimulants* [New York, 1966], p. 27), como estimulantes amatorios.

<sup>18</sup> *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s.v. OVUM. El poema latino *De Vetula* o *De Mutatione Vitae* fue considerado por mucho tiempo como de Ovidio; hoy se cree haber sido escrito en Francia en el siglo XIII (cf. Dorothy M. Robathan, *The Pseudo-Ovidian 'De Vetula'* [Amsterdam, 1968], edición con comentarios y notas).

<sup>19</sup> Debo aclarar que Peter Goldman consideraba el comentario de Gillet "elusive," "ignoring the possible phallic innuendo of the word 'huevos'" (p. 363), que él mismo pasa por alto en su artículo. Véase la ambigüedad de sentido y la insinuación fálica en este estribillo que recoge S. Cirac Estopañán (*Los procesos de hechicería en la Inquisición de Castilla la*

*Nueva [Tribunales de Toledo y Cuenca]*, [Madrid,] 1942, p. 191, según cita Gillet, p. 146):

Huevos cocidos,  
para nuestros maridos,  
huevos asados,  
para nuestros enamorados.  
Al carnero,  
para mí le quiero.

<sup>20</sup>Estos comentarios de H. Wedeck podrán servirnos para reconstruir un ambiente que los siquiátras y la farmacia moderna han desplazado: "Frequently consulted on erotic difficulties were the ubiquitous witches who flourished in the Middle Ages throughout the European continent. In the literature of these middle centuries their amatory brews are used in a variety of passionate situations, to inspire love, to divert it into strange channels, and, sometimes, to crush it. On occasion the repulsive and abhorrent ingredients, both animal and human, are noted with a kind of macabre relish. But the urgent suppliant, bent on his lustful self-appointed mission, rarely hesitated on that account. On the contrary, the rare or obscene nature of the brew was like an added spurt to his frantic libido: and the more distasteful the composition, the more intense the lustfulness that was so inspired" (*Love potions ...*, p. 241).

<sup>21</sup>Sobre Lucrecio, cf. A. Reifferscheid, *C. Suetonii Tranquili reliquiae* (Lipsiae, 1860), pp. 38-39. Sobre el filtro de Dido, cf. Virgilio, *Eneida* 4, 513-16. Sobre el caso de Wallenstein y otros, cf. J. Davenport, *Aphrodisiacs ...*, pp. 40 ss.

<sup>22</sup>Dice Jules Michelet: "The Arab philosopher Avicenna maintains that the prodigious outbreak of diseases of the skin which mark the thirteenth century resulted from the use of those excitants whereby men at that period sought to awake, or to revive, the flagging energies of love" (*Satanism and witchcraft. A study in Medieval Superstition* [New York, 1939], p. 78). Desde el siglo trece al diecisiete poco habían cambiado las cosas, según nos atestigua Del Rio: "Si vero dentur [philtro] in potum et cibum, solent ut plurimum valetudinem vehementer debilitare, et de statu mentis deicere, quia eorum ingredientia solent esse ad modum periculosa: ut fluores menstrui, sperma (ut patet ex vetulis libris Poenientialibus) cerebrum felis, vel asini pulli, uterus hyenae, virga lupi, remora, ossa rubetae, scinci, et prae caeteris (quod vocant) Hippomanes" (*Disquisitionum magicarum libri sex* [Lugduni, 1612], p. 162).

<sup>23</sup>Richard F. Burton, en su edición *The Book of the Thousand Nights and a Night* (s. f.), vol. V, p. 225, n. 3, habla de la antigüedad de tales creencias.

<sup>24</sup>Félix Martí-Ibañez, "The Medico-Pharmaceutical Arts of *La Celestina*: A Study of a Fifteenth-Century Spanish Sorceress and Dealer in Love," en *Centaur: Essays on the History of Medical Ideas* (New York, 1960), p. 163. El artículo fue publicado por vez primera en la revista *International Record of Medicine and General Practice Clinic*, 169 (1956), 233-249, y más

## CELESTINESCA

tarde con el título de "The Magical Arts of *LC*" en *M. D.* (Oct. 1967); 11-16. En el mismo pasaje citado comentaba el autor: "An age of prudery always produces persons whose mission is to make a mockery of the harsh moral austerity surrounding them. Celestina or Don Juan never could have existed in ancient Greece or during the Renaissance, for they are the offspring of periods of intense sexual repression, such as existed in fifteenth century Spain."



Calisto en el huerto de Melibea. Ilustración a la edición [1979] húngara. Artista: Gyula FELEDY.



"'EL TRIUNFO DE CELESTINA': THE GO-BETWEEN AND THE PENAL  
CODE OF 1870"

Noël M. Valis  
University of Georgia

On the whole, Spanish law prior to the 1800's must be considered a harsh and highly punitive mechanism for governing the disorderly elements of society. A case in point is the legal status of the go-between, who could be flogged, tarred and feathered, thrown out of town, delivered into the hands of an outraged and dishonored husband, heavily fined, or even burned at the stake, according to Gothic Law and a variety of medieval *fueros*.<sup>1</sup> By the second half of the nineteenth century, however, celestinesque figures had acquired a modicum of legal acceptability, although it was not always reflected within society itself. In 1867, for example, a cuckolded Spaniard pressed charges not only against his wife but also against the presumed accomplice, her maid, who received a prison term of twenty-four months and was made to bear the burden of part of the court expenses for her duplicitous role in the affair. But on June 3, 1874, the Supreme Court overturned the earlier tribunal's decision because, it maintained, punishment of the go-between ran counter to Article 449 of the Penal Code of 1870.<sup>2</sup>

Though the Court agreed the maid's behavior was reprehensible and contrary to the dictates of morality, in abrogating the sentence, it, in effect, declared the go-between innocent or, at least, not guilty. What did Article 449 say that it should cause this rather stunning reversal of a judgment which clearly mirrored society's true feelings toward the role of the *celestina* in cases of adultery? And why, in particular, was the criminal code of 1870 cited in this instance? The legal history behind the 1870 code is illuminating. Until 1822 there was no Spanish penal code in existence, other than *recopilaciones* and *fueros*; and this first code, shaped by the precepts of the Enlightenment and the reformer Beccaria, lasted only a very short time. The 1870 measure is based on two previous attempts to codify criminal law, those of 1848 and 1850, and is considered the most important reform effected in this particular branch of Spanish law for two particular reasons: its incorporation of some of the principles of the Glorious Revolution of 1868, and its systemized, orderly, and even elegant presentation of crimes and their punishment. It is significant that the code continued to be, with very minor changes, the same code

in effect during the Second Spanish Republic, and that it still constituted the foundation of criminal law during the Franco era.<sup>3</sup>

Early reception of the 1870 Penal Code was in general extremely favorable, but by the 1880's criticism, in the form of newspaper articles, books, and a series of legal drafts or *proyectos* intended to improve the code, was now heaping abuse on the presumed defects and omissions of that very same legislation.<sup>4</sup> One of its severest critics was don Luis Silvela de Le Vielleuze, at one time a professor of law of the University of Madrid. Brother of the Conservative politician Francisco Silvela, don Luis was a highly respected jurist, a deputy and a *senador vitalicio* in the Spanish Parliament, a writer, and a contributor to *La España Moderna*, *El Imparcial*, and other journals of the day. He died on May 2, 1903.<sup>5</sup>

On August 30, 1880, Silvela, under the anagram of "Elías Visllú," inaugurated in *Los Lunes de El Imparcial* a series of highly critical articles on the Penal Code of 1870. The second of these, entitled "El triunfo de Celestina," appeared on September 27, 1880, and like the others in this series was later reprinted in Silvela's book, *El código penal y el sentido común* (Madrid, 1886). In this piece, the eminent jurist explains why Article 449 of the code is legally flawed in its position toward the supposed culpability of the go-between in acts of adultery.

Article 449 declares that "no se impondrá pena por delito de adulterio, sino en virtud de querrela del marido agraviado. Este no podía deducirla sino contra ambos culpables, si uno y otro vivieren, y nunca si hubiere consentido al adulterio o perdonado a cualquiera de ellos."<sup>6</sup> As Silvela lucidly points out, the key words in the article are *sino contra ambos culpables*: as interpreted in the Supreme Court decision of June 3, 1874, and as understood by lawyer Silvela, this means a retaliatory husband can initiate a complaint only against the offending wife and her lover, if both should be living at the time. No mention is made of a possible accomplice, such as a go-between. Thus, in effect, the law, by its omission, has winked an eye at the hoary institution of the *celestina* in nineteenth-century Spanish society.

To prove the law wrong Silvela sets up a fictitious case of adultery and *tercería* in his piece, a case in which he sympathetically (and somewhat humorously) juxtaposes the helplessness of a forgiving victim-husband to the scheming culpability of the celestinesque maid-accomplice. What is of particular interest in lawyer Silvela's critique is the quasi-fictional form it takes in "El triunfo de Celestina." It is not mere happenstance that the almost *costumbrista*-like sketch appeared first in the literary section of the prestigious Madrid daily, *El Imparcial*, i.e., *Los Lunes*. As the author himself satirically points out in a series of invented letters which passed between *alter ego* "Elías Visllú" and don Luis Silvela, "cuando aquellos artículos aparecieron en la hoja literaria del periódico a que se refiere, no pudo menos de causarme el más profundo asombro el ver tratados de un modo frívolo y ligero los problemas más oscuros y difíciles del derecho penal."<sup>7</sup> It was not as though nineteenth-century Spanish readers were no longer accustomed to the decisive role a go-between could play in affairs of the heart. Ramón Mesonero Romanos provides a juicy



example in la madre Claudia of his 1838 sketch, "De tejas arriba" (*Escenas matritenses*, Serie II). And celestinesque characters continue to appear after that date in, for instance, Benito Pérez Galdós' *La de Bringas* (the maid Celestina; 1884) and José Ortega Munilla's *Cleopatra Pérez* (doña Leticia; 1884). But in the case of Luis Silvela's invention, though the piece is structured as a narration, it is ultimately the didactic element which predominates, as the *moraleja* tacked on in the form of a concluding remark reveals: "Es decir--exclamó mi hombre,--que no hay remedio y que de todas maneras está asegurado el triunfo de Celestina" (p. 49).

Silvela prefaces his sketch with a quotation from Cervantes on the profession of the *alcahuete* (*Don Quijote*, Part I, Ch. XXII) and, then, using a first-person voice, launches into a meeting between the narrator-lawyer and an unknown, well-to-do gentleman "de cincuenta años, delgado, de aspecto tímido y triste, decentemente vestido, y aunque ninguna deformidad afeaba su rostro ni su persona, era ésta tal, que no dejaba de prestarse al ridículo" (p. 38). Suspiciously Cervantine in appearance, the would-be client proceeds to tell his sad but familiar story of an unequal marriage between himself and a lovely, young, and penniless girl, who brings with her, as her only inheritance, an untrustworthy maid: "Si V. quiere,--says the narrator--la llamaremos Celestina" (p. 40). The unsurprising typicality of the client's subsequent tale of betrayal is enlivened by a number of realistic touches in the telling of it and in the good-humored though commiserative reaction of Silvela's first-person mouthpiece.

This invented case of adultery closely parallels in its outlines the real-life case cited in the 1874 Supreme Court decision, an instance which the narrator himself brings up in his discussion of the law's failure to castigate the *celestina*. ". . . Si la Celestina ayuda a la esposa a privar de la honra a su marido,--continues the lawyer--la ley pena a la mujer cuando el esposo agraviado se queja, y absuelve, aunque se queje, a la Celestina" (p. 46). The husband, who would like to forgive his wife but punish the maid, then declares: "Yo soy un ignorante, caballero; pero a mí eso me parece inicuo y monstruoso. Por ese camino vamos a llegar a lo que con mucho gracejo decía Cervantes: a considerar el oficio de las Celestinas como necesarísimo en la república bien ordenada, con número fijo, como los corredores y agentes, y que no se podrá ejercer sino después de examen previo, juramento y fianza" (pp. 46-47). Well, replies the jurist, the truth is, except in the case of minors (Art. 459 of the Penal Code), the go-between is free to exercise the profession in present-day society. And furthermore, he observes in an amusing exchange of dialogue (p. 48), it is not even possible to wreak vengeance on the go-between, for well-administered kicks and blows, no matter how justified they appear, are not admissible under the law (Art. 438).

Thus, society and the law in the latter half of nineteenth-century Spain clearly diverge in their perception of the acceptability of the *celestina* and her mediating role. Middle-class morality and the still-present obsession with husbandly honor clash with the imperturbable finality of the law's omission of *tercería* as a recognized crime. In cases of adultery, then, only the originators, or *autores*, of their fate--the lovers --are guilty and liable to punishment.<sup>8</sup> Silvela's argument against the

law's failure to make accomplices responsible was a persuasive one in "El triunfo de Celestina" because, in the time-honored fashion of Horace, he forged a hybridized instrument of delight and instruction, of document and story, and, in the process, provided us with yet another example of the enduring social, literary, and even legal interest of the Celestina character in Spanish life and letters.<sup>9</sup>



## NOTES

<sup>1</sup> Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico*, I, 4th ed., (Barcelona: Edhasa, 1973), pp. 473-80; José Luis Bermejo Cabrero, "Aspectos jurídicos de LC," in *LC y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre LC*, Ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: Borrás Ediciones, 1977), pp. 402-03; and Douglas Gifford, "El mundo de Trotaconventos," in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973), pp. 129-30.

<sup>2</sup> José María Pantoja, ed., *Jurisprudencia criminal. Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en los recursos de casación y competencias en material criminal*, XI (Madrid: Imp. de la Revista de Legislación, 1875), pp. 17-19.

<sup>3</sup> For background on nineteenth-century reform in Spanish penal law, see Eugenio Cuello Calón, *Derecho penal*. Rev. by César Camargo Hernández. Tomo I, Vol. I, 16th ed. (Barcelona: Bosch, 1971), pp. 146-59 (Ch. VIII). The best account of the 1870 code is Ruperto Núñez Barbero's *La reforma penal de 1870*. Acta Salmanticensis, Derecho, XXIII (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969).

<sup>4</sup> Núñez Barbero, Ch. VI ("Críticas"). The two most important legal reforms proposed, among several, were the *proyecto Bugallal* (1880) and the *proyecto Silvela* (1884), the latter draft named for Luis Silvela. None of these attempts at reform was approved by the *Cortes* (see Cuello Calón, Ch. VIII).

<sup>5</sup> See "Silvela, Luis," *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, LVI (Barcelona: Espasa-Calpe, 1978), p. 276.

<sup>6</sup> *Código penal de 1870* (Con las modificaciones introducidas por el Gobierno de la República). Colección Juris, V (Madrid: [Compañía Ibero-americana de Publicaciones], 1931), p. 198. D. Salvador Viada y Vilaseca, in his *Apendice al Código penal reformado de 1870*, 2nd ed. (Granada: Imp. y Librería de D. José López, 1876), Cuadro Núm. 66, gives a wide range of the possible lengths and kinds of punishment for adultery, starting with the minimum of one month and one day to a maximum of six years of imprisonment and a full scale of fines.

<sup>7</sup> Luis Silvela, *El código penal y el sentido común* (Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1886), pp. 11-12. Hereafter cited within parentheses in text.

<sup>8</sup> Pantoja, ed., *Jurisprudencia criminal*, XI, p. 18.

<sup>9</sup> Núñez Barbero observes that "la tesis de Silvela, por la habilidad con que fue presentada, se abrió camino en la doctrina y la jurisprudencia" (p. 64).



Una Celestina del siglo diecinueve.

Ilustración a "La Celestina" de El Solitario, o sea, Estébanez Calderón.

Madrid, 1851.

Firmada: Gimenez.

Parmeno: "Ella tenía seys oficios,  
conviene a saber: labradora, per-  
fumera, , maestra de fazer afeytes  
y de fazer virgos, alcahueta y un  
poquito hechizera." (auto I)



Celestina: "No me la nombres, fiijo,  
por Dios, que se me hinchen los ojos  
de agua . . . "(auto VII).



Figura: Kathryn W. Wolfe  
Fotos: J. T. Snow



## THREE CELESTINESQUE FIGURES OF COLONIAL SPANISH AMERICAN LITERATURE

Julie Greer Johnson  
University of Georgia

The success of *Celestina* in the New World is measured not only by the book dealers' demand for the masterpiece<sup>1</sup> but also by the appearance of characters resembling Rojas' colorful old bawd in works produced in the colonies. Among the first authors to portray celestinesque figures in American surroundings are Bernal Díaz del Castillo (1494-1585), Fernán González de Esclava (1534-1601), and Juan Rodríguez Freile (1566-1640).

Although *Celestina* possesses many universal qualities which may be found in any social setting, her transformation into a resident of the Indies is quite an appropriate one. The relaxed moral climate, created by the long absences of men from their wives during the conquest and colonization, and the atmosphere of superstition and evil associated with Indian and black cultures, provided ideal conditions for creation of a literary character whose many trades include pandering and sorcery.

In his *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz narrates the incident in which Montezuma's envoys plan the annihilation of Hernán Cortés and his army during their march to the Aztec capital of Tenochtitlán. The captain and his troops were saved, however, by doña Marina, a young Indian woman who served as Cortés' translator, who learned of the plot to ambush the Spaniards from an old Indian woman. The *cacica*, who came to Marina hoping to arrange an advantageous marriage for her son, warned her of the impending danger. Her meeting with Marina resembles Rojas' scene in which *Celestina* contacts Melibea for the first time:

Y una india vieja, mujer de un cacique, como sabía el concierto y trama que tenían ordenado, vino secretamente a doña Marina, nuestra lengua; como la vio moza y de buen parecer y rica, le dijo y aconsejó que se fuese con ella [a] su casa si quería escapar la vida, porque ciertamente aquella noche y otro día nos habían de matar a todos, ... y que allí la casaría con su hijo, hermano de otro mozo que traía la vieja, que la acompañaba. Y como lo entendió la doña Marina y en todo era muy avisada, la dijo, "¡Oh, madre, qué mucho tengo que agradeceros eso que me decís! Yo me fuera ahora con vos, sino que no tengo aquí de

## CELESTINESCA

quién me fiar para llevar mis mantas y joyas de oro, que es mucho; por vuestra vida, madre, que aguardéis un poco vos y vuestro hijo, y esta noche nos iremos, que ahora ya veis que estos *teules* están velando y sentirnos han."<sup>2</sup>

In comparing the narrative of this encounter with the conversation between Celestina and Melibea, it would seem that Bernal Díaz has incorporated into his *cacica* several elements from Rojas' work.<sup>3</sup> His characterization of the old woman as a deceptive and greedy go-between, his description of Marina as young and lovely, and her reference to the *india* as "madre" may have been inspired by the following passage from *Celestina*:

Melibea- Di, madre, todas sus necesidades, que si yo las pudiese remediar, de muy buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.

Celestina- ¡Doncella graciosa y de alto linaje! Tu suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad, que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir.<sup>4</sup>

Although the old women are quite persuasive in presenting their proposals, both Marina and Melibea recognize their devious intention. However, while Pleberio's daughter ultimately succumbs to the temptation of being united with Calisto, Marina seizes upon this opportunity to prove her loyalty to the Spaniards and immediately reports the conspiracy to Cortés.

By patterning the treacherous Cholulan *cacica* on Celestina and by placing her in the same scene with Marina, Bernal Díaz creates a striking contrast between the two women which enhances the native interpreter's image of beneficence. This dissimilitude, which is carefully delineated by the author, is an important factor in his portrayal of Marina as a heroine of the Mexican conquest.

Within *Coloquio XVI* of his *Coloquios espirituales y sacramentales*, González de Eslava presents an *entrémes* in which two allegorical figures have a marital dispute. When the interlude begins, Espión is beating his wife, Ocasión, because of her alleged infidelity. Distraught at her husband's jealousy and rage, Ocasión consults an old squaw who is accustomed to counseling women in her predicament and who attempts to resolve her problem through witchcraft:

Fuime a que me remediase  
mi Doña Murmuración,  
dile basquiña y jubón,  
no más de porque mudase  
mi marido condición.  
Y ella, con mucho secreto,  
me dió un corazón de cera  
con agujas por defuera,  
y ha hecho en él tal efeto  
como si no lo hiciera.<sup>5</sup>

Like her Spanish predecessor, doña Murmuración gets her strength from Pluto and practices her art in much the same way as Celestina.<sup>6</sup> The remedy which she gives to Ocasión in order to transform her husband into a loving person is almost identical to the "corazones de cera, llenos de agujas quebradas" mentioned by Pármeno as a frequent fetish of his former employer. He also states that Celestina often accepted a garment in return for her services to customers much like Ocasión,<sup>7</sup> who claims to be the "nieta de un conquistador."<sup>8</sup>

The failure of *hechicería* to change her husband's temperament forces Ocasión to confess what she has done to Voluntad and Templanza. They chide her for having considered such actions and, as a prelude to González de Eslava's dramatization of the sacrament of marriage, suggest that she pray, attend mass, and make pilgrimages to the Virgin of Guadalupe's shrine.

González de Eslava's reason for including a celestinesque character in his *coloquio* is a didactic one. While generally warning of the dangers of the occult arts, the dramatist conveys a particular concern over the vulnerability of some women to black magic and their dependence upon it to fulfill amorous desires, resolve marital problems, and alleviate other conditions related to womanhood.

According to Rodríguez Freile's *El camero*, one of the initial cases brought before New Granada's first bishop, who was also the chief inquisitor, was that of the black woman, Juana García, who was accused of being a witch. The charges were brought against her by the husband of a young and beautiful aristocrat who had engaged her services some years before.<sup>9</sup>

The testimony that was presented revealed that during one of the husband's lengthy business trips to Spain, the wife became pregnant. On hearing the news of the Spanish flotilla's arrival in Cartagena, the expectant mother, fearing that her spouse would learn of her condition, went to a local midwife, Juana García, for an abortion. The *comadreja*, uncertain that the husband was indeed on his way to Bogotá, did not perform the operation right away but decided to wait until the next day.

The following night, the wife, who was then in pain, pleaded with her friend to take some immediate action. At the wife's insistence, Juan conjured up the husband's image in a wash basin in order to learn of his whereabouts. Peering into the water, the two women could see a scene taking place on the island of Hispaniola in which her husband and his mistress were present, along with a tailor who was making a dress for the lady. After one of the sleeves was cut out, Juana García retrieved it and gave it to her young client for safekeeping. Assured that his appearance in the capital was not imminent, the *comadreja* remarked: "Ya habéis visto cuán despacio está vuestro marido, pues podéis despedir esa barriga, y aun hacer otra."<sup>10</sup>

Business kept the young merchant away from his home for some time, and when he finally returned, the child, no longer an infant, was being reared by his wife as an orphan. Although the couple seemed happy at

first, the wife began to hint that she had some knowledge of the amorous affairs he had had during his extended leave. When she produced the sleeve as proof of the illicit relationship and related the story of how she got it, this ultimately resulted in Juana's banishment from the territory. Little attention was paid to these proceedings at the time, however, as the conqueror of the Chibcha empire, Gonzalo Jiménez de Quesada, wanted to protect the good name of the newly established Spanish domain.

The freed slave's visit to the wife's house is loosely based upon Act X of Rojas' *Tragicomedia*.<sup>11</sup> In both instances, the young women are in physical pain over the guilt of having lost their honor and depend upon the old *cuxanderas* for a quick remedy. The two practitioners of the occult arts not only readily accept their clients' promiscuity and immediately console them but encourage the continuance of their hedonistic life style as well.

Rodríguez Freile's adaptation of Rojas' *Celestina* is only one example of his use of a female character to reveal the scandal caused by women during New Granada's early history. Although several factors contributed to the degenerate social climate of Bogotá and neighboring towns, the author holds women and their deceptive nature primarily responsible for the pattern of misconduct which unfolds over a one hundred year period beginning in 1538. Referring to women as "sabandijas" or "víboras," he writes: "La mujer es arma del diablo, cabeza de pecado y destrucción del paraíso." His criticism, in this case, has been borrowed directly from a speech by Sempronio.<sup>12</sup>

Although the Cholulan mother, doña Murmuración, and Juana García all possess certain characteristics displayed by Rojas' *Celestina*, each author has carefully tied his character to Spanish American history and culture. By including these figures, Bernal Díaz reveals the nature of the treachery perpetrated against Cortés and his men by American natives, and Rodríguez Freile alludes to the growing practice of the occult arts brought by African immigrants to the South American mainland. Even González de Eslava incorporates *nahautlismos* in his allegorical figure's speech and has her worship a devil who resides in the volcano, Popocatépetl. While Bernal Díaz del Castillo, Fernán González de Eslava, and Juan Rodríguez Freile emulate only single aspects of Rojas' multi-faceted character, they show a degree of originality in their interpretations and demonstrate the adaptability of *Celestina* to works of early colonial drama and histories containing novelistic elements.



Celestina



## CELESTINESCA

### NOTES

<sup>1</sup> Juan Cromberger, the son of Jacob Cromberger who had printed the 1502 edition of *Celestina*, enjoyed a monopoly over the lucrative colonial book trade. At his death in 1540, an inventory of his stock destined for New Spain included 325 copies of Rojas' work. If this represents the standing order shipped there, quite a few of these volumes must have been circulating in the viceroyalty in the middle of the century.

The popularity of *Celestina* in Peru was confirmed by the discovery of a 1538 book order written by Juan Jiménez del Río, a dealer living in Lima (Irving A. Leonard, *Books of the Brave* [New York: Gordian Press, 1965], pp. 96-98, 222-23.

<sup>2</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Mexico: Porrúa, 1970), LXXXIII, 146-47.

<sup>3</sup> Stephen Gilman, "Bernal Díaz del Castillo and 'Amadís de Gaula'," in *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1961), 102-04.

<sup>4</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Bruno Mario Damiani (Madrid: Cátedra, 1976), pp. 119-20.

<sup>5</sup> Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales* (Mexico: Porrúa, 1976), II, 257-58. Doña Murmuración appears as a character throughout *Coloquio XVI*; however, this passage provides the clearest example of Rojas' influence upon her. On page 217, she makes her first speech and mentions her ties to the underworld.

<sup>6</sup> According to Frida Weber de Kurlat, the influence of *Celestina*, one of the factors used by González de Eslava in his formulation of doña Murmuración's character, extends into his other *coloquios* as well and may be seen in his combination of serious and comic elements, his use of certain situations, and his presentation of several secondary characters. She also notes other aspects of the dramatist's work which show his low regard for women. Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (Buenos Aires: La Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1963), pp. 163-64, 171, 217-18.

<sup>7</sup> Rojas, p. 77.

<sup>8</sup> González de Eslava, II, 255.

<sup>9</sup> Juan Rodríguez Freire, *El camero*, ed. Miguel Aguilera (Bogotá: Imprenta Nacional, 1963), pp. 132-139.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>11</sup> Rojas, pp. 196-206.

<sup>12</sup>Rodríguez Freile, p. 296. Rojas, p. 63. Gabriel Giraldo Jaramillo, "Don Juan Rodríguez Freyle y 'La Celestina,'" *Boletín de Historia y Antigüedades*, 27, Núms. 308-309 (1940), 585-86.



**L** Tragicomedia de Calisto y Melibea: en la qual se cõtiene de mas de su agradable z dulce estilo: muchas sentencias filosofales: z avisos muy necesarios para mãcchos: mostrãndoles los engaños que estan circerrados en seruietes z alcobuctos: z nuevamente añãdo el tratado de Lyncurto.

Grabado. Portada de la edición  
de Sevilla de 1523.

FRITZ HOLLE'S 1911 EDITION OF THE *COMEDIA*

Jerry R. Rank  
Univ. of Illinois-Chicago Circle

Fritz Hölle's 1911 edition of the *Comedia de Calisto E Melibea* (Strasburgo, Bibliotheca Romanica, [1911]) is not a rare edition as rare editions go, but it has been long out of print and unavailable for first hand examination by students of *Celestina*; consequently, it has been largely forgotten.<sup>1</sup> Nonetheless, it is worthy of renewed attention since, so far as I know, it was the only edition of the sixteen-act version of Rojas' work to appear after the early editions of 1499, 1500 and 1501 and certainly the last serious edition with variant notes of this long neglected version until very recently (LCDB S182).<sup>2</sup> The opportunity that *Celestinesca* affords for supplying links (no matter how minor) in the textual chain which reaches back to the earliest form of the author's work justifies this brief note.

There are a number of interesting facts that should be indicated about Hölle's edition whose base text is the Burgos 1499 edition (LCDB 128). First of all, it was an attempt to provide a critical edition before the reappearance of the Toledo 1500 edition of the *Comedia* (LCDB 129). Without the variant readings that the latter text would eventually supply, Hölle could only observe (quite accurately) that the Seville *Comedia* differs frequently from the Burgos 1499 *Comedia* and from the Valencia 1514 edition of the *Tragicomedia*.

Besides the variant notes taken from Seville 1501, Hölle takes variants from a number of sixteenth and one seventeenth century Spanish editions of the twenty-one act *Tragicomedia*: Valencia (1514), Salamanca (1590), Antwerp (1595 and 1599), Seville (1596) and Madrid (1601). He makes use of the variants from the Krapf edition of 1900 (Vigo, Libreria de Eugenio Krapf, 1900. 2 Tomos) which includes Venice (1531), Salamanca (1570), Milan (1622), Rouen (1633), Madrid (1822, Amarita) and Barcelona (1842, Gorchs). In addition to this array of editions, Hölle consulted translations: an Italian translation (Venice 1525), and two modern editions (1894 and 1908) of Mabbe's 1631 English translation.

Further items of interest are found interspersed among the variant notes. Editor Hölle has anticipated Julio Cejador y Frauca's 1913 composite edition of the *Comedia/Tragicomedia* (practically the only edition of

*Celestina* to be used for the next fifty years by students and scholars) by putting in double brackets the additions to the sixteen-act version, including the added acts.

Hölle devotes fourteen introductory pages with bibliographical notes to discussing the traditional points of polemic that surround the work: authorship, dates of composition, editions, locale of the action, source of *Celestina's* character, etc. He also discusses in some detail the continuations of the work.

The edition presents three apéndices. "Apéndice I" compares selected passages from *Celestina* with Mabbe's translation of them. "Apéndice II" is an unannotated printing taken from the 1526 Toledo edition of *Celestina* of the "Auto de Traso". "Apéndice III" is an unannotated printing of Pedro Manuel de Urrea's "Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea," of special interest since it may have been overlooked by more recent students of this interesting piece (LCDB S267).

Fritz Holle's edition with its introduction and apéndices remains interesting and, given the various lacunae in *Celestina* studies that were still to be filled in subsequent decades, it is surprisingly complete. Unfortunately, it has been overlooked in *Celestina* bibliographies--an omission that should be corrected given that it represents attention rarely paid to the *Comedia* and possesses, still, some scholarly merit: it was not simply one of the many commercial editions that would come out practically yearly as this century wore on. Had it not been superseded by Cejador's more completely annotated edition, it probably would have enjoyed more recognition and use by students of *Celestina*.



## NOTES

<sup>1</sup> José Simón Díaz tells us in his *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid, 1960, tomo I) that Hölle published editions of two more Spanish works: Mateo Aleman's *Guzmán de Alfarache* in two volumes [n.d.], and Salas Barbadillos's *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*, [n.d.], both in the same editorial series as his edition of the *Comedia*, i.e., Bibliotheca Romanica, Strasburgo.

<sup>2</sup> [LCDB = "Un cuarto de siglo de interés en LC: documento bibliográfico," *Hispania* 59 (1976), 610-60. Numbers with an S-prefix are from supplements to LCDB which have appeared in successive nos. of *Celestinesca*.] Worthy of mention, however, are two somewhat unreliable reprints done by R. Foulché Delbosc of the Burgos 1500 and the Seville 1501 texts of the *Comedia*, published in 1902 and 1900, respectively (Madrid-Barcelona, Bibliotheca Hispanica). \_\_\_\_\_



LA CELESTINA; O TRAJI-COMEDIA DE  
CALIXTO Y MELIBEA

[De vez en cuando entre estas hojas sacremos del olvido, de la bruma temporal, notas y noticias y otras cosas que todavía pueden interesar a nuestros lectores. Merece rescatarse, creemos, este recorte décimonómico --firmado sólo por "R"--de las páginas del *Semanario pintoresco español*, serie I, tomo I, 1836 (pp. 31-32). La edición de *Celestina* a que se refiere en el primer párrafo es, con toda probabilidad, la segunda edición de 1835 corregida, "con las variantes de las mejores ediciones antiguas", y preparada por León Amarita--siendo la primera edición, la de 1822, el comienzo del renacimiento de interés en *Celestina* en el mundo moderno. Agradecemos al colega Gregorio Martín de la Wake Forest University por la referencia al texto que reproducimos abajo y al colega P. T. Johnson por habernos facilitado la copia obtenida de la Princeton University Library. Ed.]

Rompiendo telarañas y sacudiendo de sus reverendas tocas el polvo de once años de subterránea reclusión, nuevamente salió ha poco tiempo á ver la luz pública la insigne *Celestina*; flor, nata y espuma de cuantas viejas caritativas ó zurcidoras de voluntades, como las llamó Quevedo, negocian las pasiones amorosas á beneficio de joyuelas ó dineros.

Harto sabida es de los inteligentes la historia literaria de este libro, atribuido á dos ingenios, para que nos detengamos á repetirla con riesgo de cansar á nuestros lectores. Solamente diremos que la *Celestina* con todas sus obscenidades, cautivó de tal manera la atención de nuestros castísimos antepasados que el tal librito no se les caía de las manos, á despecho de los familiares del Santo Oficio: tan grande era el regocijo que experimentaban con su lectura. Fue tanta, pues, la celebridad de aquel cuento, que no solamente se vió traducido á varios idiomas, sino que sirvió de modelo para otros cuentos ó romances en prosa, y bajo forma dramática como el de *Celestina*. En esta clase de dramas, escritos solamente para ser leídos, se cuentan la *Tebaida*, la *Hipólita*, la *Segunda Celestina* ó la *Resurrección de la Celestina*, la *Selvagia* ó *Selvaga* segun algunos, la *Florinea* y la *Enfrosina*,\* escrita en portugués por Jorge Ferreiras, y traducida al castellano por don Fernando de Ballesteros y Saavedra.

Todos ellos pertenecen al siglo XVI; todos reconocen por modelo mas ó menos inmediato la *Celestina*, y todos son inferiores á ella en merito, aunque casi iguales en indecorosas torpezas.

\*por *Eufrosina*

Varios son los juicios críticos que se han hecho de la *Celestina*, por diferentes autores; y todos convienen, y nosotros con ellos, en que la pintura de caracteres, lo festivo del lenguaje y lo sentencioso del estilo, recomiendan esta obra como joya preciosa de nuestra antigua literatura. Pero su uso puede ser muy peligroso para manos inespertas: «es una flor (dice un autor antiguo) de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el ambicioso.» Aludiendo á este doble motivo nuestro sesudo Cervantes dijo: que *la Celestina era en su opinion, libro divino, si encubriera mas lo humano.*

De la lectura de esta y otras obras que pintan con sobrada candidez las costumbres de nuestros antiguos españoles, semejantes en eso á los demas europeos, pudiéramos deducir si no nos tachasen de maliciosos nuestros abuelos, que los hombres de antaño y los de ogaño se parecen tanto en el fondo como un huevo á otro, y que en ciertas materias poquísimo tenemos que echarnos en cara. El autor juzgó tan necesaria su obra *por la muchedumbre de galanes y enamorados* que entonces habia en nuestra patria, y de tal manera llegó á recelar no seria leida, sino rebozaba su moralidad con la salsa del deleite, que determinó, como él dice, meter la píldora amarga dentro del manjar dulce para engañar al gusto:

De esta manera mi pluma se embarga,  
Imponiendo dichos lascivos, rientes,  
Atrae los oidos de penadas gentes;  
De grado escarmientan y arrojan su carga.

Y no se crea que la *Celestina*, libro maestro de pudor, es obra de estos ultimos tiempos; de estos ominosos tiempos de corrupción y libertinage, como dicen nuestros ancianos; nada de esto: la *Celestina* pertenece al siglo XV; esto es, á uno de los siglos mas altamente religiosos y severos en teorías; á uno de los siglos en que el honor y la razon llevaban el convencimiento en la punta de una lanza; á uno de los siglos en fin, que aseguró para mucho tiempo la omnimoda potestad del santo tribunal de la inquisición.

No sabremos decir cuales siglos son peores; si aquellos ó el actual. Por nuestra parte nos sentimos muy inclinados al que nos ha tocado en suerte, y por cierto no es de los mas apetecibles. Pero aquel afan de nuestros antepasados de andar siempre á cuchilladas á la esquina de cada calle; aquello de no poder cada cual volver en paz de noche á su casa por el riesgo de tropezar á cada paso con algun alma en pena, que por tener solaz en la reja con la señora de sus pensamientos, saludaba cuando menos con sendos cintarazos al pobrete que osaba pasar tranquilamente por la calle; aquello de verse uno obligado si tenia amores, á salir á medianoche por tapias y ventanillas, con grave riesgo de romperse los cascos y con el mas seguro todavía de sacar el cuero hecho una criba; bromas son que no nos parecen asaz divertidas. Ello es muy cierto que nuestros antiguos, en negocios amorosos abreviaban maravillosamente los trámites del proceso; lo que habia de hacerse en un año, hacíanlo en un mes: ya se vé; tan irascible era el quijotesco humor de los padres y hermanos de las doncellas castellanas. Encontraban á un hombre en su casa, y no habia remedio; ó muerto ó casado habia de salir con ella: y á fé que en muchos casos tanto valdria lo uno como lo otro.

Tamaños azares y contratiempos, debieron hacer muy necesaria la intervencion, en estos negocios, de tanta dueña honrada del corte de *Celestina*: de otro modo no se comprende como pudieron aquellos prudentes varones sostener sus intrigas galantes, y estender tanto su progenie, que á veces la imaginacion mas retozona se asombra solo de pensarlo. Entre muchos sucesos raros y curiosos amontonados en nuestros cronicones, y precisamente coincidiendo con la época de *Celestina*, recordamos un don Lope Garcia de Salazar, señor rico y poderoso, que amen de estar casado «*tuvo mas en diversas mujeres ciento y veinte hijos y hijas bastardos, y los mas en mujeres de linage, que heredaron por sus madres casas antiguas y principales.*» Asi habla la crónica.

Los que estan acostumbrados á ojear la historia de España no se admirarán de que cite mos un hecho entre millares de los que aquella contiene semejantes á este. La mayor parte de los monarcas y próceres de los reinos de Castilla, Leon, Navarra y Aragon abundaban en hijos naturales y bastardos; y no solamente eran habidos y reputados por tales, sino que les suministraban rentas, y les daban cargos importantes en la república; y aun alguna vez ocuparon el sòlio.

Estos hechos que no son por cierto recomendables aunque pertenezcan á épocas por muchos muy recomendadas, prueben hasta la evidencia que asi como en los siglos presentes se pugna de una manera extraordinaria por la propagacion de las luces, en aquellos de que hablamos se pugnaba con mayor tenacidad por la propagacion de la especie; y váyase lo uno por lo otro.

De todos modos es evidente que las costumbres militares de nuestros antepasados, las licencias que la guerra tolera, la galantería y el valor, bases de la educaci3n de aquellos, debieron conducirles á tener en poco en la práctica lo que en teoría, y tratándose de su propio interés, defendían como sagrado con la punta de la espada. Juzgaban en los demas como un crimen contra el honor, lo que respecto á sí propios calificaban de simple travesura y esta baja moralidad se conformaba perfectamente con su instruccion y costumbres.

¿Y acaso en estos siglos de luces no tenemos la misma lógica para juzgar de nuestros extravíos? Veteranos de nuestros dias, hablad, referid vuestras juveniles calaveradas; comparadlas con las de tantos retoños que ocupan ahora vuestro antiguo puesto en la sociedad, y decidid. Ciertamente mirareis con ceñudo gesto su gusto y liviandad, al paso que las diabluras hechas antiguamente por vosotros mismos en la propia carrera, os parecerán juguetes y niñerías. Esta es la justicia y la imparcialidad de los hombres. Todos hablamos de virtud, y muy pocos somos virtuosos; tenemos para nosotros tanta indulgencia como severidad para los demás: siempre nuestro siglo es el mejor, el mas perfecto; ni podemos transijir fácilmente con otro siglo que nos abrumba con su peso, y nos excluye por inválidos para el servicio de amor. La envidia no nos abandona ni aun al borde del sepulcro; y por eso nos complacemos en el descrédito de aquella bulliciosa sociedad que á pesar nuestro nos aleja de sus placeres.

Por ahora nos toca de derecho vituperar las costumbres pintadas en la célebre *Celestina*. Cuando la vejez arrugue nuestra frente, seremos sin

## CELESTINESCA

duda como los demas ancianos, esto es, injustos; y miraremos con indulgencia nuestras actuales Celestinas, siquiera por ser consecuentes con nuestra flaca naturaleza. Entonces tal vez otra pluma, mucho mas dura que la presente, tomará á su cargo atacar la incurable manía que todos tenemos de ensalzar la época de nuestra juventud á espensas de la de nuestra vejez.



Figura celestinesca usada para ilustrar este artículo cuando apareció en el Semanario Pintoresco Español en el año 1836. Sin atribuir.





## PREGONERO

"... los bienes, si no  
son comunicados, no son bienes."  
*Celestina*, auto I

Nuestro PREGONERO continúa activo. Y quiere ser útil a los lectores de *Celestinesca* en lo venidero. Muchos son los que han escrito diciendo que aquí hemos rescatado del olvido muchos informes curiosos o notables. Pero--y no hay que repetirlo demasiado--todo depende de las noticias que me envían los lectores de los más diversos países y, claro está, también de nuestros corresponsales.



Parece que la nota que publicamos en el último número por Keith Whinnom sobre el uso en el título de la obra de Rojas del artículo *la* (*La Celestina*) ha causado no poca discusión entre los lectores del boletín. Recordaremos que Whinnom defendía su tesis que el artículo definido no se usaba al publicar *Celestina* y el que la tradición moderna lo emplee no justifica su aceptación. Nosotros quedamos convencidos con los argumentos proferidos y--cuando no es cuestión de respetar las citas que tienen el artículo definido--usaremos en estas páginas sencillamente *Celestina*. Sólo que en cuanto a la abreviatura, siendo ésta mera convención, no podemos abandonar tan fácilmente la *LC* tradicional, aunque nos va haciendo mella también la abreviatura *Cel.* Queremos citar la reacción de uno de nuestros suscriptores, Anne Eesley (Stonybrook, NY):

"I was particularly interested in Professor Keith Whinnom's article 'La *Celestina*', 'The *Celestina*', and L2 Interference in L1," which appeared in the November 1980 issue. I myself am involved in a project dealing with identification in *LC*, and the definite article before the given name has posed no small problem for me. I think that Professor Whinnom has lodged a legitimate complaint along diachronic lines; however, I will need to do more of the same kind of analysis before I change my own inclination to leave the title as I have almost always seen it, *La Celestina*.

Professor Whinnom's article was particularly well placed, by the way, as part of the same issue remembering Professor Singleton, who also objected to the anteposition of the definite article to the title of this

work. (His own translation omits the definite article quite deliberately in the title, *Celestina*). He was also much against the same phrasing found in other works, as in *El Quijote*, which he discussed during our seminar on Cervantes in the fall of 1971 at the University of Wisconsin-Madison."

\* \* \*

En otras áreas, estamos en contacto con el profesor Joaquín Nin Culmell de la Universidad de California con respecto a su ópera basada en la *Tragicomedia*, y esperamos tener noticias sobre ella para un número próximo del boletín.

\* \* \*

Desde España dos noticias. El profesor DANIEL POYAN nos ha proporcionado una copia del programa de los actos realizados con motivo de la semana cultural en homenaje a Fernando de Rojas, actos patrocinados por el Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina durante la semana del 27 de octubre al 2 de noviembre de 1980.

Hubo varias funciones culturales. Cada día una proyección de la película de *LC* se efectuó en la Casa Municipal de la Cultura; el miércoles, jueves y viernes, el grupo Teatro Libre de Talavera representó en escena *LC*; y durante la semana hubo actuaciones musicales, con música folk, música de la Edad Media y el Renacimiento, y música coral.

El acto principal, el del traslado y enterramiento de los restos del bachiller Rojas en la Colegial de Talavera tuvo lugar el jueves a las cuatro de la tarde en la iglesia de Santa María la Mayor. El sábado se celebró la entrega, por parte del Ayuntamiento de Talavera, al Ayuntamiento de la Puebla de Montalbán, de un recuerdo-reliquia de Fernando de Rojas.

Para conmemorar esta Semana Cultural, participaron también--según el programa oficial--varios eruditos. El lunes, D. Clemente Palencia Flores pronunció un discurso: "La Talavera de Fernando de Rojas"; el martes le tocó al profesor D. Manuel Criado de Val hablar sobre "*LC*, libro de Castilla la Nueva"; habló D. Dámaso Alonso el miércoles sobre el tema "Presente y futuro de nuestra lengua"; iba a disertar el jueves Stephen Gilman sobre "La España de Fernando de Rojas" (según tengo entendido no pudo estar presente personalmente el profesor norteamericano); y finalmente, el viernes, se leyeron varios trabajos premiados en el Concurso de Redacción.

Y mientras todo aquello estaba ocurriendo en Talavera, el Ayuntamiento de Salamanca adquiría para jardín público el huerto de Calixto y Melibea, según una noticia periodística aparecida en *El País*, el 3 de enero de 1981 (pág. 21). A continuación se lee: "El interés del huerto de Calixto y Melibea estriba sobre todo en su valor como testimonio literario, aunque se encuentra situado junto a la muralla medieval de la ciudad y posee una flora variada con algunas especies raras en la provincia de Salamanca." Parece que sigue viva la discusión sobre el escenario de *Celestina* (¿Toledo, Salamanca, Talavera ...?).

\* \* \*

En el último número expresamos la esperanza de que alguno nos enviara noticias de una teatralización que se decía iba a tener lugar en la Bélgica. Pues el rumor era cierto y nuestro corresponsal JACQUES JOSET--; ¡lástima que él mismo no haya podido verla!--mandó varias noticias periodísticas. De ellas, y de su carta, pude sacar los datos siguientes.

Se vio varias veces (exceptuando los lunes) entre el 15 de enero y el 8 de febrero de 1981, en el Théâtre du Parc (Bruselas). La adaptación escénica era de la poetisa belga Liliane Wouters, y la dirección de Jean-Pierre Dusseaux. Abajo, reproducimos una reseña de la producción de JOSEPH BERTRAND. Apareció en el semanario belga *Pourquoi Pas?* el 22 de enero. La función mereció la atención de la televisión belga R. T. B. F., que presentó unos extractos de la representación después de su estreno.

## THEATRE

# A chacun sa volupté

● Il est sans doute gratuit de chercher un même signe sous lequel ranger « La Célestine » de Fernando de Rojas, qui nous vient des luxuriantes profondeurs du picaresque espagnol, et une pièce moderne comme « Faire et défaire » de Michael Frayn, qui nous arrive tout droit de l'Angleterre bourgeoise. Pourtant, si de l'une à l'autre la passion est différente, les effets en sont également ravageurs.

## LA CELESTINE

« La tragi-comédie de Calixte et Mélibée », plus connue sous le nom, la Célestine, de l'entremetteuse qui y noue les amants dans le malheur, est historiquement une œuvre décisive, car elle a marqué une rupture dans les lettres espagnoles. Avec elle, se clôt l'ère du Moyen Âge et s'annoncent les libertés proches d'un humanisme où la passion est définitivement arrachée à son imagerie idéaliste. Sous son empire, Calixte ne se proclame plus chrétien, mais « mélibéen »; le changement de registre est radical.

Si cette « action en prose » fut l'un des ouvrages les plus lus au cours des siècles, ce n'est cependant qu'au nôtre qu'il a pris sa place considérable dans le répertoire. Car ses 21 actes ne sont « jouables » qu'au prix de sévères adaptations qui éliminent notamment la part faite par Fernando de Rojas au didactisme et aux sentences philosophiques (même la Célestine cite Virgile et Sénèque), et qui nécessairement ramènent ce « monstre » à ses morceaux de bravoure.

La dernière en date de ces adaptations nous est proposée par Liliane Wouters. Elle a le mérite de n'avoir pas cherché à orienter l'œuvre dans l'un ou l'autre sens; ce à quoi son foisonnement se prête. Elle s'en est sagement tenue à tirer parti du pittoresque gaillard de chaque épisode actif, cerné d'un trait vif, pour reconstruire un schéma

dramatique cohérent autour des types proposés par le récit de cette folle passion amoureuse, que vient exploiter celle de la cupidité et de l'or.

Ce faisant, on n'évite pas malgré tout une réduction qui accuse les aspects simplificateurs du canevas retenu. Il reste alors, pour rejoindre le relief de l'original, à exalter les personnages au maximum de leur ambiguïté. Le metteur en scène Jean-Pierre Dusseaux s'y est employé avec bonheur assurément, mais un bonheur inégalement distribué.

Cette pièce sulfureuse, truculente et flamboyante, dont la verve goguenarde s'accommode au mysticisme comme de la chair, ne passe vraiment que si l'on sollicite ses débordements. Ils sont, en l'occurrence, plutôt contenus, l'espace du plateau et le décor peu rayonnant de Raymond Renard restreignent d'ailleurs leurs possibilités d'expansion. Aussi le spectacle paraît-il parfois étriqué, en dépit des astuces de la mise en scène.

Et cela d'autant plus que l'on n'est guère atteint par l'ivresse amoureuse et les tourments de Calixte (Emmanuel Dessablet), ni par les feintes de Mélibée (Catherine Robillard). Si Raymond Avenièrre et Leonil Mc Cormick donnent de l'éclat aux valets de Calixte, les deux pensionnaires de la Célestine (Suzanne Colin et Martine Vlaemyck) n'ont pas ce panache. Le père et la mère de Mélibée (Ralph Darbo et Bobette Jouret) sont quasi des figurants. Reste, à côté de Léon Dony (le soldat paillard) et Catherine Sombreuil (étrange suivante de Mélibée), la Célestine elle-même, ce rôle convoité par toute comédienne de classe. Il revient à Jacqueline Bir et elle y est égale à son talent. Mais peut-on dire que cette Célestine, assez maniérée, explose vraiment?

Cette œuvre de braise appelle, comme une fête des fous, la démesure; la représentation en est toute mesurée. Et joliment colorée certes, mais presque tiède.

Joseph BERTRAND ♦

LA CELESTINE : au Parc, jusqu'au 7 février à 20 h 15 — séance supplémentaire à 15 h les 25 et 31 janvier et uniquement à 15 h les 1<sup>er</sup> et 8 février — relâche les lundis.

## CELESTINESCA

Nos informa el profesor CIRIACO MORON-ARROYO (Cornell Univ.) que está entre manos una segunda edición de su libro *Sentido y forma de LC*. También daba un curso cuyo enfoque tripartito caía sobre el *Poema de Mio Cid*, *Libro de buen amor*, y *Celestina*.

\* \* \*

La compañía Teatro Repertorio Español (de Nueva York) ha podido llevar su *Celestina*, en octubre de 1980, a Centroamérica. Tuvimos noticias de su presencia en Nicaragua por lo menos, noticias suministradas por HENSLEY WOODBRIDGE, gran amigo de *Celestinesca*.

\* \* \*

Nuevos artículos sobre *Celestina* prometidos para un futuro tomo del *Anuario de estudios medievales* incluyen estos dos: JERRY R. RANK, "Los 'argumentos' de las primeras ediciones de *LC*; guías para la filiación de la *Comedia*," y MANUEL CRIADO DE VAL, "La *Crónica del Halconero* de Juan II, fuente de *LC*."

\* \* \*

En el mundo de los congresos, casi sobra decir que *Celestina* sigue fascinando a los que leen ponencias y a los que acuden como congresistas entusiastas. Notamos aquí algunas ponencias de los últimos doce meses (cuando posible, con resúmenes proporcionados por los autores):

1. JAMES R. STAMM (New York University). "*LC: The End of the Debate*." Fifteenth International Conference on Medieval Studies, Kalamazoo, Michigan, Mayo de 1980. [Señala que en el auto I de *Celestina* la forma dicotomizada del debate feminista/antifeminista del s. XV se presenta en esta forma por última vez, suplantándola otra más realista, basada en los imperativos biofísicos de la vida humana.]

2. PATRICIA S. FINCH (Catholic University). "Gerarda como figura celestinesca." Primer Congreso Internacional Sobre Lope, etc., Madrid, julio de 1980.

[*"En La Dorotea* por Lope de Vega (1632), Gerarda es la última clara descendiente de Celestina. Gerarda, como Celestina, es una reputada alcahueta-bruja con otros asociados oficios y un laboratorio lleno de remedios mágicos. Gerarda, en contraste con Celestina, habla de sus artes mágicas, pero no la vemos hacer conjuros y el elemento demoníaco presente en Celestina da lugar a un trato burlesco de la magia.

Gerarda no es una fuerte figura central como Celestina. No es la *primun móvile* de su mundo. La marca moral de *La Dorotea* no se ve como en la *Celestina* porque no existe la muerte trágica de Gerarda.

En el siglo y medio que transcurrió entre Rojas y Lope vemos que la alcahueta-bruja sigue siendo parte de la sociedad, pero el trato burlesco de Gerarda muestra un cambio de actitud hacia una "Celestina" y también muestra la reacción barroca contra la verosimilitud del Renacimiento."]

3. DOROTHY S. SEVERIN (Westfield Coll.-London Univ.). "De la *Comedia a la Tragicomedia de Calisto y Melibea*." Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, Venecia, agosto de 1980. El texto de la ponencia se publica en este número de *Celestinesca*.

4. JOSEPH SNOW (Univ. de Georgia). "Un aspecto del arte teatral de Celestina: el caso de Claudina." Congreso de la AIH, Venecia, agosto de 1980. [Sobre el arte de Rojas. En la caracterización de Celestina, Rojas le dota a la alcahueta con talento histriónico, lo cual matiza a la vieja a la vez que ingeniosamente subraya otra ironía que le lleva a su tragedia. Al recrear para Pármeno (y Sempronio) la figura de su madre, vemos revelado progresivamente cómo Celestina le anima al ahijado que recobre su ser esencial y que eso acaba en la conversión de Pármeno en *otra Claudina*, que también a veces le trataba mal a Celestina.]

5. ESPERANZA GURZA (Puget Sound Univ.). "La Oralidad y *LC*." MLA, Houston, Texas, diciembre, 1980. [Ver el abstracto publicado en *Celestinesca* 4, ii (1980), 43-44.]

6. JOSEPH SNOW (Univ. de Georgia), "Claudina/Celestina's Role(s) in the Seduction of Pármeno." MLA (ver arriba, núm. 5).

7. GEORGE A. SHIPLEY (Univ. de Washington). "Experience and Authority in *LC*." MLA (ver arriba, núm. 5).

8. JAMES R. STAMM (New York Univ.). "Two Missing Persons: Claudina and Alberto." MLA (ver arriba, núm. 5).

9. PATRICIA S. FINCH (Catholic Univ.). "Witchcraft and the Concept of 'admiratio' in the *Celestina*." Louisiana Conference on Hispanic Languages, New Orleans, 26-28 de febrero de 1981.

["Critics have postulated a series of possible motives for the inclusion of magic in the *Celestina*: to entertain, in support of the moral lesson, as a mere ornament, and as an element of verisimilitude. This paper suggests that the introduction of magic in the work reflects the Renaissance preoccupation with the reconciliation of two esthetic goals that, as the theorists of the epoch noted, seemed mutually exclusive: *admiratio* and verisimilitude.

The concept of *admiratio* was discussed by Aristotle, who insisted on the marvelous as an ingredient of tragedy. Alban Forcione and Edward C. Riley have treated the problems that confronted the writers of the Renaissance from Tasso to Cervantes in trying to reconcile the marvelous and the verisimilar. Alonso López Pinciano maintained that the effect of *admiratio* was achieved to a greater extent when kept within the bounds of the verisimilar. The inclusion of Christian miracles, superstitions, and magic familiar to the readers or to the public, was recognized explicitly by the theorists as a way to provoke *admiratio* without sacrificing the verisimilar, a solution which also enhanced the moral lesson.

Rojas' anticipation of the Renaissance solution to the con-

flict between *admiratio* and verisimilitude is another of the modern strokes of genius that make the *Celestina* the masterpiece it is."]

10. ELENA GASCON-VERA (Wellesley). "Visión y razón: Elementos trágicos en *LC*." Louisiana Conference (ver arriba, núm. 9),

11. RENE P. GARAY (Univ. of the South). "El concepto de la máscara en *LC*." The Tennessee Philological Association, Martin, Tennessee, el 26-28 de febrero de 1981. [Con la habilidad dramática que simboliza el uso de la máscara (o máscaras), el individuo puede encarar los problemas diarios que le serían imposibles enfrentar con entera sinceridad. J. Jacobi en *Masks of the Soul* nos dice:

"By 'persona' Jung understands a psycho-physical attitude that mediates between the inner and outer worlds, a kind of mask we develop to maintain a relatively consistent front to the outside world, through which those we meet may relate to us fittingly."

Esta postura dramática de la conducta humana en general, se integra en la realidad del individuo y, a la vez, determina la interacción de éste con los otros que lo rodean. En *Celestina* los caracteres o 'vidas' son entes que se rigen por este marco ficticio que les impone su sociedad. Estas nociones de la realidad se representan en *Celestina* con una técnica equívoca y arbitraria--la ironía y el desdoblamiento teatral de los personajes.]

12. JERRY R. RANK (Univ. de Illinois-Chicago). "The Genre of *LC*." Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, Kentucky, el 23-25 de 1981. [*Celestina* no era "teatral" hasta nuestro siglo. No es útil la calificación de "novela dialogada." Rechaza la necesidad de encasillar a *Celestina*, y prefiere enfocar en sus innovaciones: sobre todo en la utilización de la memoria del pasado para matizar el presente de la ficción. En las amplificaciones sacadas del pasado Rojas produce una enajenación del lector/oyente, cambiando radicalmente el enfoque que se asocia con géneros particulares.]

13. THEODORE S. BEARDSLEY (Hispanic Society of America). "The Lowlands Printings of *Celestina* (1539-1601)." Kentucky Conference (ver arriba, núm. 12). Se publica el texto en este número de *Celestinesca*.

\* \* \*

Podemos anticipar otras ponencias en el año que viene. Por ejemplo, en la MLA (Nueva York, diciembre de 1981), leerá un trabajo titulado "'Nunc scio quid sit amor': Love as Destroyer in *Grisel y Mirabella* and *Celestina*," PATRICIA E. GRIEVE (Princeton University).

\* \* \*

Una tesis doctoral recién acabada en la Catholic University, y dirigida por BRUNO DAMIANI, es: "Magic and Witchcraft in the *Celestina* and Its Imitations," elaborada por la nueva Dra. PATRICIA S. FINCH. Felicidades!





CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

NOVENO SUPLEMENTO

J. T. Snow  
University of Georgia

I. PALABRAS PREVIAS

Viene a ser un poco difícil manejar, además del original trabajo bibliográfico, nueve suplementos. Desde hace tiempo yo pensaba combinar todas estas "partes" y hacer de ellas una sola obra. Ahora, durante el verano de 1981, dedicaré una buena parte de él precisamente a ese plan. No sólo entrarán en la nueva reformación del "documento bibliográfico" las entradas ya recogidas sino otras nuevas que he ido intercalando entre las originales. He ido también revisando algunos de los comentarios. Y con la ayuda de una asistente he podido extender el *terminus ab quo* hasta 1930. El producto final, por lo tanto, cubrirá el período 1930-1980, exactamente un medio siglo. Espero se publique en forma de libro y tenga máxima difusión entre los celestinistas del mundo, los actuales y los por venir. Más que todo, espero sea útil.

II. SUPLEMENTO

Tesis:

- S385. Finch, Patricia S. "Magic and Witchcraft in the *Celestina* and Its Imitations." Ph. D., Catholic University of America, 1981. 250 págs. Consejero: B. Damiani.
- S386. Quann, Joanne L. "Poetic and Pragmatic Discourse in *LC*." Ph. D., The George Washington Univ., 1980. 263 págs. *DAI* 41 (1980-81), 2144A. Order No. 8023866. I. Azar.

Los niveles poético y pragmático del discurso en *Celestina* son interdependientes; en su demostración viene una serie de comprobaciones--una para cada personaje principal de la obra--que nos da a entender que Rojas entendía en alguna manera que la distinción entre los dos niveles tenía que ver con su función más que con sus formas lingüísticas.

Ediciones popularizantes:

S387. Rojas, F. de. *LC*. Buenos Aires: El Cid, 1978. 173 págs.

Teatralizaciones:

S388. Rojas, Fernando de. *La Celestina*. En adaptación de René Buch.

Fue representada esta conocida *Celestina* (cuyo estreno es de 1972) de la Compañía de Teatro Repertorio Español de Nueva York durante una temporada en Managua, Nicaragua, en el teatro Darío (octubre de 1980).

- a. *La prensa literaria* (Managua), (12 oct. 1980), 6, S. Bonilla Castellón;
- b. *La prensa literaria* (Managua), (26 oct. 1980), 6, G. Ramírez de Espinoza.

S389. \_\_\_\_\_. *La Celestina*. Tuvo tres representaciones el 29, 30 y 31 de octubre de 1980 en el teatro Palenque de Talavera de la Reina. Las hizo la compañía Teatro Libre de Talavera.

S390. \_\_\_\_\_. *La Célestine*. Adaptación francesa de Liliane Wouters. Tuvo su estreno el 15 de enero de 1981 en Bruselas, en el Théâtre du Parc, y continuó hasta el 8 de febrero.

Dirección: Jean-Pierre Dusseaux. Decorado: Raymond Renard. *Dramatis personae*: Jacqueline Bir (Celestina); Catherine Robillard (Melibea); Emmanuel Dessabiet (Calisto); Raymond Avenièrre y Léonil McCormick (Sempronio y Pármeno); Suzanne Colin y Martine Vlaemynek (Elicia y Areúsa); Catherine Sombreuil (Lucrecia); Léon Dony (Centurio); Bobette Jouret (Alisa) y Ralph Darbo (Pleberio).

- a. *Pourquoi pas?* (22 de enero, 1981), 106, J. Bertrand.

Cine:

S391. *Celestina*. (película) A colores. 1979. Dirección de Miguel Sabido.

Se estrenó en Madrid el 4 de junio de 1979. Es una película de destape basada en la obra de Rojas. En ella aparecen Isela Vega, Luigi Montefiore, y Ofelia Guilmain (había sido Elicia en la obra teatral, 1953, México, de A. Custodio). Otros que tomaron parte: José Galvez, Marcela López Rey, Ana de Sade, Martha Zavaleta. Fotografía de Miguel Garzón y edición de Federico Landeros.

- a. *Celestinesca* 4, ii (1980), 40, M. A. Vetterling.

Estudios sobre *Celestina*:

S392. Bataillon, Marcel, "La librería del estudiante Morlanes." *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, I (Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros, 1975), 329-47.



## CELESTINESCA

Nota curiosa sobre la biblioteca básicamente jurídica que heredó Morlanes, contemporáneo más joven que Rojas. El inventario recoge un ejemplar sin identificar de *Celestina*.

- S393. Briesemeister, Dietrich. "La difusión europea de la literatura española en el siglo XVII a través de traducciones neolatinas," Ibero-romania, núm. 7 (1978), 3-17.

El temario del art. abarca la celestinesca en Alemania. Señala el respeto del católico H. Doergank (la introd. a su *Institutiones in Linguam Hispanicam*, 1614) por el estilo de *Celestina* (pág. 7), y el respeto del protestante Kaspar von Barth por su moralidad ejemplar, citando el prólogo de su traducción latina de 1624 (págs. 14-15).

- S394. Flasche, Hans. "LC," en su *Geschichte der Spanischen Literatur. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts* (Berne/Munich: Francke Verlag, 1977), 407-441.

Es el capítulo 20 de su historia de la literatura española y dedica bastante espacio a un resumen del arte de la obra y a los problemas tanto extratextuales como textuales que plantea *Celestina* para ambos lector e investigador.

- S395. Garci-Gómez, Miguel, "'Amor imperuio' o 'amor improuo' (LC I, 94)." *Celestinesca* 4, ii (1980), 3-8.

Pretende aclarar el pasaje: "Y no le juzgues a él [Calisto] flaco, que el amor *imperuio* todas las cosas vence" (auto I), dando una mejor lectura a él, basada en un vasto contexto de usos literarios. Prefiere la lectura 'improuo' para el original, es decir "compeledor y audaz" a la lectura sugerida por Criado de *imperuio* 'difícil' 'inalcanzable' (*Celestinesca* I, ii [1977], 3-6).

- S396. Kish, Kathleen y Ursula Ritzenhoff. "The *Celestina* Phenomenon in Sixteenth-Century Germany: Christof Wirsung's Translations of 1520 and 1534." *Celestinesca* 4, ii (1980), 9-18.

Estudio de las circunstancias históricas y sociales en Alemania entre las fechas de las dos traducciones de Wirsung que hacen más interesante una reconsideración de estas obras, semejantes sólo hasta cierto punto.

- S397. Rank, Jerry R. "The Uses of *Dios* and the Concept of God in LC." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 5 (1980-81), 75-91.

Traza un panorama completo del uso de *Dios* a la vez que demuestra su función retórica en la caracterización de Celestina, Calisto, etc. Defiende su tesis que sí existe en *Celestina* un concepto de Dios, unido al de la conciencia del Tiempo.

- S398. Snow, Joseph. "La *Celestina*: documento bibliográfico: Octavo suplemento." *Celestinesca* 4, ii (1980), 51-58.

Contiene 43 entradas nuevas que abarcan un temario muy variado.

CELESTINESCA

- S399. Tyler, Richard. "Más sobre el 'pecado nefando'." *Crítica hispánica* 2 (1980), 125-34.

Sobre la popularidad en el Siglo de Oro de las referencias al pecado de Sodoma: *Celestina* es la obra más temprana que se cita.

- S400. Urquiza González, J. I. "LC: una llamada permanente." *Anuario de estudios filológicos* (Cáceres), 1 (1978), 283-94.

Con un análisis de trozos seleccionados de *Celestina* en los cuales vemos sintetizadas la relación amos-criados y las relaciones amorosas (*id est* eróticas), se nos presenta un acercamiento al texto en que lo erótico y lo social se ven irremediabilmente entrelazados.

- S401. Whinnom, Keith. "'La Celestina', 'The Celestina', and L<sub>2</sub> Interference in L<sub>1</sub>." *Celestinesca* 4, ii (1980), 19-21.

Aboga por la abolición del artículo definido *la* al referirse a la obra de Rojas. Vale tanto en español (*La Celestina*) como en inglés (*The Celestina*). Sus argumentos son lógicos.

- S402. Whinnom, K. "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse." *Celestinesca* 4, ii (1980), 23-25.

Dos notas adicionales sobre la identificación de *perdices* en el texto de Rojas, y en la ilustración que acompaña al artículo de Severin (*Celestinesca* 4, i [1980], 31-33), y sobre la manera de cazar perdices en la época de Rojas.

- S403. Whinnom, Keith. "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age Literature." *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980), 189-98.

Establece el lugar de *Celestina* (núm. 1) entre las varias obras de *ficción* publicadas en el siglo XVI, pero también presenta una serie de reflexiones serias sobre la "popularidad" de las obras que de esas épocas leemos y comentamos hoy.



FERNANDO DE ROJAS

3 9 3 8 5  
TRES NUEVE TRES OCHO CINCO

8 / 81

3.<sup>a</sup>  
FRACCION

**LOTERÍA NACIONAL**  
Décima parte del billete para el sorteo del día  
21 de febrero de 1981  
EL JEFE DEL SERVICIO,

2.<sup>a</sup>  
SERIE

PRECIO  
500  
PESETAS

TERCERA FRACCION



## 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).



Falle

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, offers 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).

