

Lelestinesca

plebina Lucretia Helbes.



1887 0147-3085

Vol. 15, no. i

mayo 1991

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

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

Subscripciones en España

Sr. D. Plácido Rodríguez
Lib. 'Corral del Almagro'
Almagro 13
28010 Madrid ESPAÑA

Subscriptions in the U.K.

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

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 15, NO 1

CONTENIDO

Mayo de 1991

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Charles B. FAULHABER, *Celestina* de Palacio:
Rojas's Holograph Manuscript 3-52

Hajime OKAMURA, Lucrecia en el esquema didáctico
de *Celestina*..... 53-62

José Ricardo MORALES, "La *Celestina*" *in nuce* 63-73

Isabel LOZANO-RENIEBLAS, 'Minerva con el can'..... 75-78

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, *Celestina* de Fernando de Rojas:
Documento Bibliográfico 79-84

PREGONERO

Celestina en los congresos; reseñas de *Celestina*;
investigaciones en preparación; *Celestina* en las tablas;
desfile imaginativo en el que vemos a *Celestina*; cursos
especiales; tesis doctorales; y nuevas disertaciones sobre
Celestina y la celestinesca..... 85-100

ILLUSTRACIONES..... 62, 74

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 15, no. 1 Mayo 1991

© J. T. Snow

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

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

PRODUCTION: Karen Coker Ott

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

NOTA DEL EDITOR

I would like to dedicate this number, volume 15, no. 1 (May 1991) to all the many wonderful people over the years, here at the University of Georgia, whose co-operation and input have made the transition from that first number way back in May of 1977 a positive and exhilarating one for me. This would include many staff secretaries and research typists as well as a few student assistants who were helpful in doubling the number of hands I had to check current periodical publications for news of *Celestina*. Also there are many folks--dedicated and professional--at Georgia's Office of Central Duplicating who have produced and printed and bound all twenty-nine issues that have gone out under the aegis of the Department of Romance Languages. As it now takes up its new home at Michigan State University, where I will continue to edit it from my new base in the Department of Romance and Classical Languages there (see the insert in this issue), these terrific folks at Georgia can all take pride in the good work that *Celestinesca* signifies: I will ever be grateful to all of them.

This final number delivers part II of Charles Faulhaber's work on his startling discovery of a handwritten copy of part of Act I. His edition and commentary may prove to be the "revolution" in textual studies we have all known would eventually arrive one day. There is, too, a first-time study by one of our Japanese *celestinistas*, Hajime Okamura, whose reading of Lucrecia in the *Tragicomedia*'s overall didactic scheme offers unfamiliar views of that member of Pleberio's household. We continue to feature commentary by those whose adaptations/productions of *Celestina* in our century have illuminated the text from another angle, another perspective, in--this time--the words of J. Ricardo Morales. The phrase "Minerva con el can" resurfaces in a new reading by Isabel Lozano-Renieblas, and it merits our attention. The ongoing *Suplementos bibliográficos* add another unit and, after two delays (all mine), PREGONERO rejoins the staple features of *Celestinesca*.

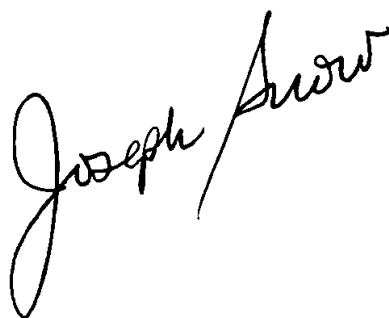
My final note here will be a plea, one made often before. It is my intention that readers of *Celestinesca* will have before them, twice a year, as much information about the state of *Celestina* studies as can be sandwiched between the yellow covers that have become its trademark. My network of "corresponsales" funnels much information to me, of

course. But the rest of the readership has been very supportive in this area as well. The many *suplementos bibliográficos* and *pregoneros* are filled with these many reports that wind up on my desk from the diverse places where *Celestinesca's* readers live and travel. Could I encourage each of you to send me any and all evidence of world-wide interest in *Celestina*, be it an early XVI-century reference or the latest publication or production note?

This is 1991: the 450th anniversary of the death of Fernando de Rojas. A major international state-of-the-art gathering is scheduled for Purdue Univ. in November, and announcements have been mailed to medieval and renaissance scholars in the U.S. and Canada. Anyone else wishing to have information (and a program) about this gathering should write to Charles Ganelin, Conference Coordinator, Dept. of Modern Languages, Stanley Coulter Hall, Purdue University, West Lafayette IN 47409 (USA).

1999 is only eight years distant. I can only wonder now how many conferences might be organized in anticipation of the half-century, the 500th anniversary of the first printing of the *Comedia de Calisto y Melibea*? We at *Celestinesca* will be in our 23rd year, nearing only a quarter of *one* century. it is my great hope to have ready for that year a considerable expansion of the bibliography I published in Madison, Wisconsin (Hispanic Seminary of Medieval Studies) in 1985: '*Celestina*' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Would that it too would cover those same 500 years!

Quedaos adios...

A handwritten signature in black ink that reads "Joseph Snow". The signature is written in a cursive style with a large, looping initial "J" and a long, sweeping underline that extends to the right.

CELESTINA DE PALACIO: ROJAS'S HOLOGRAPH MANUSCRIPT?

Charles B. Faulhaber
University of California, Berkeley

After seeing the facsimile of MS 1520 of the Biblioteca de Palacio, Madrid (*Mp*),¹ the distinguished *Celestina* scholar Dorothy Severin stated, "It's obviously a *borrador* for the entire *Comedia* in Rojas' notarial hand, with more corrections to the first Act." I cannot confirm this suggestion unequivocally, since I am aware of no printed facsimiles of holograph documents. Those published in Serrano y Sanz are taken from inquisition documents of 1525, while the *testamento* of 1541 (Valle Lersundi, "El testamento") is also scribal.² Nevertheless, the hypothesis is very attractive—to say the least—and of the possible explanations for the textual state of *Mp*, it is in fact the most straightforward and congruent with our present knowledge of the development of the text.

I will argue that the *Comedia de Calisto y Melibea* found in MS 1520 is Rojas's transcription of the *papeles* (*P*) mentioned in his introductory *Carta* (C.4) with authorial revisions which move it in the direction of the printed text of *CCM*.³ If this is so, it thus represents a textual state prior to that of any of the printed editions. Here I offer a reading edition of *Mp* with substantive variants

¹ For the *sigla* used, see the list on pp. 24–25. *CCM* = *Comedia de Calisto y Melibea*; *TCM* = *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; *LC* = the agreement of *CCM* and *TCM*. I follow Marciales's system for indicating the sections of the text: *C* = *Carta. El autor a un su amigo*; *OA* = *Octavas acrósticas*; *P* = *Prólogo*; *In* = *Incipit*; *AG* = *Argumento General*; *AI* = *Argumento del primer acto*. Boldface numbers refer to the subsections of *Auto I*. However, I follow his text only for material not found in *A* or *C* (*CCM*) or *F* (*TCM*), whose readings I regularize according to the "Editorial Norms" (pp. 23–24).

² Valle Lersundi, "Documentos," is a transcription of the 1584 *probanza de hidalguía* of Rojas's grandson, also called Fernando.

³ For a codicological description and photographic facsimile of the MS, accompanied by a paleographical transcription, see my "Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520," *Celestinesca* 14.2 (1990): 3–39. The large blotch on the upper part of ff. 94–97 is a water stain which obscures but does

from the three editions of *CCM* and of the early editions of *TCM*, preceded by some of the evidence in support of my hypothesis, chiefly a detailed analysis of the cases in which *Mp* agrees with *CCM* against *TCM* and vice versa, and of the marginal and interlinear additions in *Mp*. I will also note some of the revisions between *Mp*, *CCM*, and *TCM* which illustrate most clearly the priority of the first.

This is not a full and detailed study, which *Mp* plainly merits, but rather a stopgap measure designed to get the text into the hands of *Celestina* scholars as expeditiously as possible and with at least a minimal discussion of the questions it poses for *Celestina* scholarship.

The Origins of *Mp*

There are, I think, five possible explanations for the genesis of *Mp*, each of which has its problems:

1. The *antiguo auctor*'s original, i.e., *P*, with his own corrections and emendations. The major argument *en contra* is the presence of so many uncorrected errors.
2. Rojas's transcription of *P* with his revisions. However, if this is an authorial transcription, how are we to explain the same uncorrected errors in the text; and how do we account for its occasional agreements with *TCM* against *CCM*?
3. A scribal draft of *P* with Rojas's revisions. This allows us to explain the errors, but runs up against the ineluctable fact that the revisions and corrections are patently in the same hand as the text itself.
4. A later copy of *P* with revisions made on the basis of a printed text. This presupposes that at some point after the circulation of the printed texts someone made a copy of *P* (or one of its descendents) and then decided to check it against a printed text of *CCM*. This explains both the errors and the identity of the hand, but not the sporadic nature of the "corrections," which are in fact quite minor in view of the massive divergences between *Mp* and *CCM*. Moreover, it is hard to envision a context after the very first years of the 16th century in which the *CCM* text would be preferred to that of *TCM*; just as it is hard to imagine the purpose behind such an exercise.

not render illegible the text in the original. The printing process, in heightening the contrast, has made it appear much worse than it is in reality.

5. A *refundición* of *CCM*, starting from the printed text. One can envision someone wishing to play with *CCM* as the starting point for a new version, a *Segunda Celestina*. *Mp* would thus represent a fairly late stage in the process, where thorough-going revisions have been made and a reasonably fair copy has been produced. But then we must explain the scribal additions and corrections. Why do they, inevitably, return to the printed text?

Of all these explanations the one which least offends against common sense is the second. While it does not jibe entirely with Rojas's statement that he found Act I and (by implication), left it alone when he wrote the *continuación*, it does fall into line with the sorts of revisions made between *CCM* and *TCM*. The process would have gone something like this: Rojas found *P* and was taken with "su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante" (C.5). He made a copy of it (*Mp*) and then started to add his revisions to that copy after having corrected some, but not all, of his own errors of transcription. Thus the text of *Mp* is basically that of *P*, while the additions and corrections represent the first stage of the process which led to the text of *CCM*.

Why was it left in this state? Why did Rojas not continue to work on it as the base text for his changes in Act I? Conjecture is all that is possible, but the presence of the *romance* "Rey que no hace justicia," found on f. 93^r with the *Comedia* beginning immediately overleaf on f. 93^v, may provide a clue. It suggests a commonplace book, in which Rojas was wont to copy texts which captured his fancy. When he decided to write the *continuación*, he would have needed to start with a fresh copy, given the difficulty of indicating changes in a small-format MS like *Mp*.

The Text: *Comedia* vs. *Tragicomedia*

The text corresponds more closely to that of *CCM* than to that of *TCM*. In the first place, *P*, added in *TCM*, is missing from the preliminary materials in *Mp*. In the second, *Mp* explicitly calls the work the "Comedia de Calisto y Melibea" against *TCM*'s "Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea" (In). When there are textual divergences between the two, *Mp* usually sides with *CCM*:

	<i>Mp CCM</i>	<i>TCM</i>
In	<i>CD Comedia</i>	Comedia o Tragicomedia

AG	<i>CD</i> los ministraron	les ministraron
2	ni otro poder ... conplir	<i>om.</i>
6	Calisto	<i>om.</i>
13	desaventura	desventura
15	ver a	ver
18	lo	<i>om.</i>
51	Cosa	Cosas
52	son aparejadas	aparejadas son
63	podra	podria
78	ella es liviana	es liviana
82	dezirte	dezir
83	Y quiero	Quiero
94	vejez	vieja
95	conviene a	conviene
100	cortezas	corteza
101	aguas	agua

Of these variants the most telling are the change in the title and the omission of “ni otro poder ... conplir” (2) from *TCM*. Once the latter had been deleted, it could not have been restored independently. Consequently *Mp* cannot have been copied from an edition of *TCM*. Why was it omitted? Marciales states (1:109) that it occupies exactly one line in *A*, thus implying that it could have been omitted as a case of eye skip; but in fact it begins at l. a1^v15 and finishes at l. a1^v16. As it stands in *CCM* the phrase is a sentence fragment which has lost the connection with the previous sentence that it originally had in *Mp*. Rojas probably deleted it from *TCM* on the grounds of unintelligibility. Similarly, once “Calisto” (6) had been lost in *TCM*, it is unlikely that any text based on that tradition could replace it. The other variants are less significant precisely because they do lend themselves to independent restoration. Thus, it would be easy to restore the personal *a* to “ver mi Alicia” (15) or to change *Cosa* to *Cosas* (51) by understanding it as the dir. obj. of *entendellas*, with a pleonastic obj. pronoun. Similar explanations could be offered for most of the other cases as well.

In one of the few cases where *CCM* and *TCM* differ in word order, we can observe Rojas at work as he twice tinkers with the text:

<i>Mp</i>	<i>CCM</i>	<i>TCM</i>
2 que por este lugar alcanzar <i>a Dios</i> tengo yo ofrescido	que por este lugar alcanzar tengo yo <i>a Dios</i> ofrescido (A f. a1 ^v)	que por este lugar alcanzar yo tengo <i>a Dios</i> offrescido (F f. a5 ^r)

In *CCM* the prepositional phrase *a Dios* is moved after the verb, while in *TCM* the subject-verb inversion is removed: *yo tengo a Dios*. The effect is to simplify the structure syntactically as well as to topicalize the subject pronoun, thereby focusing attention on Calisto and his sacrifices. More importantly, it is perfectly clear that the text of *CCM* mediates between those of *Mp* and *TCM*.

There are only six cases where *Mp* agrees with *TCM* against *CCM*:

	<i>Mp TCM</i>	<i>CCM</i>
6	qual	qual la
22	en quien	a quien
49	<i>om.</i>	las mugeres ... dize
83	sey atenta	se atenta
98	de todas	de todos
105	unas agujas	agujas

None of these is significant except the omission of "las mugeres y el vino hazen los hombres renegar; do dize" (49), which is most likely an independent haplography in both *Mp* and *TCM* due to the repetition of *do dize ... do dize*; although Marciales (1:109) explains it as a conscious suppression of a phrase repeated from 43 ("Oye a Salamon que dize las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar"). The deletion of the redundant *la* (6) is unexceptionable and could also occur independently in both *Mp* and *TCM*.⁴ Marciales (1:109) supposes that it was suppressed to avoid confusion with dialectal *cuala*. "Aquel *en* quien la voluntad ala rrazon no obedeçe" (22) is preferable both grammatically and stylistically (cf. Marciales 1:109) to "aquel *a* quien." The vacillation in the form of the imperative ("sey atenta" vs. "se atenta" [83]), in a period when usage was undergoing rapid change (cf. Lloyd 359), is explicable without recourse to

⁴ In a similar case *Mp* also omits *la* where *LC* retains it: 63 *Mp* la color, mezclada, qual ella escojio *LC* qual ella *la* escojio.

the influence of *Mp* on *TCM*, or vice versa.⁵ *De todos* (98) is easily corrected in light of the entire passage: “Las *unas*: ¡madre aca!, las *otras*: ¡madre aculla!; ¡cata la vieja!, ¡ya viene el ama! de *todas* muy conocida.” Marciales calls it a “corrección del desliz de *ACD*” (1:110). Both the deletion and insertion of *unas* (105 “Tenia en un tabladillo una caxuela pintada, *unas* agujas delgadas”) can be justified and could occur independently.

Two other variants confirm the relationship of *Mp* and *CCM*:

	<i>Mp CCM F</i>	<i>JM GHK ILN</i>
63	rredondeza	rredondez
81	ni la quiero ver	ni quiero ver

In these two cases *F* (Zaragoza, 1507), the earliest extant edition of *TCM*, has copied the readings of *CCM*, which are those of *Mp*, while *J* (Valencia, 1514), has introduced a change and been followed in it by succeeding editions.

Errors in *Mp*

Of all of the features of *Mp*, it is its rather large collection of errors which casts the most doubt upon its status as a holograph manuscript. The following list is representative rather than complete:

	<i>Mp</i>	<i>LC</i>
1	que tan perfeta	que de tan perfeta
8	Senbronio	Sempronio
9	commo dizes verdad	om.
18	me dare	me quedare
19	esperar	esperar salud

⁵ This same kind of vacillation is evident with other 2d pers. forms: 6 *Mp* acabeis *LC* acabes; 21 *Mp* veislo *ACD FJM* vesle *GHKILN* veslo; 53 *MpD* Ves *AC Ve TCM* Vees; 61 *Mp* Ves *LC* Vees; 62 *Mp* Ves *LC* Veed ; 80 *Mp* veyla *LC* veela.

23	Torpeo	Tarpeya
26	ex sentençia	existencia
42	Pasipa	Pasife
	Mireva	Minerva
48	Desvare	<i>om.</i>
49	rezado	rezado en
50	Despues	Di, pues
	mira que rremidases	querria que remedasses
51	Guarda sus engaños	Huye de sus engaños
53	sino	<i>om.</i>
54	que rreputas	que te reputas
55	bien	que tuvo
56	calidades	quantidad
	ellos	conlos de fuera
57	proposicion	proporcion
62	calçadas	alçadas
64	de carne	de dulce carne
	las tres	las tres deesas
79	el ministro	el ministro, el gordo
83	ninguna	ninguno
85	Quieres asi	Assi es
88	a indignacion	cai en indignacion
96	Asaz era muy amiga	Asaz era amiga
100	taraguntia	de taraguntia
	çumo	con çumos
104	benjuy	de menjuy
105	balsamo que tenia	balsamo tenia
	una caxuela	en una caxuela
	ençerrados	encerados

How could Rojas have committed such mistakes? More importantly, how

could he have recovered from them? As to the first question, the appearance of *Mp* lends credence to the view that it was copied in some haste, and very likely on the basis of an original which was itself difficult to read, “lleno de tachaduras, intercaladuras, frases en las márgenes e incluso deterioros materiales” (Marciales 1:112). As to the second, Rojas may have had continued access to the original, against which the text of *Mp* could be checked. Much more likely, however, is that in reworking the text of *Mp* he simply changed passages which did not make sense, emending or suppressing as necessary. Minor syntactic errors are easy to commit but just as easy to correct on the basis of context. Thus “En dar poder a natura que tan perfeta hermosura te dotase” (2) betrays the need for the preposition *de*, governed by *dotar*; while *ex sentençia* (26), as part of the binomial “dela aparencia ala existencia” is also obvious. Similar cases are those listed above in 18, 49, 53, 54, 57, 62 64 (“las tres”), 83, 88, 96, 100 (both cases), 104, and 105 (“balsamo que tenia,” “una caxuela”).

More disturbing are the misreadings of and changes in names. What are we to make of the switch in the initial vowel between Melibea’s mother (*Elisa* in *Mp*; *Alisa* in *LC*) and Sempronio’s disreputable girlfriend (*Alicia* in *Mp*; *Elicia* in *LC*)? Or the fact that, except in one instance (86), Sempronio’s name is rendered as Senbronio (8, 21, 87)? Torpeo for Tarpeya (23), Pasipa for Pasife, and Mireva for Minerva (42) are also difficult to explain except in terms of an inattentive copyist and a difficult exemplar. Nevertheless, the first two are almost self-correcting, given the well-known *romance* itself and the currency of the Theseus tale in such compendia as Boccaccio’s *De genealogia deorum* (Bk. 4.10). “Mireva conel can” is a tougher nut to crack, as generations of scholars who have fruitlessly sought the source of the passage can attest; yet even here we can see how it would be possible to arrive at Minerva—even supposing that that were not the reading of *P*—as a classical counterpart to Pasife.

Some of these errors are simply unintelligible, and were therefore either suppressed (“Desvare” [48], “bien” [55]) or totally rewritten, as in the case of “commo dizes verdad” [9], where the entire passage is affected:

Mp

9 ¡Asi los diablos te lieven! ¡Asi muerte desastrada mueras! ¡Asi perpetuo tengas el tormento que yo traigo, qu'es peor †*como dizes verdad*†!

LC

¡Assi los diablos te ganen! ¡Assi por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intollerable tormento consigas; el qual en grado incomparable ala penosa y desastrada muerte que espero traspasa! (A f. a2^r)

The *antiguo auctor* structured Calisto's reply as three parallel exclamations, each beginning with *Asi*, with the third marking the end of the speech through its length. Note the use of the polyptoton *muerte/mueras* in the second and the adjective/noun hyperbaton in the third ("perpetuo tengas el tormento"). Rojas sweeps all of this away in favor of hyperbole more in consonance with Calisto's emotional state. He has also picked up *arrebatado* and *que espero* from Calisto's speech following the apostrophe to Erasistratus: "No me hables; si no, quiza antes que venga la muerte *qu'espero*, mis manos cabsaran tu *arrebatada* fin" (12).

Other errors make sense but offend against grammar. Thus "mira que rremidases" (50) has an imperative followed by a past subjunctive. Rojas corrects it by changing the imperative to the conditional *querria*. "Guarda sus engaños" (51) ought to be "Guardate de sus engaños," but Rojas has chosen "*Huye de sus engaños*." Sometimes a word is missing: "Aunque malo es esperar en la muerte agena" (19) becomes "Aunque malo es esperar *salud* en muerte agena"; while "acompañadas de carne" (64) clearly needs an adjective to modify *carne*. Here Rojas supplies *dulce* and, using a Latinate construction, postpones the adjective governing the prepositional phrase: "de dulce carne acompañadas."

What comes across clearly in these cases is that, despite the opinions of most *Celestina* scholars (e.g., Riquer 392–93, Lida de Malkiel 200, Stamm, *Estructura* 40, 195n), Rojas felt no compunction about modifying *P* to suit his own needs. Where it could not be corrected on the basis of sense, he had the option of simply eliminating or emending the offending passages. Even where it did make sense he intervened vigorously, as we shall below, to move the text toward his own conception of the work. Thus the "respect" with which Rojas treats Act I in turning *CCM* into *TCM*—as evidenced by the small number of changes introduced in it in comparison to the rest of the work—is not due to any reverence for the *antiguo auctor* but rather to the fact that he had *already* revised it extensively in the process of turning *P* into *CCM*. It is a pity that

Stephen Gilman is not alive to see his intuition of Rojas's interventions in Act I confirmed (*Art* 210–11).

Priority of *Mp* over the *Comedia*

That the state of the text is prior to that of any printed edition of *CCM* is suggested in the first place by the elements contained in it: *In* (“Siguese la Comedia de Calisto y Melibea ... malos y lisongeros servientes”), *AG* (“Calisto fue de noble linaje ... ala presençia de Calisto se presento la deseada Melibea”), and the text itself. Signally lacking is *AI* (“Entrando Calisto una huerta ... induziendole a amor y concordia de Sempronio” [*A*: a1^{r-v}]).⁶ As Rojas himself says, “aun los impressores an dado sus punturas, poniendo rubricas [sic] o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía” (P.24). Now, since *AI* is present in all extant editions of *CCM* (indeed, in all known printed editions except *F* [Zaragoza, 1507]), it is more than likely that any text copied from a printed edition would contain it as well as *In* and *AG*. Since *Mp* does not contain it, we may be virtually certain that it was not copied from a printed edition. Corollary to this is the inference that *In* and *AG* were most likely present in the MS (*P?*) from which *Mp* was copied, contrary to Marciales's supposition (1:24). Rojas provides indirect support for the presence of *In* in his statement that “el primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamola comedia” (P.25). And the presence of the name of Melibea's father (*AG*: “una sola heredera a su padre Pleberio”) obviates the need to speculate upon the problem of the “plebérico corazón” (11), despite Ruiz Ramón, Whinnom, Stamm (“Plebérico”), and Garci-Gómez. The essential plot of the work was already part of the literary legacy bequeathed to Rojas, as both Gilman (*Spain* 334n) and Stamm (*Estructura* 28) surmise.

Corrections of errors Scribal additions and suppressions in *Mp* offer crucial evidence for the text that Rojas had before him as well as for its relation to *CCM*. They can be divided into two types, those which correct misreadings or

⁶ *A* is lacking f. a1, the first leaf of the first gathering, but it is probable that it contained a woodcut, the title, *In*, and *AG* before *AI* on f. a2, the first extant leaf, as Marciales postulates (1:24). An unknown hand has doctored the signatures in an attempt to hide the loss (e.g., a1 is really a2). I cite the altered foliation. *C* and *OA* would have been added in a now-lost edition of Salamanca, 1500. In fact the first extant edition to carry them is *C* (Toledo, 1500).

omissions from *P* and those which represent conscious revisions. Some of the former are of little interest beyond confirming that Rojas did sometimes catch and correct his own errors. Of this type are “[in]merito” (1), “[lugar]” (2), “inten(ˆdimiento)[ˆto]” (6), “(ˆtocas) y delgadas to(ˆd)[ˆc]as” (48), “[ˆa] Adan” (49).

More interesting are cases where Rojas corrected an error and then decided to make a revision:

—“(ˆmayor) [ˆmenor] es la que se apaga que la que no se puede apagar” (26). Rojas caught the incorrect repetition of *mayor* from the previous phrase, but then, in revising the *CCM* text, suppressed the entire sentence. The original conception of a balanced tripartite comparison contrasting *mayor* to *menor* has been replaced with a simpler parallel construction contrasting the emotional fire which burns Calisto to those physical ones which pass away. Conversely, in the set of three similes which follow (“dela aparençia ... alo real”), the rigidly parallel structure of *Mp* is destroyed through the simple inversion of “delo pintado alo bivo” to “de lo bivo a lo pintado” in *CCM*, giving, as Stamm points out “un indicio estructurado de su condición, no sólo con analogías y metáforas, sino con un vivo ejemplo de lógica trastornada” (*Estructura* 42).

—“se sometieron a los pechos y resollos de viles y (ˆtan prestes) [ˆcanpestres] azemileros” (41). Here the resemblance of *t* and *c* has led Rojas astray initially. Later he deleted *canpestres* in order to avoid the singsong repetition of two succeeding binomials, both with the same accentual pattern (“pechos y resollos,” “viles y canpestres”).

—“sin los bienes de fuera ... a ninguno conçe en su vida ser bienaventurado y mas, a costelaçion, de to[ˆdos amado]” (56). The past pt. *amado* is syntactically parallel to *bienaventurado* and, like it, refers to *ninguno*. After making the correction, Rojas added “[ˆPero no de Melibea]” (57) at the beginning of Calisto’s next speech in order to contrast the enviable position of him who possesses *bienes de fuera* with Calisto’s own state, bereft of Melibea’s love. Then, in a second revision, the contrast was heightened even more by the addition of *eres* (“de todos eres amado”), so that, in *LC*, *amado* refers explicitly to Calisto.

—“post[ˆre]mero” (61), revised to *postrero* in *CCM*. The simple omission of a syllable drew Rojas’s attention to an old-fashioned word which was fast losing ground to more modish “postrero” (first recorded in Alfonso de Palencia’s *Vocabulario universal* [1490]; cf. Corominas, s.v. *postrimero*).

Rojas's Revisions in Mp Conscious revisions added marginally or interlinearly in *Mp*, unprompted by errors, reveal even more about the evolution of the text. In every case, they substitute the reading of *CCM* for that of *P*. Of these perhaps the most striking is the first, since the MS gives both the original and the revision:

—“si Dios me diese enel çielo la silla (^cabe su hijo a su derecha mano) [^sobre sus santos]” (5). As Severin notes, the substitution tones down one of the *antiguo auctor's* “grosser impieties” while at the same highlighting the phrase through alliteration.

—“[^¿sentirias mi mal? ¡O piedad de Seleuco ...]” (11) provides the first concrete evidence for the resolution of one of the classic cruces in *LC* textual scholarship, although Marciales (1:328-29) proposes in all essential aspects the correct solution, the misreading of *Erasistrato* as *Eras y Crato*. He errs only in supposing the existence of *de* after *sentirias* and of *seleucial* for *Seleuco*. While the name of the physician has been trimmed by the binder, the ending of *sentirias* is quite clear, as is the name of Seleuco. Thus the addition must have read: “¡O! Si viviesses agora Erasistrato, medico, ¿sentirias mi mal? ¡O piedad de Seleuco” as opposed to *CCM's* “¡O! Si vinissedes agora Eras y Crato, medicos, ¿sentiriades mi mal? ¡O piedad de silencio.” Lida de Malkiel (17-18, n. 7) traces the key steps in the editorial reconstruction, starting with the *Celeuco* of *J* (Valencia, 1514; restored to *Seleuco* in Valencia, 1529); the identification of Erasistratus in *Sal.1570* (probably edited by El Brocense); the acceptance of both by Menéndez Pidal in his *Antología de prosistas castellanos* (1917); and her own observation that, if only one physician were involved, the verb must have been in the 2d pers. sing.

This addition, like that of “pero lo dicho y lo que dellas dixere, no te ...” (44-45), bears out Herriott's suggestion (283) that in making his revisions Rojas probably added passages in the margins of his working copy, as is the case here, which then became the copy text for the *princeps*. It is worth stressing that this passage was added by Rojas, against the almost unanimous opinion of the critics, who see it as one of the unintelligible passages in *P* which Rojas left alone rather than modify (cf., e.g., Bataillon 63, Whinnom 197, Stamm *Estructura* 40, Gilman *Spain* 334n). It is far too long to see it as a simple omission, especially since it interrupts a perfectly acceptable transition from Calisto's melodramatic “¡O bienaventurada muerte aquella que, deseada, alos aflitos viene!” to Sempronio's querulous “¿Que cosa es?” (12). Rather, Rojas has added two classical *exempla* which serve to heighten the artificial nature of Calisto's passion. The first of these was corrupted beyond recognition by the

printers. The question one must ask, with Marciales, is “¿por qué Rojas, si vio aquellas malcorrecciones, no movió un dedo?” (1:329). The question is all the more pointed if Rojas himself inserted the original, correct version. I can only surmise that the serendipitous bifurcation of *Erasistrato* into *Eras y Crato* (CCM) and their further metamorphosis into *Crato y Galieno* (TCM) actually furthered Rojas’s conception of Calisto: not only does he cite the classics inopportunistically, he gets the citations wrong.

—“[¿Que estas murmurando?]” (24) has been added to focus attention on Sempronio’s *aparte*. In CCM Rojas goes one step farther, inserting *Sempronio* after *murmurando* and a protest by the servant, *No digo nada*. The exchange, merely adumbrated by the *antiguo auctor*, has now turned into a device to highlight Sempronio’s lack of sympathy for his master—as well as his duplicity.

—“[Pero lo dicho y lo que dellas dixere no te ...]” (44–45). This passage, added in the lower margin, breaks too precisely the misogynistic train of Sempronio’s speech to be an inadvertent admission. What needs to be explained is why Rojas felt the need to insert a palinode here, when the *antiguo auctor* was doing his best to paint Sempronio as an unrelieved misogynist.

—“[so aquel fausto]” (48) Whether this is Rojas’s addition or not, it was initially inserted for the play on *falsedades*, but, in so doing, it destroyed the bipartite structure of the sentence. Thus in CCM Rojas suppressed *que falsedades*, leaving *Que pensamientos* followed by three anaphoric prepositional phrases, each beginning *so aquellas/aquel*.

—“[la tez, lisa, lustrosa]” (63) again may be an omission from *P*, but I am inclined to see it as an addition inspired in the following *el cuero suyo*.

In all of these cases, with the possible exception of the palinode inserted into Sempronio’s misogynistic diatribe, the motivations for Rojas’s changes are transparent: They are inspired by stylistic concerns or the desire to sharpen characterization or motivation.

Rojas’s Revisions between Mp and the Comedia This is not the place for a full-scale study of the transformations wrought by Rojas on the *papeles* of the *antiguo auctor*. They were substantial, contrary to what Rojas leads us to believe: “E porque conozcais donde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor” (C.12). In fact, there are almost 350 substantive differences between *Mp* and *LC*. While many of them are insertions, deletions, or substitutions of one or two words, others involve the complete rewriting of

entire sentences or passages. If we look at those which illustrate most clearly the directionality of the change, we shall see exactly the same processes at work.

Perhaps most telling is a revision at the end of Pármeno's *puta vieja* speech, where we can surprise Rojas *in medias res*:

<i>Mp</i>	<i>LC</i>
92 <i>toda cosa</i> que son haze, adoquiera que ella esta, el tal nonbre <i>rrepresenta</i>	<i>todas cosas</i> que son <i>fazen</i> , adoquiera que ella esta, el tal nombre <i>representa</i> (A f. b1 ^v)

Rojas intended to change the entire sentence from the singular to the plural in order to bring it into line with the rest of the passage but simply forgot to pluralize the final verb, *representa*. The corrector of *CCM* edition *D* (Sevilla, 1501) makes the correction, to *representan*, and is followed by *TCM* Seville editions *ILN*, as frequently happens.

There are a number of changes from *Mp* to *LC* which affect Sempronio and his relationship to Celestina. For example, at two points in Sempronio's first meeting with the bawd, Rojas suppressed passages which show Calisto's servant as too eager and willing a disciple. The first occurs when Sempronio wants to know the source of the *pasos* he has heard overhead, those of Elicia's client, Crito. In *Mp* Celestina, before tricking him into believing that it is another prostitute, asks him to swear to keep the secret, and Sempronio eagerly complies: "Çe: ¿La fe que guardes secreto? S. Yo la do" (79). The second is found when Celestina tells Sempronio how she plans to fleece Calisto:

<i>Mp</i>	<i>LC</i>
86 <i>commo</i> dizen, el <i>esperança</i> larga aflige el coraçon; y quanto el la perdier, <i>tu</i> tanto gela promete <i>si me promete</i> . ¡Bien me entiendes! Sempronio: <i>Contigo esto. La obra mostrara si entendi bien la liçion.</i> Callemos, que ala puerta estamos	<i>como</i> dizen, el <i>esperança</i> luenga aflige el coraçon; y quanto el la perdier, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes! Sem. Callemos, que ala puerta estamos (A f. b1 ^v)

The omission of *si me promete* may be a haplography in *LC*, but, taken in conjunction with the deletion of Sempronio's *Contigo ... liçion*, it points rather

to a conscious desire to distance Celestina and Sempronio in order better to prepare their eventual falling out in Act XII.

Rojas was obviously a well-trained rhetorician, and we can observe the effects of that training in a number of minor changes. Thus "grandes miembros" (55) is changed to "grandeza de miembros" in accordance with the other abstract nouns in the list of Calisto's virtues: "fermosura, gracia, *grandeza de miembros*, fuerça, ligereza" (A f. a5^v). Similarly, "amor o themor o fidelidad" (88) is changed to "amor o fidelidad o temor" in order to achieve a semantic *gradatio* from positive to negative.

In two instances Rojas intervened to create or to emphasize parallelisms:

<i>Mp</i>	<i>CCM</i>	<i>TCM</i>
6 ha sido <i>de onbre de tal ingenio</i> commo tu, <i>mas no para se perder enla virtud de tal muger</i> commo yo	ha seido: <i>de ingenio de tal hombre</i> como tu, <i>haver de salir para se perder enla virtud de tal muger</i> como yo (A f. a2 ^r)	ha seido: <i>como de ingenio de tal hombre</i> como tu, <i>avie⁷ de salir para se perder en la virtud de tal muger</i> como yo (F f. a5 ^v)

In *Mp* the opposition between Calisto's *ingenio* and Melibea's *virtud* is structured chiasmically: "onbre de tal ingenio" vs. "virtud de tal muger," using a device particularly favored by the *antiguo auctor*, as Mrs. Malkiel notes (18n). *CCM* replaces the chiasmus with a perfectly parallel construction and emphasizes the certainty of failure with *haver de*. In *TCM* the sentence is further revised to raise its import from the particular case to the general rule.

In the second case Pármeno responds to Calisto's wrath at his reference to Celestina as a "puta vieja alcoholada" (87):

<i>Mp</i>	<i>LC</i>
89 ¿Por que, señor, te matas? <i>que te congoxas ni atormentas?</i>	¿Por que, señor, te matas? <i>señor, te congoxas?</i> (A f. b1 ^v)

At the same time that Rojas added the second *señor* he also suppressed *ni atormentas* in order to achieve a perfectly balanced parallel construction.

⁷ Is *avie* unique to *F*?

Rojas has also intervened vigorously in the *antiguo auctor's* long enumerative descriptions: Sempronio's diatribe against women (45-47), Calisto's description of Melibea (62-63), and Pármeno's *puta vieja* speech (89-92) as well as his description of the contents of her *botica* (99-105). The first will serve as an example:

Mp

[45] ¿quien te contaria sus mentiras, *sus cambios, sus trafagos, sus hurtos*, su liviandad, sus lagrimillas, sus *altercaciones*, sus osadias —que todo lo que piensan osan, *si pueden*—, [46] sus *simulaciones*, su lengua, *sus engaños*, su olvido, su desamor, su ingratitude, su *movilidad*, su testimoniar, su negar, su rebolver, *su hablar, su golosina, su luxuriar*, su presunçion, *su vanidad*, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desden, *su guerrear*, [47] su miedo, *sus lisonjas, sus cabtelas*, sus hechizerias, sus *invençiones*, sus escarnios, su deslenguamiento, su *desvergonçamiento*, *sus alcaueterias*, *su suziedad?*

LC

¿quien te contaria sus mentiras, *sus trafagos, sus cambios*, su liviandad, sus lagrimillas, sus *alteraciones*, sus osadias —que todo lo que piensan osan, *sin deliberar*—, [46] sus *dissimulaciones*, su lengua, *su engaño*, su olvido, su desamor, su ingratitude, su *inconstancia*, su testimoniar, su negar, su rebolver, su presunçion, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desden, *su sobervia, su subjecion*, [47] *su parleria, su golosina, su luxuria y suziedad*, su miedo, su *atreveramiento*, sus hechizerias, sus *embaimientos*, sus escarnios, su deslenguamiento, su *desverguença, su alcahueteria?* (A ff. a4^v-a5^r)

Rojas has shortened the passage slightly, but that is not his primary intent. Most of his alterations are clearly motivated by stylistic or semantic considerations: *altercaciones* to *alteraciones* and *si pueden* to *sin deliberar* in consonance with the previous examples of female flightiness; *engaños* to *engaño* and *alcaueterias* to *alcahueteria* to bring these qualities into line with the other singulars; *ingratitude* to echo the initial syllable of *inconstancia*; *vanidad* deleted as a repetition of *vanagloria*; *sobervia* ... *subjecion* added to create another pair of antonyms; *sus lisonjas, sus cabtelas* suppressed in favor of *su atreveramiento* in order to set up the contrast with *su miedo* immediately preceding; *desvergonçamiento* to *desverguença* to avoid the rhyme of *-miento*; neutral or even

positive *invenciones* replaced with the pejorative *embaimientos*. Others, however, lend themselves to no such easy characterization. Why does Rojas invert the order of *sus cambios*, *sus trafagos* and suppress the following *hurtos*? Why combine *parlar ... luxuriar* with *suziedad* and replace *guerrear* with the new set?

Another long passage, Sempronio's initial soliloquy, is basically preserved untouched, but Rojas does rework the final sentences for reasons both of rhetorical efficacy and characterization:

Mp

20 Y en estos extremos estoy pre-
pelixo. Lo mas *umano* es entrar y
sofrir y consolarle. Porque si posi-
ble es sanar sin arte nin aparejo, mas
posible es sanar por arte y por cura.

LC

Pues en estos extremos *en que* estoy
perplexo, lo mas *sano* es entrar y
sofrirle y consolarle. Porque si possi-
ble es sanar sin arte ni aparejo, mas *li-
gero* es *guarescer* por arte y por cura.
(A f. a3^r)

The starting point of the revision was the desire to subordinate the first sentence to the second in order to link Sempronio's actions and motive and to achieve a structural parallel (subord. clause/main clause) with the final sentence. Then *umano* is changed to the more self-serving *sano*, which also plays on *sanar* in the next sentence; and lexical variety is obtained by substituting *ligero* for *posible* and *guarescer* for the second *sanar*.

Conclusion

If this hypothesis is correct, that *Mp* is Roja's transcription of *P* with some of his initial revisions, we would have to place MS 1520 at the very top of Marciales's stemma (1:268), before his "Ms Cota + Rojas," as an intermediary between the MS of the *antiguo auctor* and that of the revision carried out by Rojas. The sporadic agreements of *Mp* with each of the three editions of *CCM*⁸ also lends support to Marciales's thesis that each was based on a separate MS as copytext (1:42).

⁸ E.g., 5 *MpA* esto *CD* este; 51 *MpA* comiençan *CD* encomiençan; 94 *MpC* traiala *AD* traiale; 102 *MpC* camello *AD* camellos; 8 *MpD* vinele a *AC* vinele; 52 *MpD* al deleite *AC* de deleite; 90 la pregonan *AC* lo pregonan; 100 *MpD* lanillas *AC* llanillas.

Despite the plausibility of these arguments, there remains a good deal of work to be done in order to prove definitively that *Mp* is a holograph manuscript and that it does precede the printed editions. Obviously, the single most important test would be a comparison of the hand in *Mp* with that of authentic holograph documents, if such exist.

A second avenue is a classic source study. If we can show that one state of the text follows a source faithfully while another diverges from it, we may presume that the first state is logically prior. For example, the *Corbacho*'s description of cosmetics was followed by the *antiguo auctor* but changed by Rojas:

<i>Corbacho</i>	<i>Mp</i>	<i>LC</i>
aguas para afeitar; unas para estirar el cuero, otras destiladas para relumbrar; tuétanos de <i>ciervo</i> o de vaca e de carnero (158)	100 Adelgazava los cueros □ çumo de limones, con turbino, con tuetano de <i>çiervo</i> y de garça y otras confaçiones	Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tuetano de <i>corço</i> y de garça y otras confaçiones (A f. b2 ^v)

The substitution of *corço* for *çiervo* is a minor detail, but it illustrates both the direction of the change and Rojas's ear for sound play, with the partial alliteration of the velar occlusives /kg/ and the echo of the -rç- cluster in *garça*. A thoroughgoing study of Act I's sources and the variants between *Mp* and *LC* would undoubtedly reveal further such cases.⁹

A linguistic study would, I think, also demonstrate clear differences between the language of *Mp* and that of *LC*, with the former being discernibly more archaic, confirming what many previous studies have suggested. *Mp* contains, e.g., nine examples of the 1st pers. sg. pres. ind. of the verbs *ser*, *ir*, *estar*, *dar*:

⁹ It is astonishing that there still exists no variorum edition of *Celestina*, gathering together annotations by prior editors and setting forth all known sources. Perhaps this would be a fitting project for the 1999 quincennial, together with a census of all known editions (and copies) of the work up to the last Golden Age edition (1634), along the lines of Berndt-Kelley's "Elenco."

	<i>Mp</i>	<i>LC</i>
8	Aqui esto, señor	<i>ACD</i> estoy <i>FLN</i> stoy <i>JM GHKI</i> soy
20	estoy prepelixo	estoy (<i>F</i> stoy) perplexo
43	No se si so neçio	<i>om.</i>
50	So yo mas	Soy mas
77	Do yo vo	Do yo vo
78	S.: Vo	Sem.: Voy
79	Yo la do	<i>om.</i>
80	Dexa si soy burlador	Dexa si soy burlador
85	al cabo esto	al cabo estoy
85	Contigo esto	<i>om.</i>

In all but two cases the older forms without -y are used. In *LC* three of these passages are omitted, but forms with -y are found in five of the remaining six.

Even more striking is the presence of three examples of the archaic 2d and 3d conjugation imperf. in -*ié* (against 24 of -*ía*), all found in Pármemo's description of Celestina's *oficios*:

	<i>Mp</i>	<i>LC</i>
94	Tinie esta buena dueña	Tiene esta buena dueña ¹⁰
95	Ella tinie seis oficios	Ella tenia seis oficios
96	ninguna vinie	ninguna venia

The use of this form is remarkable, for "in the early sixteenth century it was a relic of the past. In 1516, Francisco López de Vilalobos, in his *Diálogo sobre las fiebres interpoladas*, remarks in his criticism of Toledans who believe that their language is superior to that of other Castilians that 'en Castilla los curiales no dicen *hacién* por *hacían*, ni *comién* por *comían*, y así en todos los verbos

¹⁰ Is *LC*'s "tiene" an actualizing device?

que son desta conjugación” (Lloyd 363–64). Might we then also see it as an indication of a non-Castilian origin for *P*?

Finally, a detailed analysis of the textual differences between *Mp* and *CCM* would also help to establish priority. Even the cursory study presented above shows that Rojas's stylistic and rhetorical habits differed from those of his predecessor and that he was concerned to conciliate the original conception of the work's characters with their ulterior development in the *continuación*.

In the last analysis, what, I think, is important about *Mp* is not its contribution to the resolution of the authorship question but rather the insights it offers into the artistic designs of Fernando de Rojas as he turned the *papeles* of the *antiguo auctor* into the *Comedia de Calisto y Melibea*. I hope that the edition here presented will facilitate the study of that process.

Editorial Norms

I present here a regularized reading text of the *Comedia de Calisto y Melibea* from *Mp*, along with substantive variants from the three printed editions of *CCM* as well as selected variants from *TCM*. The latter are taken from the Marciales edition, although I have been able to check his readings of *F*, *H*, and *N* against photocopies and of *L* against the facsimile. Endnote commentary is intended to propose explanations for the changes between the text of *Mp* and that of *CCM* (and, infrequently, to correct errors in the paleographical transcription presented in *Celestinesca* 14.2 [1990]: 3–39), while footnotes are used to record the variants themselves. My intent is to produce a text faithful to *Mp* but which at the same time highlights divergences between the MS and *CCM* through various typographical devices.

1. [] Editorial addition.
2. () Editorial suppression.
3. [^] Scribal addition.
4. (^) Scribal suppression.
5. [*] Editorial reconstruction of illegible or missing text.
6. [...] Lacuna in the manuscript.
7. † † Corrupt passage.
8. □ Omission with regard to *CCM*.
9. Substantive or significant orthographic variants (additions or changes) with regard to *CCM* are *italicized* in the text.
10. | Folio division (within a word) in the text.
11. || Separates *loci variorum* in the apparatus.
12. Both the *nota tironiana* and the ampersand have been rendered as y.
13. Abbreviations have been resolved silently; otiose tildes have been suppressed. For precise readings see the paleographical transcription mentioned above.
14. Punctuation has been regularized, usually on the basis of the Marciales edition.
15. Capitalization is editorial.
16. Textual divisions, in **boldface**, are taken from the Marciales edition.
17. Word separation is editorial, although on the basis of normal medieval practice (e.g., preposition and article are joined together: *enla, dela*).
18. Orthography has been regularized only insofar as the phonology of the text is not affected: The *ij/y* and *u/v* distinctions are regularized. Capital *R*

(when not used at the beginning of a sentence or a proper noun) has been transcribed as *rr-* both word initially and medially. The same distinctions are observed in the apparatus.

19. Sigmatic *s* and *z* are regularized to their normal forms.
20. Substantive variants are recorded in a positive apparatus (i.e., readings of all witnesses are provided). Orthographic variants are not noted unless they bear on the accuracy of *Mp* or on its textual filiation. I omit obvious typographical errors in *CCM* (listed by Marciales, 1:49–53) and *TCM*, and even substantive variants in the latter which have no bearing on the textual relation with *Mp* or *CCM*, i.e., which are specific to *TCM*. I have corrected Marciales's readings silently, where necessary. I omit his conjectures unless they are born out by *Mp*.
21. The readings in the apparatus are those of *A*, regularized as indicated above, or, in its absence, of *C* for *CCM*; and of *F*, for *TCM*.

Sigla

For the various printed editions I follow Marciales's *sigla* (1:5–8).

CCM Comedia de Calisto y Melibea.

TCM Tragicomedia de Calisto y Melibea.

LC La Celestina. The agreement of *CCM* and *TCM*.

α Agreement of *CCM* editions *ACD*.

β Agreement of *TCM* editions *FJM GHK ILN*, as given in Marciales.

γ Agreement of *CCM* editions *ACD* and *TCM* editions *FJM GHK ILN*.

A Comedia de Calisto y Melibea. Burgos: Fadrique de Basilea, ca. 1499. Facsm. New York: Hispanic Society of America, 1970 (repr. of the 1909 ed.).

C Comedia de Calisto & Melibea. Toledo: Pedro Hagenbach, 1500. Facsm. ed. Daniel Poyán Díaz. Cologne-Geneva: Bibliotheca Bodmeriana, 1961.

D Comedia de: calisto & melibea. Seville: Estanislao Polono, 1501. Paris: Bibliothèque Nationale, Res. Yg.63 (*olim* Y.6310). I am indebted to my friend and colleague Jerry R. Rank for the loan of his photocopy.

F Zaragoza: Jorge Coci, 1507. Madrid: Real Academia de la Historia, 2-7-2/3566. (Marciales's shelfmark 2/7-2/566 is wrong, as is Berndt-Kelley's 3-7-2/3566 ["Algunas observaciones" 9].)

- G** Toledo, 1502 = [Toledo: Successor to Pedro Hagenbach, 1510.] London: British Library, C.20.b.9.
- H** *Tragicomedia de Calisto y melibea*. Seville, 1502 = [Seville: Jacobo Cromberger, 1511.] London: British Library, C.20.c.17 (*olim* C.57.d.10).
- I** Seville, 1502 = [Seville: Jacobo Cromberger, 1513]. Ann Arbor: Univ. of Michigan. Rare Book Room, PQ 6426 .A1 1502? (shelfmark from Berndt-Kelley "Elenco" 10).
- J** Valencia: Juan Jofré, 21 February 1514. Madrid: Biblioteca Nacional, R 4870.
- K** Seville, 1502 = [Rome: Marcelo Silber, 1516.] London: British Library, C.20.b.15; Boston: Public Library, *XD .170B .9 (shelfmark from Berndt-Kelley "Elenco" 10).
- L** *Libro de Calixto y Melibea y dela puta vieja Celestina*. Seville, 1502 = [Seville: Jacobo Cromberger, 1518]. Madrid: Biblioteca Nacional, R 26.575. Facsm. ed. by Antonio Pérez y Gómez. Valencia: "...la fonte que mana y corre..." 1958.
- M** Valencia: Juan Jofré, 27 March 1518. London: British Library, C.64.d.4. Line for line reprint of *J*.
- Mp** *Comedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Biblioteca de Palacio, MS 1520, ff. 93v-100v.
- N** *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salamanca, 1502 = [Rome: Antonio de Blado for Antonio de Salamanca, 1520]. New York: Hispanic Society of America; London: British Library, G.10224 (Marciales's shelfmark G.110224 is wrong).
- P** *Papeles* mentioned as Rojas's source in the *Carta. El autor a un su amigo*. *Sal.1570* Salamanca: Matías Gast, 1570.

References

- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- Berndt-Kelley, Ema. "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *La Celestina y su contorno social*. Actas del I Congreso Internacional sobre *La Celestina*, ed. Manuel Criado de Val, 7-28. Colección Summa, 2. Barcelona: Hispam, 1977.
- _____. "Elenco de ejemplares de ediciones tempranas del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canada, Estados Unidos y Puerto Rico." *Celestinesca* 12.1 (1988): 9-34.
- _____. "Popularidad del romance *Mira Nero de Tarpeya*." *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, 117-26. Madison: Universidad de Wisconsin, 1966.
- Corominas, Joan, and José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 5 vols. (to date). Madrid: Gredos, 1980-.
- Garci-Gómez, Miguel. "Sobre el 'plebérico corazón' de Calisto y la razón de Pleberio." *Hispania* 66 (1983): 202-8.
- García de Enterría, María Cruz, ed. *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*. Facsm. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975.
- Gillet, Joseph E. "'Comedor de huevos' (?) (*Celestina*, Aucto I)." *Hispanic Review* 24 (1956): 144-47.
- Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- _____. *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Herriott, J. Homer. *Towards a Critical Edition of the Celestina. A Filiation of Early Editions*. Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1964.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Lloyd, Paul M. *From Latin to Spanish*. Memoirs of the American Philosophical Society, 173. Vol. I. Philadelphia: American Philosophical Society, 1987.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1979.
- Martorell, Joanot, and Martí Joan de Galba. *Tirant lo Blanc*. Ed. Martí de Riquer. Biblioteca Breve de Bolsillo, 50-51. 2 vols. Barcelona: Seix Barral, 1970.

- Menéndez Pidal, R[amón], ed. *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*. Facsm. of Antwerp: Martín Nucio, n.d. Madrid: CSIC, 1945 (repr. of 1914 ed.).
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Colección Joyas Bibliográficas. Serie Conmemorativa, 7-8. 2 vols. Facsm. Madrid, 1960.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*. Vol. 5. Colección Joyas Bibliográficas. Serie Conmemorativa, 9. Facsm. Madrid, 1961.
- Riquer, Martín de. "Fernando de Rojas y el primer acto de «La Celestina»." *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-95.
- Rojas, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. Illinois Medieval Monographs, 1. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, ed. *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*. Madrid: Castalia, 1967.
- _____. *Cancionero gótico de Velázquez de Avila*. Valencia: Castalia, 1951.
- _____. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970.
- _____. *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*. Valencia: Castalia, 1951.
- _____. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*. Ed. Arthur L-F. Askins. 4 vols. Madrid: Castalia, 1973-78.
- _____. *Silva de romances (Zaragoza, 1550 - 1551)*. Zaragoza: Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, 1970.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Nota sobre la autoría del Acto I de *La Celestina*." *Hispanic Review* 42 (1974): 431-35.
- Serrano y Sanz, M[anuel]. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1902): 245-99.
- Severin, Dorothy. Letter to Joseph Snow. Liverpool, 19 March 1991. 1 p.
- Stamm, James R. *La estructura de La Celestina. Una lectura analítica*. Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 204. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- _____. "El plebérico corazón: Melibea's Heart?" *Celestinesca* 3.2 (1979): 3-6.
- Timoneda, Juan. *Rosas de romances (Valencia, 1573)*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino and Daniel Devoto. Floresta. Joyas Poéticas Españolas, 8. Valencia: Castalia, 1963.

- Valle Lersundi, Fernando del. "Documentos referentes a Fernando de Rojas." *Revista de Filología Española* 12 (1925): 385-96.
- _____. "Testamento de Fernando de Rojas, autor de «La Celestina» otorgado en la villa de Talavera, el 3 de abril de 1541." *Revista de Filología Española* 16 (1929): 366-88.
- Whinnom, Keith. "'El plebérico corazón' and the Authorship of Act I of *Celestina*." *Hispanic Review* 45 (1977): 195-99.

[fol. 93^v]*Ihesus*

[In] Siguese la Comedia de Calisto y Melibea, conpuesta en rreprehension delos locos enamorados que, vencidos en su deshordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asi mesmo fecha en aviso delos engaños delas *alcauetes* y malos y lisongeros servientes.

[AG] *El argumento*

Calisto fue de noble linaje y de claro ingenio, de gentil dispusiçion, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso enel amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre, sublimada en prospero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre *Elisa* muy amada. Por soliçitud del pungido Calisto, vencido el casto proposito della, — interviniendo Çelestina, mala y astuta muger, con dos servientes del vencido Calisto, engañados y por esta tomados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdiçia y □ deleite — vinieron los amantes y los que los ministraron, en amargo y desastrado fin. Para comienço delo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde ala presençia de Calisto se presento la deseada Melibea.

[AI]

□

In *Mp* Ihesus *CDβ om.* || *MpCD* Comedia *β + o* Tragicomedia || *MpCD ILN* fecha *FJM GHK* hecho || *Mp* *alcauetes CDβ* *alcahuetas*

AG *Mp* El argumento *CDβ* Argumento || *Mp* y de claro *CDβ* de claro || *MpDβ* sublimada *C* sublimado || *Mp* *Elisa CDβ* *Alisa* || *Mp* deleite *CDβ* de deleite || *MpCD* los ministraron *β* les ministraron || *MpCβ* el adversa *D* la adversa

AI *γ* Argumento del primer auto desta comedia ... concordia de Sempronio *Mp om.*

[I. Primer Auto. Cena 1^a]

Calisto y Melibea. Comiença Calisto.

[fol. 94^r] [1] Calisto: Enesto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

M[*elibea]: ¿En que, Calisto?

C.: En dar poder a natura que □ tan p[*erfe]ta hermosura te dotase, e fazer a mi, [ˆin]merito, tanta merced que verte alcançase, y en tan conveniente lu[*gar], do mi secreto dolor magnifestarte pudiese. [2] Sin [*du]da inconparablemente es mayor tal galard[*o] qu'el] seruiçio, sacrificio, devoçion y obras pias, que por e[*ste] [ˆlugar] alcançar a Dios tengo yo ofresçido, ni otro p[*oder] nin voluntad umana puede conplir. [3] ¿Quien vido [*enesta] vida cuerpo glorificado de ningund onbre, comm[*o] □ el mio? Por çierto los gloriosos santos, que se deleit[*an] enla vision divina, no gozan tanto como yo [... *enel] acatamiento tuyo. [4] Mas, ¡o triste! que enesto dif[*eri]mos: que ellos puramente se glorifican sin te[*mor] de caer de tal bienaventurança, y yo, misto □, con [*re]çelo del □ tormento que tu absençia me a de cabsar.

M.: [5] ¿Por grand premio tienes esto, Calisto?

C.: Ten[*golo], en verdad, en tanto que, si Dios me diese enel çiel[*o] la silla (cabe su hijo a su derecha mano) [ˆsobre sus santos], creo no me s[...] mayor felicidad.

M.: Pues aun mas igual ga[*lar]don te dare □, si perseveras.

I Mp Calisto y Melibea A (above woodcut) Calisto Parmeno Sempronio Celestina CD F Calisto Melibea. Sempronio. Celestina Elicia. Crito. Parmeno JM HKG Parmeno Calisto Melibea Sempronio Celestina Elicia Crito ILN Calisto Melibea Parmeno Sempronio Celestina Elicia Crito || Mp Comiença Calisto γ om.

1 Mp Calisto¹ α om. || Mp que² γ que de || Mp do γ que

2 Mp a ... yo α tengo yo a Dios β yo tengo a Dios || Mpα ni ... conplir β om. || Mp nin α mi

3 Mpγ commo¹ γ + agora || Mp tanto commo² γ mas que

4 Mpγ misto γ + me alegre || Mp tormento γ esquivo tormento

5 MpA esto CDβ este || Mp en verdad, en tanto γ por tanto, en verdad || Mp creo γ om. || Mp me s[...] mayor γ lo ternia por tanta || Mpγ dare γ + yo

C.: [6] ¡O bienaventurada[*s] orejas mias, que indignamente tan grand pa[*labra] aveis oido!

M.: Mas desaventuradas de que m[*e a]cabeis de oir, porque la paga sera tan fiera qual □ mereçe tu loco atrevimiento; y el inten(ˆdimiento)[ˆto] de tus [*pa]llabras, [fol. 94^v] Calisto, ha sido *de onbre de tal ingenio* commo tu, *mas no* para se perder en la virtud de tal muger commo yo. [7] Vete, vete de ai, torpe: que no puede mi paçiençia tolerar que aya subido en coraçon umano conmigo *enel* iličito amor comunicar su deleite.

C.: Ire commo aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.

[Cena 2^a]

[8] C.: ¡Senbronio, Senbronio, Senbronio! ¿donde esta este maldito?

S.: Aqui esto, señor, curando *delos* cavallos.

C.: *Mientes*. Pues, ¿commo sales dela sala?

S.: *Debatiose* el girifalte, *qu'estava colgado dell alcandara*, y vinele a endereçar □.

C.: [9] ¡Asi los diablos te *lieven*! ¡Asi *muerte desastrada mueras*! ¡Asi perpetuo *tengas el* tormento *que yo traigo*, *qu'es peor †commo dizes verdad†*! ¡Anda, anda, malvado, abre la camara, □ endereça la cama!

S.: [10] Señor, luego fecho es.

6 *Mp* acabeis γ acabes || *Mp* β qual α qual la || *Mp* α Calisto β *om.* || *Mp* de onbre ... ingenio α de ingenio de tal hombre β como de ingenio de tal hombre || *Mp* mas no γ haver de salir

7 *Mp* *enel* α el β en

8 *Mp* C.¹ γ *om.* || *Mp et passim* Senbronio γ *et passim* Sempronio || *Mp* esto α estoy *FLN* stoy *JM GHKI* soy || *Mp* *delos* γ *destos* || *Mp* *Mientes* γ *om.* || *Mp* *Debatiose* γ *Abatiose* || *Mp* *qu'estava* ... *alcandara* γ *om.* || *MpD FJM GHILN* vinele a *AC K* vinele || *Mp* γ *endereçar* γ + *enel* *alcandara*

9 *Mp* *lieven* γ *ganan* || *Mp* *muerte* ... *mueras* γ por infortunio arrebatado *perezcas* || *Mp* *Asi*³ γ o || *Mp* *tengas el* γ *intollerable* || *Mp* *que yo* ... *verdad* γ *consigas*; el qual en grado incomparable [β + mente] ala penosa y desastrada *muerte que espero traspasa* || *Mp* γ *camara* γ + y

C.: *Saca la vela* y dexa la tiniebra aconpañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis *tristes pensamientos* non son dignos de luz. ¡O bienaventurada muerte aquella que, deseada(j)a, a los *afritos* viene! [11] [...] [[^]¿sentirias mi mal? ¡O piedad de *Seleuco*] [...].

S.: [12] ¿Que cosa es?

C.: ¡Vete de ai! No me hables; si no, quiza *antes que venga la muerte qu'espero*, mis manos cabsaran tu arrebatada fin.

S.: Ire, pues solo quieres padescer tu mal.

C.: ¡Ve conel diablo!

[Cena 3ª. Soliloquio de Sempronio]

S.: [13] No *puede ser*, segund pienso, ir conmigo el que contigo queda. — ¡O desventura, o supito mal! ¿Qual fue tan contrario conteçimiento, que asi tan presto rrobo ell alegria deste onbre y lo qu'*es peor*, junto conella el seso? [14] ¿Dexarle e solo o entrare alla? Si le dexo, matarse a; si entro □, matarme a. Quedese; [fol. 95^r] no me curo; mas vale que muera aquel a quien es eno[*josa] la vida, que □ yo, que (yo que) huelgo conella. [15] Aunque por al [*no] desease bevir sino por ver a mi *Alicia*, me devria g[*uar]dar de peligros. — Pero si se mata sin otro testigo, y[*o que]do obligado a dar cuenta de su vida. Quiero entr[*ar]; mas, puesto que entre, no quiere consolacion nin consej[*o]. [16] Asaz es señal mortal non querer sanar. Con todo, qu[*iero]le

10 *Mp* Saca la vela γ Cierra la ventana || *Mp* *tristes pensamientos* γ *pensamientos* *tristes* || *Mp* *afritos* γ *afligidos*

11 *Mp* *added in lower margin* [...] *sentirias* ... *Seleuco* γ ¡O! Si vinissedes agora *Eras* y *Crato* [β *Crato* y *Galieno*], *medicos*, ¿*sentiriades Marciales* ... sentirías de || *Mp* de *Seleuco* α de silencio *JM* de *Celeuco* *F GHKILN* *celestial Marciales* *seleucial* || *Mp* *Seleuco* γ + *inspira* en el *pleberico* [*FK Pleberio*] *coraçon* porque sin *esperança* de salud no embie el *espíritu* perdido conel *desastrado* *Piramo* y dela *desdichada* *Tisbe*

12 *Mp* *antes que venga la* α *ante* del tiempo de mi *rabiosa* *FJM GHK* *ante* del tiempo de *raviosa* *ILN* *ante* de tiempo de *raviosa* || *Mp* *qu'espero* γ *om.* || *Mp* *arrebatada* γ *arrebatado*

13 *Mp* *puede ser* γ *creo* || *Mp* α *desventura* β *desventura* || *Mp* *conteçimiento* γ *acontesçimiento* || *Mp* *es peor* γ *peor es*

14 *Mp* γ *entro* γ + *alla* || *Mp* γ *que*² γ + *no*

15 *Mp* α *ver a* β *ver* || *Mp* *Alicia* γ *Elicia*

dexar un poco; desbrave, madure, que oido he dezir q[*ue] es peligro abrir o apremiar las apostemas dura[*s], porque mas se *ensañan*. [17] Este un poco; dexemos llorar[*r] al que dolor tiene. □ Las lagrimas □ mucho desencona[*n] el coraçon dolorido. Y aun, si *se ve comigo, mas se* [*en]cendera *si alli delante me tiene*, qu'el sol mas ard[*e] donde puede rreberverar, [18] y la vista, a quien objebto [*no] se antepone, ca(b)[n]sa; □ quando aquel es çerca, aguzase. [*Por] eso quierome *agora estar* un poco. Si entre tanto s[*e] *muere*, muera. Quiça con algo me *dare* que otro no l[*o] [...], con que mude el pelo malo. [19] Aunque malo es esperar □ *enla* muerte agena, □ quiça m'engaña el diablo. Y si [*m]uere, matarme an, y *ira* alla la sogá *tras* el cal[*deron]. Por otra part, *los sabios dizen* qu'es grand descanso a los [*afli]gidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, [...] la llaga interior mas enpeçe. [20] Y enestos extremos □ estoy prepelixo. Lo mas *umano* es entrar y sof[*rir] □ y consolarle. Porque si posible es sanar sin arte nin a[*pa]rejo, mas *posible* es *sanar* por arte y por cura.

[*C.:] [21] ¡Senbronio!

S.: ¿Señor?

C.: Dame aca el laud.

S.: Señor, [fol. 95^v] *veislo* aqui.

C.: ¿Qual dolor puede ser tal,
que se iguale conel *mio*?

S.: Destenplado esta *este* laud.

16 *Mp* apostemas γ postemas || *Mp* ensañan γ enconan

17 *Mp* γ tiene + γ que || *Mp* γ lagrimas γ + y sospiros || *Mp* se ve ... mas¹ γ delante me tiene, mas comigo || *Mp* si alli ... tiene γ om.

18 *Mp* y la vista γ la vista || *Mp* cabsa *ADβ* cansa *C* causa || *Mp* quando γ y quando || *Mp* agora estar γ sufrir || *Mp* muere γ matare || *Mp* dare γ quedare || *Mpα* l[*o] β om. || *MpADβ* mude *C* mudo

19 *Mp* γ esperar γ + salud || *Mp* enla γ en || *Mp* γ agena γ + y || *Mp* ira γ iran || *Mp* tras γ y || *Mp* los sabios dizen γ dizen los sabios

20 *Mp* Y γ Pues || *Mp* γ extremos γ + en que || *Mp* prepelixo γ perplexo || *Mp* umano γ sano || *Mp* γ sufrir γ + le || *Mp* posible² γ ligero || *Mp* sanar² γ guarescer || *MpADβ* y⁴ *C* que

21 *Mp* *veislo αFJM* vesle *GHKILN* veslo || *Mp* el mio γ mi mal || *Mp* este γ esse

C.: [22] ¡O triste! (^quien) ¿Commo tenplara el destenplado? ¿Commo sentira ell armonia aquel que consigo esta tan discorde; aquel *en* quien la volu[n]tad ala rrazon no obedeçe? Quien tiene dentro del pecho *injurias*, *pecados*, *sospechas*, agujiones, paz, guerra, tregua, amor y enemistad, □ todo *en* una cabsa. [23] *Tañe tu y llorare yo*. Pero tañe y canta la mas triste cançion que sepas.

S.: Mira Nero de Torpeo
a Roma commo se ardia,
gritos dan niños y viejos,
y el *manzilla no avia*.

C.: [24] Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.

S.: No m'engaño yo, que loco esta *agora* este □.

C.: (^q) [¿Que estas murmurando?] □ [25] Di lo que dizes, no temas.

S.: Digo que ¿como puede ser mayor el fuego que atormenta un *onbre* [^bivo], qu'el que quemio *tanta* çibdad y *tal* multitud de gente?

C.: [26] ¿Commo? Yo telo dire. Mayor es la llama que *tura* ochenta años, que *no* la que en un dia pasa; y (^mayor) [^menor] *es la que se apaga que la que no se puede apagar*; y mayor *es* la que mata un *alma*, que la que *mata* çient mill cuerpos. Commo dela aparencia ala *ex sentençia*, commo delo *pintado alo bivo*, commo dela sonbra alo rreal, tanta diferençia ay del fuego que dizes al que me quema. [27] Por çierto, si el *del* purgatorio es tal, mas querria que mi espiritu fuese conlo[s] delos brutos animales, que por medio de aquel ir ala gloria delos santos.

22 *Mp* O triste γ *om.* || *Mp* β en¹ α a || *Mp* *injurias*, *pecados*, *sospechas* γ *om.* || *Mp* amor y γ amor || *Mp* γ *enemistad* γ + *injurias*, *pecados*, *sospechas* || *MpAD* β todo *C* todos || *Mp* en² γ a || *Mp* *cabsa* *AD* β causa *C* casa

23 *Mp* *Tañe ... yo* γ *om.* || *Mp* *Torpeo* γ *Tarpeya* || *MpAC* β dan *D* davan || *Mp* *manzilla no avia* γ de nada se dolia

24 *Mp* *agora*² γ *om.* || *Mp* γ *este* γ + mi amo || *Mp* γ *murmurando* γ + *Sempronio*. Sem.: No digo nada. Ca.

25 *Mp* *onbre* γ *om.* || *Mp* *tanta* γ *tal* || *Mp* *tal* γ *tanta*

26 *Mp* *tura* γ *dura* || *Mp* no¹ γ *om.* || *Mp* y (^mayor) [^menor] ... *apagar* γ *om.* || *Mp* es³ γ *om.* || *Mp* *mata* un *alma* α *FJM GHKI* *mata* una *anima* *L* *quema* un *alma* *N* *quema* un *anima* || *Mp* *mata*² α *quema* β *quemo* || *Mp* *ex sentençia* γ *existencia* || *Mp* *pintado alo bivo* γ *vivo alo pintado*

27 *Mp* *del* γ *de* || *MpAD* *FJM GHKIL* *querria* *C* *N* *queria* || γ *conlos* *Mp* *conlo*

S.: Algo es lo que digo; a mas ha de ir este fecho. ¿No basta loco, sino erege?

C.: [28] ¿No te digo que hables alto quando hablares? ¿Que dizes?

S.: Digo que nunca Dios quiera tal; que es espeçi(a)[e] de eregia lo que [...]

[Cena 4ª]

[fol. 96^r] [41] [...] constituidas, se sometieron a los pechos y resoll[*os] de viles y (*tan prestes*) [*canpestres*] azemileros y algunas, *alas brutas animalias*. [42] ¿No as leido de Pasipa conel to[*ro] y Mireva conel can?

(*S*). C.: No lo creo, hablillas so[*n].

S.: Lo de tu aguela conel ximio, ¿*fue hablilla*? Tes[*tigo] es el cuchillo de tu aguelo, *Calisto*.

C.: ¡Maldito [*sea] este neçio, □ que porradas dize!

S.: [43] *No se si so neçio n[...]*. ¿Escoziote? Lee, lee los estoriales, estudia los filo[*sofos], mira los poetas. Llenos estan los libros de sus viles (*p*) □ enxemplos y delas caidas que llevaron los [*que] en algo, commo tu, las rreputaron. Oye a Salam[*on] *que dize* □ las mugeres y el vino hazen a los onbr[*es] rrenegar. [44] Consejoate con Seneca y veras en que las tiene y escucha all Aristotil, mira *al Bernaldo*. Gentiles, judios, xpianos, □ moros, todos enesta [*con]cordia estan. [*Pero lo dicho y lo que dellas dixere, no te*] [...] [45] ¿quien te contaria sus mentiras, *su[*s cam]bios, sus trafagos,*

28 *Mp* espeçia γ especie

28–41 lo que ... constituidas *lacuna in Mp due to loss of leaf*

41 *Mp* y ... [*canpestres*] γ *om.* || *Mp* algunas ... animalias *ADβ* otras, a brutos animales *C* otros brutos animales

42 *Mp* Pasipa γ Pasife || *Mp* y Mireva γ de Minerva || *Mp* fue hablilla γ fablilla fue || *Mp* Calisto γ *om.* || *Mp* γ neçio γ + y

43 *Mp* No se ... neçio n[...] γ *om.* || *Mp* lee² γ *om.* || *Mp* γ viles γ + y malos || *Mp* que³ γ do || *Mp* γ dize γ + que

44 *MpACβ* Consejoate *D* Aconsejate || *Mp* y² γ *om.* || *MpADβ* all *C* a || *Mp* al γ a || *Mp* γ xpianos γ + y || [*Pero ... no te*] [...] *added in lower margin*

44–45 *Mp* no te [...] γ + contezca error de tomarlo en comun; que muchas hovo y ay sanctas y virtuosas y notables, cuya resplandesciente corona quita el general vituperio. Pero destas otras

sus hurtos, su liviandad, s[*us] lagrimillas, sus *altercaçiones*, sus osadías — que [*todo] lo que piensan osan, *si pueden* —, [46] sus *simulaçiones*, su lengua, *sus engaños*, su olvido, su desa[*mor], su ingratitud, su *movilidad*, su testimon[*iar], su negar, su rrebolver, *su hablar*, *su golosi[*na]*, *su lux[ur]iar*, su presunç[ⁱ]on, *su vanidad*, su va[*na]gloria, su abatimiento, su locura, su desden, *su g[*ue]rrear*, [47] su miedo, *sus lisonjas*, *sus cabtelas*, su[*s] hechizerias, sus *invençiones*, sus escarn[*ios], su deslenguamiento, (^{de}) su *desvergonçamiento*, *sus a[*lcaue]rterias*, [fol. 96^v] *su suziedad?* [48] ¡Considera que sesito esta debaxo de aquellas *luengas* (^{tocas}) y delgadas to(^d)[^c]as! ¡Que pensamientos so aquellas gorgueras, *que falsedades* [^{so} aquel fa[*usto]], so aquellas largas y *abtorizadas* rropas! ¡Que inperfiçion, que alvañares debaxo *que* tenplos pintados! †*Desvare*.† Por ellas es dicho: ‘arma del diablo, cabeça de pecado, destruiçion de paraiso’. [49] ¿No as rrezado □ la festividad de sant Johan, *donde* dize: □ ‘es la muger antigua malia que [^a] Adan echo delos deleites de paraiso; esta *es* (^{de}) *la qu’* el linaje umano metio enel infierno; a esta menospreçio Elias profecta’ □?

45 *Mp* su[*s cam]bios, sus trafagos γ sus trafagos, sus cambios || *Mp* sus hurtos γ *om.* || *Mp* altercaçiones γ alteraciones || *Mp* si pueden γ sin deliberar

46 *Mp* simulaçiones γ dissimulaciones || *Mp* sus engaños γ su engaño || *Mp* movilidad γ inconstancia || *Mp* su hablar, su golosi[*na], su lux[ur]iar γ *om.* || *Mp* su vanidad γ *om.*

46–47 *Mp* guerrear γ sobervia, su subjecion, su parleria, su golosina, su luxuria y suziedad

47 *Mp* sus lisonjas, sus cabtelas γ su atrevimiento || *Mp* invençiones γ embaimientos || *Mp* desvergonçamiento γ desverguença || *Mp* sus a[*lcaue]rterias γ su alcahueteria || *Mp* su suziedad γ *om.*

48 *Mp* luengas γ grandes || *Mp* que falsedades γ *om.* || *Mp* abtorizadas γ autorizantes || *Mp* debaxo que γ debaxo de || *Mp* *Desvare* γ *om.* || *Mp* γ arma del *C* + grandissimo

49 *Mp* γ rrezado γ + en || *Mp* donde *AD* β do *C* Baptista || *Mp* γ dize α + las mugeres y el vino hazen [*D* + *a*] los hombres renegar; do dize || *Mp* *es*¹ γ esta es || *MpAD* β [^a] Adan *C* a nuestro padre Adam || *MpAD* β de paraiso *C* del paraiso || *Mp* *es* (^{de}) *la qu’* γ *om.* || *MpAC* β el linaje *D* al linaje || *Mp* γ profecta γ + etc

C.: [50] †Despues† Ese Adan, ese Salamon, ese David, ese Aristotil, ese Vergilio □ que dizes, ¿commo se sometieron aellas? ¿So yo mas que ellos?

S.: Alos que las vençieron *mira* que rremidases, que no alos que dellas fueron vençidos. [51] *Guarda* sus engaños. ¿Sabes que hazen? Cosa □ es difiçil entendellas: no tienen modo *ni* rrazon *nin* intençion. Por *rri*gores comiençan el ofreçimiento que de si quieren hazer. Alos que *quieren meter* por □ agujeros denuestan enla calle. [52] Conbidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronunçian enemiga, ensañanse presto, apaziguanse luego. Quieren que adevinen lo que quieren. ¡O que plaga! ¡O que enojo! ¡O que hastio es *conversar* conellas mas de aquel breve tienpo que son aparejadas al deleite!

C.: [53] ¿Ves? *Quanto* mas me dizes y mas inconvenientes me pones, mas la quiero. No se qu'es.

S.: No es *ese* juizio, *segund veo*, sino para moços. *Qu(^e)ien* no se sabe a la rrazon [fol. 97^r] someter, no (^A) □ sabe administrar. Miserable cosa es □ ser maestro el que nunca *se vio* diçipulo.

C.: [54] ¿Y tu que sabes? ¿Quien te mostro esto?

S.: ¿Quien? Ellas; que desde se *h[*an]* de descubrir, asi pierden la verguença, que todo esto y *au[*n]* mas alos onbres manifiestan. Ponte pues enla *medid[*a]* de *onbre*; que *deves pensar* ser mas digno delo que □ *reput[*as]*.

50 *Mp* Despues γ Di, pues || *Mp* γ Vergilio γ + esos || *Mp* So γ Soy || *Mp* yo γ om. || *Mp* mira AD JM GHKILN querria C F queria || *Mp* rremidases α remedasses

51 *Mp* Guarda γ Huye de || *Mp* α Cosa β Cosas || *Mp* es γ que es || *Mp* ni γ no || *Mp* nin γ no || *Mp* rri gores γ rigor || *Mp* A comiençan CD β encomiençan || *Mp* quieren meter γ meten || *Mp* agujeros γ los agujeros

52 *Mp* AD β plaga C plaza || *Mp* conversar γ conferir || *Mp* D β de aquel AC a aquel || *Mp* α son aparejadas β aparejadas son || *Mp* D al deleite AC de deleite β a deleite

53 *Mp* D Ves AC Ve β Vees || *Mp* Quanto γ Mientras || *Mp* qu'es γ que s'es || *Mp* ese γ este || *Mp* segund ... *Qu(^e)ien* γ para moços, segun veo; que || *Mp* sabe¹ γ saben || sabe² γ se saben || *Mp* ser γ pensar ser || *Mp* se vio γ fue

54 *Mp* h[*an] de descubrir γ descubren || *Mp* onbre ... pensar γ honrra; piensa || *Mp* rreputas γ te reputas

[55] Que çierto, peor extremo es dexarse onbre caer de su meres[*çimiento], que ponerse en mas alto lugar que deve.

C.: Pues yo ¿quien s[*o] para eso?

S.: ¿Quien? Lo primero, eres onbre y *despues* de claro i[*ngenio]; y mas, a quien la natura doto delos mijores bienes, †*bien*† [*con]viene a saber: fermosura, gracia, *grandes* miembros, fuer[*ça], ligereza. [56] Y allende desto, fortuna medianamente parti[*o] *suyos* en tal *calidades*, que los bienes que tienes de dentro *ellos* rrespland[[^]eçe](se)n. Porque sin los bienes de fuera, [*delos] quales la fortuna es señora, a ninguno *conteçe* en su vida s[*er] bienaventurado y mas, a costelacion, de to[[^]dos □ amado].

C.: [57] [[^]Pero no de Melibea]. □ En todo lo que me as gl[*oriado], □ sin *proposicion* nin comparacion se aventaja Melibea. [*Miras] la nobleza y antiguedad de su linaje, el grandisimo *copa*[...], el exçelentisimo ingenio, las rresplandeçientes virtudes, la a[*litud], *la* inefable gracia, la soberana fermosura, dela qual te [*ruego] me dexes hablar un poco, por que aya algund rrefrigerio. [58] [*Y] lo que te dixere sera delo descubierto, que si delo *otro* oculto [*yo] hablar □ sopiera, no nos fuera nesçesario *tan miserab[*le]mente altercar* estas rrazones.

S.: ¿Que mentiras y que locura[*s] dira agora este [[^]cativo de] mi amo?

C.: [59] ¿Commo es eso? ([^]d??)

S.: Dixe [*que] digas, que muy grand plazer avre delo oir. ¡Asi te medre [*Dios], commo me sera agradable ese sermon!

C.: ¿Que?

S.: Que ansi me [*medre] [fol. 97^v] Dios, *que* me sera graçioso de oir.

55 *Mp* yo ¿quien s[*o] γ quien yo (*Marciales: Bastantes de las posteriores traen: Quién soy/só yo*) || *MpACβ* onbre² *D* ombres || *Mp* despues γ *om.* || *Mp* bien γ que tuvo || *Mp* grandes γ grandeza de

56 *Mp* suyos γ contigo lo suyo || *Mp* calidades γ cantidad *Mp* ellos γ conlos de fuera || *Mp* conteçe γ acaece || *Mp* en su γ enesta || *Mp* todos γ + eres

57 *Mp* En γ E en || *MpACβ* gloriado *D* glorificado γ + Sempronio || *Mp* proposicion γ proporcion || *MpACβ* aventaja *D* aventajava || *Mp*?α *FJM* Miras *GHKILN* Mira || *Mp* copa[...] γ patrimonio || *Mp* la inefable *A* y enefable *C* y eneffable *Dβ* y ineffable

58 *Mp* otro γ *om.* || *Mp* hablar γ hablarte || *Mp* tan ... altercar γ altercar tan miserablemente || *MpADβ* mentiras *C* mientras

59 *Mp* que⁵ me γ como me

C.: [60] Pues, por que ayas plazer, yo telo figurare por partes mucho por istenso.

S.: ¡Duelos tenemos! *Eso* es tras lo que yo andaba. *Ya* de pasarse *ha* esta inportunidad.

C.: [61] Comienço por los cabellos. ¿*Ves* tu las madexas *de* oro delgado que hilan en Arabia? Mas lindos son y *mas* rresplandesçen □. Su longura hasta el *post[re]mero* asiento de sus pies; y despues, *incrinados* y atados con la delgada cuerda, commo ella(ˆs) □ los pone, no ha *menester mas* para [c]onvertir los ombres en *piedra*.

S.: [62] ¡Mas en asnos!

C.: ¿Que dizes?

S.: □ Que esos tales non serian çerdas de asno.

C.: ¡*Ves* que torpe, y que comparaçion!

S.: ¿Tu cuerdo?

C.: Los ojos verdes, rrasgados; las pestañas, luengas; las çejas, delgadas y (c)alçadas; *las narizes, medianas*; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grosesuelos; [63] el tomo del rrostro, *pequeño*, mas *largo* que rredondo; *el cuello, largo y delgado*; el pecho, alto; la rredondeza y forma delas pequeñas tetas, ¿quien *telo* podra figurar? ¡que se despereza el ombre quando las mira!; [ˆla tez, lisa, lustrosa]; el cuero suyo escureçe la nieve; la color, mezclada, qual ella □ escojio para si.

S.: ¡En sus treze esta este neçio!

C.: [64] Las manos, pequeñas en mediana manera, *aconpañadas de* □ *carne*; los dedos, *largos* y las uñas enellos, largas, □ coloradas. □ Paresçen rrubis

60 *Mp* Eso γ Esto || *Mp* Ya γ om. || *Mp* ha γ havra ya

61 *Mp* Ves γ Vees || *Mp* de oro γ del oro || *Mp* mas rresplandesçen γ no resplandecen menos || *Mp* *post[re]mero* γ postrero || *Mp* y despues γ despues || *Mp* *incrinados* γ *crinados* || *Mp* *ella(ˆs)* γ *ella se* || *Mp* *menester mas* γ *mas menester* || *Mp* *piedra* γ *piedras*

62 *Mp* Que² γ Dixe que || *Mp* Ves γ Veed || *Mp* (c)alçadas γ alçadas || *Mp* las ... medianas γ la nariz, mediana

63 *Mp* pequeño, mas largo γ poco mas luengo || *Mp* el cuello ... delgado γ om. || *Mp*α *F* rredondeza *JM GHKILN* redondez || *Mp* *telo* γ *tela* || *Mp*α *podra* β *podria* || *Mp*γ *ella* γ + *la*

64 *Mp* *aconpañadas de carne* γ *de dulce carne acompañadas* || *Mp* *largos* y γ *luengos* || *Mp* *largas* γ + *y* || *Mp*γ *coloradas* γ + *que* || *Mp*AD *FJM* *pude* CH

entre perlas. Aquella p(er)[r]opo[*r]cion que ver yo no pude, no, sin duda por el bulto de fuera juzgo inconparablemente ser mejor ([^]qual) qu'*el* [[^]que] Paris juzgo entre las tres □.

S.: [65] ¿As dicho?

C.: Quan brevemente pude.

S.: Puesto que sea todo □ verdad, por ser ([^]??) tu onbre eres mas digno.

C.: ¿En que?

S.: En que ella es inperfeta [...]

[Cena 5^a]

[fol. 98^r] [76] [...] en ti tiene su esperança y el fin de todo su bien!

S.: [77] ¡Calla, señora mia! ¿Tu piensas que la distançia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que esta en mi coraçon? Do yo vo, conmigo *va*, conmigo *esta*. No te afligas ni me atormentes mas de lo que yo he padescido. ([^]me) Mas, di, ¿que pasos suenan arriba?

A.: [78] ¿Quien? Un mi enamorado.

S.: Pues creolo.

A.: ¡Alahe, verdad es! Sube □ y velle as.

S.: Vo.

Ce.: ¡Anda aca! Dexa esa loca, qu'ella es liviana, y turbada de tu absençia, y sacasla *de seso agora*. Dira mill locuras. Ven y *hablaremos*; no dexemos pasar el tiempo *vazio*.

S.: [79] Pues, ¿quien esta arriba?

Ce.: ¿Quiereslo saber?

S.: Quiero.

puede GKILN puedo || MpAD FJM GHKIN bulto C L buelto || Mp qu'el que γ que la que || Mpγ tres γ + deesas

65 MpAD FJM HKIN pude C GL puede || Mp sea todo ACβ sea todo esso D todo esto sea

65-76 inperfeta ... en ti *lacuna in Mp due to loss of leaf*

77 Mp va γ vas || Mp esta γ estas || Mp et passim A. γ et passim Eli.

78 Mpγ Sube γ + alla || Mp velle α verle β verlo || Mp Vo γ Voy || Mpα ella β om. || Mpγ absençia Mp + y || Mp de seso agora γ agora de seso || Mp hablaremos γ fablemos || Mp vazio γ en balde

Çe.: *¿La fe que guardes secreto?*

S.: *Yo la do.*

Çe.: Una moça que me encomendo *aqui* un fraile.

S.: *¿Que fraile?*

Çe.: (el ministro) Non lo procures.

S.: Por mi vida, madre, *¿quien?*

Çe.: *¿Porfias?* El ministro, □.

S.: *¡O desventurada, □ que carga espera!*

Çe.: Todo lo llevamos. Pocas mataduras has tu visto enla barriga.

S.: [80] Mataduras, no; mas petreras si.

Çe.: *¡Ay, burlador!*

S.: Dexa si soy burlador, *mas* muestramela.

A.: *¡Ha, don malvado! ¿Vella querias? ¡Los ojos □ te salten, que no te basta □ una ni otra! ¡Anda, anda, veyla y dexa a mi para siempre!*

S.: [81] *¡Calla, Dios mio! ¿□ Enojaste? Que ni la quiero ver a ella ni a muger naçida. A mi madre quiero hablar, y quedate a Dios.*

A.: *¡Anda, anda! ¡Vete, desconoçido, y esta otros tres años que no □ buelvas aca!*

S.: [82] *Madre mia, bien temas confiança □ que no te burlo. Toma el manto y vamos, que por el camino sabras lo que, si aqui me tardase en dezirte, inpediria tu provecho y el mio.*

Çe.: *Vamos. — Aliçia, quedate a Dios. Çierra la puerta. ¡Adios, paredes!*

79 Mp Çe.: *¿La fe ... la do γ om. || Mp aqui γ om. || Mp quien² γ que fraile || Mpγ ministro γ + el gordo || Mp F HKILN desventurada α JMG desaventurada || Mp que carga γ y que carga*

80 Mp mas² α y β om. || Mp querias γ quieres || Mpγ ojos γ + se || MpSal.1570 te² γ om. || Mpγ basta γ + a ti || Mp anda² γ om. || Mp veyla γ veela

81 Mp Enojaste γ Y enojaste || Mpα F la JM GHKILN om. || Mp buelvas aca γ me buelvas a ver

82 Mp confiança γ + y creeras || Mpα dezirte β dezir || Mp Alicia γ Elicia

[Cena 6ª]

S.: [83] O madre mia, todas *las cosas* dexadas aparte, solamente *sey atenta*. Imagina en lo que te dixere y no delrames [fol. 98^v] tu pensamiento en muchas partes; que quien junto en diversos lugares le pone, en ninguna □, si no por caso, determina lo cierto. Y quiero que sepas de mi lo que *por ventura* no as oido; y es que jamas pude, despues que mi fe *puse contigo*, desear bien de que non te cupiese parte.

Ce.: [84] Parta Dios, hijo, *contigo delos suyos*, que no sin *meritos* lo hara, siquiera porque as piedad desta pecadora de vieja. Pero di, no te detengas, que la amistad que entre ti y mi se afirma no ha menester preambulos ni correlarios ni aparejos para ganar voluntad. Abrevia y ven al hecho, que vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender.

S.: [85] *Quieres asi*. Calisto arde en amores de Melibea. De ti y de mi *esta neçesitado*. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos; que conosçer el tiempo y usar □ dela oportunidad haze los onbres prosperos.

Ce.: Bien as dicho; al cabo *esto*. Basta para mi meçer el ojo. Digote que me alegro *desta nueva*, commo los çirujanos, delos descalabrados. [86] Y commo aquellos dañan enlos prinçipios las llagas y encareçen el prometimiento dela salud, asi entiendo yo □ a Calisto *alexar* la çertenidad del remedio, porque, commo dizen, el *esperança larga* aflige el coraçon; y quanto el la perdiere, *tu tanto* gela promete *si me promete*. ¡Bien me entiendes!

Senpronio: *Contigo esto*. *La obra mostrara si entendi bien la liçon*. Callemos, que ala puerta estamos y, commo dizen, las paredes *oyen*.

Ce.: Llama.

S.: ¡Tha, tha, tha!

83 *Mp* las γ *om.* || *Mp* β *sey* α *se* || *Mp* Imagina γ y imagina || *Mp* ninguna γ ninguno α + le tiene β + lo tiene || *Mp* α Y quiero β Quiero || *Mp* por ventura γ *om.* || *Mp*AD FJM HKILN no as C G me has || *Mp*AD FJM GHKIN pude C L puede || *Mp* puse contigo γ contigo puse

84 *Mp* contigo ... suyos γ delo suyo contigo || *Mp* *meritos* γ *causa*

85 *Mp* *Quieres asi* γ *Assi es* || *Mp* *esta neçesitado* γ *tiene necessidad* || *Mp* γ usar γ + el hombre || *Mp* *esto* γ *estoy* || *Mp* *Digote* γ *Digo* || *Mp* *desta nueva* γ *destas nuevas*

86 *Mp* γ yo γ + *fazer* || *Mp* *alexar* γ *alargar le he* || *Mp* *larga* γ *luenga* || *Mp* *tu* γ *om.* || *Mp* *si me promete* γ *om.* || *Mp* *Senpronio* γ *Sem.* || *Mp* *Contigo* ... *liçon* γ *om.* || *Mp* *oyen* γ *han oidos*

[Cena 7ª]

(S)[C].: [87] ¡Parmeno!

P.: ¿Señor?

C.: ¿No oyes, *sordo maldito*?

P.: ¿Que □, señor?

C.: Ala puerta llaman; corre.

P.: ¿Quién es?

S.: Abre a mi y a esta dueña. (¿p sera ?? señor Parmeno)

P.: Señor, Senbronio y una puta vieja alcoholada davan [fol. 99^r] aquellas porradas.

C.: [88] [??] Calla, □ malvado; qu'es mi tia. Corre, corre, abre. †P. torna [??] V[??] es esta ya va [??] a que me sigas la fortuna† Siempre lo vi, que por huir onbre de un peligro, cae en otro mayor. Por encobrir □ este fecho de Parmeno, *al qual amor o themor o fidelidad* (¿s) pusieran freno, □ a indignaçion desta, que no tiene *en mi vida menor poderio* que Dios.

P.: [89] ¿Por que, señor, te matas? ¿Por que □ te congoxas *ni atormentas*? ¿□ Tu piensas qu'es vituperio en las orejas desta, el nonbre que la llame? Non lo creas; que asi se glorifica en le oir commo *qualquier buen maestro en su arte o commo* tu quando oyes: 'diestro cavallero es Calisto'. Y demas, desto *en toda esta cibdad* es nonbrada y por *este* titulo conosciada. [90] Si entre çient mugeres va y *alguna* dize: ¡puta vieja!, *luego sin ningun empacho* buelve la cabeça [¿a ??] y rresponde con alegre cara. En los conbites, en las fiestas, en las bodas, en las

87 Mp sordo maldito γ maldito sordo || Mpγ Que γ + es

88 Mpγ Calla γ + calla || Mp P. torna ... fortuna *illeg.* || Mp torna *glosa marginal* [i]nscidit [??] in [??]ilam cupiens [??]are carpi[??]dimo [??] || Mpγ encobrir γ + yo || Mp al qual γ a quien || Mp themor o fidelidad γ fidelidad o temor || Mp a² γ cai en || en mi ... poderio γ menor poderio en mi vida

89 Mpγ Por que² γ + señor || Mp ni atormentas γ om. || Mp Tu γ Y tu || MpADβ lo C om. || MpAC JM GHKILN en le D F en lo || Mp qualquier ... commo γ om. || oyes γ dizen || Mp en⁴ ... cibdad γ om. || Mp este γ tal

90 Mp alguna γ alguno || Mpγ vieja¹ C + alcahueta || Mp luego ... empacho γ sin ningun empacho luego || Mp Si esta¹ ... al dezir γ om. || Mpγ çerca¹ D + de || Mp las bestias ... pregonan γ los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! || MpD MGHKILN la pregonan AC FJ lo pregonan || Mp Quando ... sigen γ om.

cofraidias, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. *Si esta entre los ombres, no pueden al dezir*; si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si esta çerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca *las bestias, rrebuznando dizen: ¡puta vieja!*; si çerca los ganados, *balando la pregonan. Quando camina, los grillos la sigen.* [91] Las rranas de los charcos otra cosa non suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello *sigen* sus martillos; carpenteros y armeros, ferradores, caldereros, arcadores; todo ofiçio *d' estruendo* forma en el aire su nonbre. Cantan □ los *çapateros* y peinadores, texedores; labradores *en las viñas*, en las huertas, en las aradas □ y segadas, con ella(s) pasan el afan cotidiano. [fol. 99^v] [92] Al perder en los tableros, luego suenan sus loores; *toda cosa* que son *haze*, adquiera que ella esta, el tal nonbre rrepresenta. ¡□ *Que encomendador su marido de huevos asados!* ¿Que quieres mas? Sino que si una piedra topa con otra, luego suena: ¡puta vieja!

C.: Y tu, ¿como □ la conoçes?

P.: [93] Saberlo as. Dias grandes son pasados que mi madre, muger pobre, morava en su vezindad; la qual, rrogada por esta Çelestina, me dio a ella *seyendo niño* por serviente; aunque ella no me conoçe, por lo poco que la servi y por la mudança que la hedad *en mi* ha fecho.

C.: ¿De que la servias?

P.: [94] □ Iva ala plaça; □ traiala de comer; □ aconpañavala; suplia en aquellos menesteres que mi tierna fuerça bastava. Pero de aquel poco tiempo □, *rrecogio* la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar. *Tinie* esta buena dueña al cabo *desta çibdad*, alla çerca □ las tenerias, en la cuesta del rrio, una

91 *Mp* sigen γ dizen || *Mp* d'estruendo γ de instrumento || *Mp* γ Cantan γ + la || *Mp* çapateros y γ carpinteros, peinan la los || *Mp* en las viñas γ om. || *Mp* y segadas γ en las viñas, en las segadas || γ con ella *Mp* conellas

92 *MpAC* β sus *D* los || *Mp* toda cosa γ todas cosas || *Mp* haze γ fazen || *MpAC FJM GHK* rrepresenta *D ILN* representan || *Mp* Que¹ γ O que || *Mp* encomendador γ comedor || *Mp* su marido ... asados γ de huevos asados era su marido || *MpCD* β Sino que *A* Sino || *MpAC* β topa *D* toca || *Mp* como γ + lo sabes y

93 *Mp* seyendo niño γ om. || *Mp* en mi γ om.

94 *Mp* Iva γ Señor, iva || *Mp* γ plaça γ + y || *MpC* traiala *AD* β ? traiale || *Mp* γ comer γ + y || *Mp* γ tiempo γ + que la servi || *Mp* rrecogio γ recogia || *Mp* α vejez β vieja || *Mp* *Tinie* γ Tiene || *Mp* *desta* γ *dela* || *Mp* γ çerca γ + de

casa apartada, medio caida, poco conpuesta y menos abastada. [95] Ella *tinie* seis ofiços, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de □ afeites y de hazer virgos, alcahueta y un *poquillo* hechizera. Era el primero ofiço cobertura delos otros, so color del qual muchas moças, destas *servientas*, entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas, □ gorgeras y otras muchas cosas. [96] Y ninguna *vinie aella* sin torrezno, trigo, harina, □ jarro de vino y delas otras provisiones que podian *hurtar a sus amas*. Y de aun otros hurtillos de mas calidad alli se encubrian. Asaz era *muy* amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades. Aestos vendia □ aquella sangre inoçente delas cuitadillas, la qual [fol. 100^r] ligeramente aventuravan en esfuerço dela rrestituçion que ella les prometia. [97] Subio su fecho a mas: que por medio *destas moças* comunicava conlas mas ençerradas, fasta traer a execuçion su proposito. *Destas en tienpos onestos*, commo estaçiones, proçiones de noche, misas del gallo, misas del alva y otras □ debuçiones, muchas encubiertas vi entrar en su casa. [98] Tras ellas, onbres descalços, contritos, □ rreboçados y desatacados, que entravan alli a llorar sus pecados. ¡Que trafagos *traia, si piensas!* Haziase fisica de niños, tomava estambre de unas casas, dava □ a hilar en otras, por achaque de entrar en todas. Las unas: ¡madre aca!, las otras: ¡madre aculla!; ¡cata la vieja!, ¡ya viene el ama! de *todas* muy conoçida. [99] Con todos estos afanes, nunca *paso dia* sin misa ni bisperas, ni dexava *monesterio* de frailes ni de monjas *sin vesitar*. Esto (~hazi) porque alli hazia □ sus aleluias □. *Hazia en su casa perfumes comunes*; falsava estoraques, menjui, animes, *algalia, ambra*, polvillos,

95 *Mp tinie* γ *tenia* || *Mpα* conviene a β conviene || *Mpγ* maestra de γ + fazer || *Mp* poquillo γ poquito || *MpACβ* primero D primer || *Mp HKILN* servientas α *FJMG* sirvientas || *Mpγ* camisas γ + y

96 *Mp Y¹* γ *om.* || *Mp* *vinie* γ *venia* || *Mp* *aella* γ *om.* || *Mpγ* harina γ + o || *Mp* *hurtar* ... *amas* γ a sus *amas* *furtar* || *Mp* de aun γ aun || *Mp* *muy* γ *om.* || *MpCDβ* Aestos A E a estos || *Mpγ* vendia γ + ella

97 *Mp* *destas moças* γ de *aquellas* || *Mp* *Destas* γ *Y* *aquestas* *Marciales suggests* *Y* de *aquestas* || *Mp* *tienpos onestos* γ *tiempo onesto* || *Mp* *otras* γ + *secretas*

98 *Mpγ* *contritos* γ + y || *Mpγ* *reboçados* *Mp* + y || *Mp* *traia, si piensas* γ *si piensas, traia* || *MpD* *dava ACβ* + lo || *Mpβ* de *todas* α de *todos*

99 *Mp* *paso* γ *pasava* || *Mp* *dia* γ *om.* || *Mp* *monesterio* γ *monesterios* || *Mp* *sin vesitar* γ *om.* || *Mpγ* *hazia¹* γ + ella || *Mpγ* *aleluias* γ + y *conciertos* || *Mp* *Hazia²* ... *casa* γ *Y* en su *casa* *fazia* || *Mp* *comunes* γ *om.* || *Mp* *algalia, ambra* γ *ambar, algalia* || *Mp GHKLN* *almizques* α *FJM* *almizcles* || *Mpγ* *alanbiques* γ + de *redomillas; de barrilejos de barro* || *MpA FJM* *vidrio* *CD GHKLN* *vidro*

almizques, mosquetes. Tenia una camara llena de alanbiques □ de vidrio, de aranbre, d'estaño, fechos de mill façiones. [100] Hazia *solimanes*, afeito cozido, argentadas, bugeladas, çerillas, lanillas, unturillas, lustres, lugentores, clarimentos, albalinos, y otras aguas de rostro, de rrasuras de gamones, de cortezas d'espantalobos, □ taraguntia, de fieles, de agraz, de mosto, destiladas, □ açucaradas. Adelgazava los cueros □ çumo de limones, con turbino, con (^tu) tuetano de çiervo y de garça y otras confaçiones.

[101] Sacava aguas para oler, de rrosas, de azaar, de jazmin, de trebol, de madreSelva y clavellinas, *mosquetadas*, □ almizcladas, polvorizadas con vino. [fol. 100^v] Hazia lexias para enrubiar, de sarmientos, de carrasca de çenteno, de marrubios; con salitre, con alunbre y *milifolium* y otras diversas cosas. [102] Ya los untos y mantecas que tenia, es *hastidio* de dezir: de *vacas*, de oso, de *cavallo*, □ de *camello*, de culebra, □ de conejo, de *anguilla*, de vallena, de garça, □ de alcaravan, □ de *lavanco*, de gamo, de *texon* y □ *gato montes*, □ harda y □ erizo □. [103] Aparejos para vaños, esto es una maravilla, delas yervas y rraizes que □ enel techo de su casa *tenia(n)* colgadas: mançanilla y *rromeros*, *arzollas*, malvaviscos, *culantrillos*, coronillas, flor de *sauze* y de

100 *Mp* solimanes γ soliman || *MpD* HKLN lanillas AC FJMG llanillas || *Mp* lugentores A luzentores CD β lucentores || *Mp* clarimentos AC FJMHK clarimientes D GLN clarimientes || *Mp* α cortezas β corteza || *Mp* taraguntia γ de taraguntia || *Mp* destiladas, açucaradas α destiladas y açucaradas β destillados y açucarados || *Mp* çumo γ con çumos [LN çumo] || *MpA* β tuetano CD tutano || *Mp* çiervo γ corço

101 *Mp* α aguas β agua || *MpD* madreSelva AC β madreSelvia || *Mp* GHKLN mosquetadas AC mosquetas D musquetes FJM mosquatadas || *Mp* almizcladas γ y almizcladas || *MpAD* β de carrasca C la carrasca || *MpAC* β çenteno D centena || *Mp* milifolium γ millifolia

102 *Mp* Ya γ E || *Mp* hastidio α JM HKLN hastio F fastio G astio || *MpD* vacas AC β vaca || *MpCD* cavallo A β cavallos γ + y || *MpC* camello AD β camellos || *Mp* γ culebra γ + y || *Mp* de anguilla γ om. || *Mp* γ garça γ + y || *Mp* γ alcaravan γ + y || *Mp* de lavanco γ om. || *Mp* de texon ... erizo γ y de gato montes y de texon, de harda, de herizo, de nutria

103 *Mp* γ que γ + tenia || *Mp* tenia(n) γ om. || *Mp* rromeros γ romero || *Mp* arzollas γ om. || *Mp* culantrillos γ culantrillo || *MpF* sauze α JMG HKLN sauco || *Mp* mostajo γ mostaza || *Mp* espliges α espliego β spliego || *Mp* vistorta rosa γ tortarosa || *Mp* gamonilla γ gramonilla || *Mp* γ salvaje γ + y || *Mp* γ d'oro γ + y

mostajo, espliges y laurel blanco, vistorta rrosa y gamonilla, flor salvaje, □ figerueta, pico d'oro, □ foja tinta. [104] Los azeites que sacava para el rostro, no es cosa de creer: de estoraque, □ de jazmin, □ de violetas, □ benjui, de pepitas, de limon, de alfostigos, de piñones □, de açufaixas, de neguilla, de altarmuzes, de arvejas □ y de xerva paxarera. [105] Y un poquillo de balsamo que tenia □ en una rredomilla, que guardava ella para aquel rrascuño que tenia por las narizes. Pero esto delos (^p) virgos, unos curava de puntos, otros hazia de lexia. Tenia en un tabladillo □ una caxuela pintada, unas agujas delgadas de pellegero y fillos de seda ençerrados, y colgados alli rraizes de foja plasma y fuste sanguino, çebolla alvarrana y çepacavallo. [106] Fazia conesto maravillas, que quando aqui vino el enbaxador françes, tres vezes vendio por virgen una criada que tenia. (^y)

[C.:] [^L.O.] ¡Asi la pudiera vender çiento!

P.: ¡Si, santo Dios! □ Remediava por caridad muchas huerfanas y erradas que se encomendavan a ella(^s). [107] Y en otro apartado □ para rremediar [...].

104 *Mpγ estoraque γ + y || Mpγ jazmin γ + de limon, de pepitas || Mp benjuy α JGHKLN de menjuy FM de benjuy || Mp de pepitas, de limon γ om. || Mp alfostigos γ alfocigos || Mpγ piñones γ + de granillo || Mp açufaixas α GHKLN açofaixas F açufaixas JM açofaixas || Mpγ arvejas γ + y de carillas [D carrillas] || Mp xerva γ yerva*

105 *Mp que¹ γ om. || Mp tenia¹ γ + ella || Mp ella γ om. || Mp tenia² γ tiene || Mp Pero γ om. || Mp curava ... lexia γ fazia de bexiga y otros curava de punto || Mp una caxuela γ en una caxuela || Mpβ unas agujas α agujas || Mp pellegero γ pelligeros || Mp ençerrados γ encerados || Mp JMGHK colgados α FLN colgadas*

106 *Mp aqui vino γ vino por aqui || Mp la γ om. || Mp vender γ om. || Mpγ Dios γ + y ||*

107 *Mpγ apartado γ + tenia*

COMMENTARY

Passages discussed in the introduction are cross-referenced.

AG Pleberio See p.12.

Elisa Mp systematically switches the initial vowels of the names of Melibea's mother (*Alisa* → *Elisa*) and the whore (*Elicia* → *Alicia*).

y deleite The addition of *de* reinforces the parallelism.

los ministraron In the paleographic transcr. (f. 93v21) I misread this as "les ministraron."

1 que tan perfeta See p. 10.

do The parallelism of the two subordinate clauses is reinforced by the change of *do* to *que*.

2 a Dios tengo yo See p. 7.

ni otro poder ... conplir See p. 6.

3 commo¹ The addition of *agora* stresses the fact that Calisto speaks of his present state of beatitude.

4 misto The addition of *me alegro* strengthens the parallelism. Note also the assonance with *reçelo, tormento*.

5 silla ... sobre sus santos See p. 14.

6 de onbre de tal ingenio See p. 17.

8 Debatiose ... endereçar Rojas removes the subordinate clause in order to provide a bipartite structure contrasting the bating of the gyrfalcon and Sempronio's own action.

9 commo dizes verdad The text makes no sense as it stands. Punctuate: "¿Commo? Dizes verdad.?" See pp. 10–11.

11 ... sentirias ... Seleuco ... The binder has trimmed the text added in the lower margin before *sentirias* and after *Seleuco*. See pp. 14–15.

14 si entro The addition of *alla* echoes the previous *entrare alla*.

18 cabsa implies *cansa* in the model, read as *causa*; cf. the *causa* of *C*.

19 Aunque ... agena See p. 11.

20 Y enestos ... cura See p. 19.

23 Tañe tu y llorare yo The presence of the adversative *Pero* in *LC* betrays the suppression.

Torpeo See p. 10.

y el manzilla no avia For the *romance's* later *fortuna* see Berndt-Kelley "Popularidad." For the Golden Age printed versions see Rodríguez-Moñino *Manual* 2:592 and *Diccionario*, nos. 629, 870, 1077. Of the 20 16th-c. printings, I have been able to consult seven, all of which give the 4th line as "y el de nada se dolia": Rodríguez-Moñino *Cancionero gótico* 99 (= *Pliegos poéticos góticos* 5:271 [no. 180]), *Espejo* 85 (= García de Enterría no. xiv), *Silva 1550-51* 200, *Cancionero de romances 1550* 271, Menéndez Pidal *Cancionero sin año* 213v, *Pliegos de Praga* 2: no. lxxvii, Timoneda *Rosa gentil* 23.

24 [*¿Que estas murmurando?*] See p. 15.

26 y (*mayor*) ... *apagar* See p. 13.

dela aparencia ... *rreal* See p. 13.

41 *canpestres* See p. 13.

Pasipa ... *Mireva* See p. 10.

44 [*Pero lo dicho ... dixere, no te ...*] The rest of the addition would have followed on the next line(s). See p. 15.

45-47 *¿quien te contaria ... su suziedad* See pp. 18-19.

48 *luengas y delgadas tocas Mp* originally had *luengas tocas y delgadas todas* before the correction.

[*so aquel fausto*] See p. 15.

49 *dize* The omission of *las mugeres y el vino hazen los hombres renegar: do dize* is probably an independent haplography in *Mp* and β . See p. 7.

50 *mira que rremidases* See p. 11.

51 *Guarda sus engaños* See p. 11.

52 *conversar* The change to *conferir* raises the rhetorical register through the use of a Latinism.

55 *despues* The *primero* immediately preceding makes *despues* very plausible. In *Mp* these are two separate considerations; Rojas has fused them into one. *grandes mienbros* See p. 17.

56 *de todos amado* See p. 13.

57 In the transcr. (f. 97r18) I misread *copa[...]* as *apa[...]*.

59 *que me ... de oir* The change to *como* echoes the same word in Sempronio's *aparte*, heightening the latter's effectiveness.

61 *mas rresplandesçen* The facile parallelism *mas ... mas* of *Mp* has been replaced with a contrastive construction based on litotes.

post[re]mero See p. 13.

63 *rredondeza* See p. 8.

[*la tez, lisa, lustrosa*] See p. 15.

64 *aconpañadas de carne* See p. 11.

largos Changed in *LC* to *luengos* to avoid unmotivated repetition after *uñas enellos*.

77 *comigo va, comigo esta* changes the sense of the passage. Here it is Sempronio's "entrañable amor" and "el fuego que esta en mi coraçon" which accompany him, rather than Elicia. *Mp* allegorizes love; Rojas focuses on the relation between Sempronio and Elicia.

79 *¡La fe ... la do* See p. 16.

El ministro P must have contained *el gordo*, since the following reply, "¡O desventurada, que carga espera!" makes no sense without it. Error in *Mp*.

81 *ni la quiero ver* See p. 8.

no buelvas aca Rojas focuses on the relationship between Sempronio and Elicia rather than on the action itself.

83 *sey* See pp. 7–8.

84 *contigo delos suyos* Alteration in word order to avoid assonance between immediately adjacent *hijo* and *contigo*.

85 *usar dela oportunidad* The insertion of *el hombre* destroys the grammatical precision of the phrase by contrasting the singular to the plural. If Rojas added it, his usual rhetorical skill has deserted him.

Digote Rojas has suppressed an indication of the dialogic *yo/tú* relationship in favor of euphony, avoiding the sequence of three unstressed monosyllabic words ending in *-e*: *te que me*.

86 *larga* Changed to *luenga* to avoid polyptoton, after the previous substitution of *alargar* for *alexar*.

*tu ... promete*¹ Marciales wishes to make Celestina the subject of *promete* and therefore must emend to *prometeré*. In fact the *promete* of *LC* makes sense as an imperative, although it makes better sense in *Mp*: Celestina at first takes hope away from Calisto while Sempronio holds it out to him, provided that in turn Calisto makes promises to Celestina, as, indeed, he does not very long afterward (124). The complicity between the two is perfect, as Sempronio points out immediately following. See pp. 16–17.

Contigo ... liçion See pp. 16–17.

las paredes oyen The interjection of *como dizen* argues the use of a *refrán*. Despite Ruiz de Alarcón's *Las paredes oyen*, was *las paredes han oídos* more popular? Cf. *Tirant lo Blanc*: "a vegades les parets tenen orelles" (ed. Riquer 1:351); "¿No sabeu que moltes voltes les parets tenen orelles?" (ibid. 1:563).

88 *P. torna ... fortuna* This is illegible, but it appears to be a speech belonging to Pármeno which then motivates Calisto's *aparte*.

carpi[??]dimo in the gloss seems to be a more accurate reading than the "carip[??]dimo" of the paleographic transcr. (f. 99r5); but the passage is very difficult to read.

amor ... fidelidad See p. 17.

89 *¿Por que te congoxas ni atormentas?* See p. 17.

qualquier buen maestro en su arte Rojas sharpens the comparison by focusing on Calisto himself.

oyes Changed to *dizen* in order to avoid the repetition of the verb in *enle oír*.

en toda esta cibdad The suppression of the phrase leaves *desto* isolated.

90 *Si esta ... al dezir* Rojas eliminates the reference in order to move from gatherings to animals to artisans.

las bestias ... pregonan The order of the two sentences is inverted to achieve a rhetorical climax with "¡Putá vieja!"

91 *Cantan los çapateros ... cotidiano* Marciales notes the corrupt nature of the passage, which is also evident here. The original text must have been very difficult to read, possibly with marginal insertions. Jerry Rank (personal communication) notes that *carpinteros* is the only *oficio* which is repeated in *LC*. Thus he sees it as an error for the original *çapateros*.

91 *enlas viñas ... segadas* Rojas revises the phrase to achieve a bipartite rhythmical effect and to place the rhyme words *aradas/segadas* at the end of each period.

92 *toda cosa que son haze ... rrepresenta* See p. 16.

encomendador Marciales notes that all of the "ediciones priores" (to Medina del Campo, 1541?) read *comedor*, whereas the "posteriores" (Salamanca, 1543, to Rouen, 1633-34) offer "comedor, comendador, comandador, encomendador" (2:35n). Significantly, the 1506 Italian translation offers *comandatore*; and *Sal.1570*, whose corrector appears to have had access to a good early text, now lost (possibly *B* [Salamanca, 1500] or *E* [Toledo, 1504]) (Marciales 1:251), gives "encomendador," which Gillet also supports. Moreover, the *Celestina*

comentada (Madrid: Biblioteca Nacional, MS 17631, f. 36r) glosses the passage: "116 o que comedor de huevos. [Glosa] alius a de dezir o que commendador de huevos. para dar a entender que era cornudo." I am indebted to Ivy Corfis for the citation.

94 tiempo The addition of *que la servi* echoes the same phrase immediately preceding in 93.

desta çibdad Changed to *dela cibdad* to avoid the repetition of the demonstrative from immediately preceding *esta buena dueña*.

Tinie Is the change to the present here an actualizing device or simply the beginning of a process of recasting the entire narrative in the present, a process which was not finished? For the form see pp. 21–22.

96 hurtar a sus amas The postposition of the verb in *LC*, because of its Latinate resonances, raises the stylistic level away from the colloquial.

98 traia, si piensas Again, Rojas postpones the verb for stylistic reasons. Note also the balancing effect of *tr* at the beginning and end of the sentence.

de todas See p. 8.

paso dia The phrase is ambiguous in *Mp*. Rojas suppresses *dia* and makes Celestina unequivocally the subject of *pasava*, which both contrasts semantically to and rhymes with *dexava*.

monesterio Rojas fairly consistently prefers the plural to the generic singular.

100 çiervo See p. 20.

105 por las narizes In the paleographic transcr. (f. 100v19) I misread *por* as *para*.

unas agujas See p. 8.



LUCRECIA EN EL ESQUEMA DIDACTICO DE *CELESTINA*

Hajime Okamura
Kumamoto University of Commerce

Nuestro propósito en estas páginas es hacer algunas observaciones sobre el personaje de Lucrecia para la justa valoración del papel que juega en el esquema didáctico de *Celestina*, lo cual nos entregará, consecuentemente, otra imagen del pesimismo de Fernando de Rojas, su autor.

Uno de los motivos explícitos por los cuales Rojas escribió *Celestina* es avisar a la gente sobre "los engaños de (...) malos y lisonjeros sirvientes."¹ Los sirvientes, que en la Edad Media estaban unidos a los amos con un lazo familiar, pasaron a ser simples contratados de acuerdo con el desarrollo de la economía monetaria y esto causó el aflojamiento de dicho lazo.² Sempronio y, más tarde, Pármeneo, en vez de aconsejar a Calisto, su amo, le inflaman la pasión por Melibea para sacarle provecho y causan, en parte, su perdición. Los "malos y lisonjeros sirvientes" son una de las consecuencias de dicho cambio social.

Lucrecia, criada particular de Melibea, sobornada por Celestina, la deja seducir a su ama. Este hecho nos hace suponer que es criada de la misma especie que los dos criados de Calisto. Aun puede ser más culpable, sobre todo en comparación con Pármeneo. Pues éste, aunque se pone en favor de Celestina, sobornado al igual que Lucrecia, lo hace por otro motivo más: Calisto le ha tratado ingratamente a pesar de que Pármeneo le ha aconsejado como buen criado. Además Pármeneo vacila antes de convertirse en mal criado definitivamente (II, 69-72, p. ej.). En

¹ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1969; 7ª ed., 1979): 44. Todas las citas de este trabajo remiten a esta edición, el acto en números romanos, las páginas en números árabes.

² José Antonio Maravall, *El mundo social de 'La Celestina'* (Madrid: Gredos. 1964; 3ª ed. revisada. 1973): cap. IV.

contraste con él, no hay ningún indicio textual de que Lucrecia reciba malos tratos de parte de Melibea ni de las padres de ella. La criada calla sin ningún titubeo cuando se lo pide Celestina, al parecer, únicamente porque ésta le promete una lejía para enrubiar cabellos y unos polvos para quitar el olor de la boca.

M^a. R. Lida de Malkiel afirma que Lucrecia no amonesta a Melibea porque "dado su temple equilibrado y razonable, conoce los límites de sus atribuciones y no los trapasa."³ Da esta explicación por creer que el autor ha formado el personaje de Lucrecia fundamentalmente como criada leal. Es poco aceptable, ya que podemos saber de boca de Lucrecia que el aconsejar a su ama es una de sus responsabilidades ["(...) fuera mejor el áspero *consejo* que la blanda lisonja," X, 161. el subrayado es mío.]; sugiere lo mismo el hecho de que Melibea perdona a Lucrecia por haber confesado su pasión por Calisto a Celestina (ibid). O si no pudiera aconsejar a Melibea, por lo menos podría informar a Pleberio y Alisa, sus padres, del peligro que corre la hija. Más bien esto sería su obligación como criada particular. Es más: las palabras arriba citadas nos indican que Lucrecia le ha inflamado en cierto modo la pasión en vez de avisarle ("blanda lisonja").

Este hecho es importante, porque, como reza el título de la obra, *Celestina* se ha compuesto "en aviso de los engaños de (...) malos y lisonjeros sirvientes" (44); el subrayado es mío). Lucrecia, además, colabora activamente con Melibea en sus citas secretas: recordemos, por ejemplo, que al oír la voz de Calisto, antes que le ordene nada Melibea, se acerca a la puerta para identificarle y luego llama a su ama (XII, 171). Teniendo todo esto en cuenta, resultaría difícil afirmar que Lucrecia no avisa a Melibea por no querer sobrepasar los límites de su estado de criada. Con razón no pocos críticos la han considerado como una de los "malos y lisonjeros sirvientes."⁴

Podemos confirmar lo dicho también desde otro punto de vista. Celestina se gana la vida sirviéndose de los amores ilícitos y no vacila en utilizar la hechicería para conseguir sus objetivos: Calisto ama a Melibea;

³ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2^a ed. 1970): 645.

⁴ Maravall, 86; Marcel Bataillon, '*La Célestine*' selon Fernando de Rojas (Paris: Marcel Didier, 1961), 183-84; Catherine Eaton, "The Character of Lucrecia in *La Celestina*," *Annali dell' Istituto Orientali de Napoli-Sezione Romanza*, 15 (1973): 213-25, por ejemplo.

Sempronio y Pármeno, faltando a sus deberes, inflaman la pasión a su amo por motivos interesados; Pleberio vive absorto en lo mundano.⁵ Al final ellos tienen que pagar un precio: el de la muerte o la pérdida de la hija amada. Lucrecia también es castigada. Melibea se lanza desde lo alto de la torre después de contarle a Pleberio todo lo de sus secretas negociaciones con Celestina y Calisto. Así Lucrecia, a su vez, también llega a tener que contarle todo: *PLEB.* "(...) La causa [de la muerte] supe de ella [Melibea]; más la he sabido por extenso de esta su triste sirvienta" (XXI, 232). Por supuesto Lucrecia no podrá hacerlo sin referirse a su propia culpabilidad como criada. Pues el lector podrá imaginar los castigos que le serán suministrados tanto por Pleberio como por la sociedad, sin que el texto tenga que detallarlos.

El autor nos señala de dónde procede la maldad de Lucrecia: del hedonismo o más exactamente, del interés por lo sensual. Nos damos cuenta de esto cuando vemos: que ella escucha con gran interés todo lo que le cuenta Celestina sobre la vida de las prostitutas (IX, 152); que se acerca a la puerta nada más oír la voz de Calisto (lo hace sin pedirle permiso a Melibea) (XII, 171); que canta con gran sensualidad sus canciones;⁶ que abraza a Calisto cuando Melibea está absorta en sus pensamientos románticos;⁷ que siente envidia por Melibea cuando ésta

⁵ Ya está indicado por Luis Miguel Vicente que la angustia de Pleberio ocasionada por la muerte de su hija conlleva un tipo de moralidad ("El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*," *Celestinesca* 12, no. i [Mayo 1988]; 35-43). Su vida de pecado se nos revela en el soliloquio ante su hija muerta. Pero lo que nos la entrega más elocuentemente serán estas palabras, que dice a una Melibea angustiada: "(...) no tengo otro bien sino a ti" (XX, 226).

⁶ Lo indica Catherine Swietlicki ("Rojas' View of Woman: A Reanalysis of *La Celestina*," *Hispanófila* 85 [1985]: 6). Son interpolaciones de la *Tragicomedia* los pasajes del último encuentro de los dos amantes en que se sugiere de una forma muy abierta el deseo sexual de Lucrecia (XIX, 222, 223). De esto podemos deducir una clara intención de Rojas de dar un énfasis especial a su deseo sexual como uno de los elementos en su caracterización.

⁷ En XIX, 222. Salvador de Madariaga, "Discurso sobre Melibea," en *Mujeres españolas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972): 88 [Este artículo apareció por primera vez en *Sur* 10 (1941): 38-69] y Lida de Malkiel (645, n28) dicen que esto no es una efusión del deseo sexual sino un acto de la mayor intimidad que tenían amos y criados en otros tiempos. Pues,

hace el amor con Calisto (XIX, 223).⁸ Es este vicio suyo el que causa que Lucrecia se calle, sobornada por Celestina con la lejía para enrubiar cabellos y los polvos para quitar olores de la boca (IX, 101), pues el deseo de ser más atractiva es--ni que decirlo tiene--una expresión más de su interés por todo lo sensual. Celestina a su vez se las ofrece porque conoce bien esta falta, como se aclara en otro pasaje: "Que aun a ella [=Lucrecia] algo se le entiende (...)" (XIX, 148).

El autor, por otro lado, nos propone una causa genealógica del hedonismo de Lucrecia: es prima de Elicia, según Celestina (IV, 87). Elicia, prostituta que vive con Celestina, es otro personaje hedonista. Para ella, lo importante es el placer de cada rato y no quiere pensar en el día de mañana (VII, 133-34); invita a Sempronio, su amante, a la cama (III, 85) y es la primera en quejarse de tener que interrumpir el acto sexual (IX, 148). Todo esto nos insinuará el porqué del hedonismo de Lucrecia.

Por lo que hemos visto arriba, es indudable que el autor ha hecho a Lucrecia aparecer en la obra, al igual que Sempronio y Pármeneo, como una de los "malos y lisonjeros sirvientes" contra los cuales da aviso. Sin embargo no podemos limitarnos a esta sola conclusión. Para saber más exactamente el papel que juega Lucrecia en el esquema didáctico de la obra, ofrecemos un análisis un poco más minucioso; es que cada personaje de *Celestina* parece que ocupa una posición peculiar en el esquema didáctico de la obra y Lucrecia no es una excepción. A este

¿por qué se lo protesta Melibea? ¿No pronuncia las palabras siguientes porque el abrazo de la criada va más allá de la intimidad común?: "Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tornaste loca de placer? Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer" (XIX, 222). Además, el gran interés de Lucrecia por Calisto ya está sugerido en otro pasaje, en el que Lucrecia se acerca a la puerta nada más oír la voz de Calisto.

⁸ Nos llama la atención un contraste entre Sempronio/Pármeneo y Lucrecia en una serie de comparaciones. Estos no tienen ningún interés en los actos de amor de los amantes. Sólo les preocupa su propia seguridad (XII, 169-71; 174-76).

fin, ahora, vamos a observar al personaje de Lucrecia desde otro punto de vista.⁹

Nuestra criada difiere de Sempronio y Pármeno más que nada en no resentir el trato que recibe de sus amos. Sempronio, desde los inicios, y Pármeno, más tarde, dicen repetidamente palabras llenas desde cierto momento tarde de resentimiento en sus apartes o en sus diálogos (p. ej., Actos 1º y 6º), pero Lucrecia nunca habla mal ni de Melibea ni de sus padres. Al contrario, la oímos deplorar que Melibea haya dado su consentimiento a Celestina en el negocio de Calisto (X, 157), la oímos lamentarse del descuido de los padres (X, 162; XVI, 205) y compadecerles (XVI, 205). El contraste se refleja en respectivas acciones: mientras Sempronio y Pármeno roban a su amo (VIII, 139, 141) o se escabullen ante el peligro, abandonándole sin ningún escrúpulo (XII, 175), Lucrecia nunca hace cosa parecida.

La no existencia del resentimiento en Lucrecia, o mejor dicho, su lealtad para con sus amos resaltarán más si comparamos su hipocresía en el trato con Celestina. Esta, al verla en la ocasión de la primera visita a Melibea, dice para sí: "Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria" (IV, 87). Estas palabras nos permiten suponer cierta confianza entre la vieja y Lucrecia. Confirman esta impresión tanto el diálogo que entablan como el hecho de que Lucrecia se ofrece a transmitirle a Alisa, madre de Melibea, la petición de Celestina de vender un poco de hilado (IV, 88). Pero pronto se nos aclara en el diálogo con su ama que la confianza que siente Celestina es más bien superficial. De hecho Lucrecia teme tanto su asociación con la vieja, que no quiere decir ni siquiera su nombre. Menciona la cicatriz de la cara, malos actos y peores castigos que la vieja ha sufrido (IV, 88), pero no menciona el hilado. Su pensamiento es claro: al contrario de lo que ella le ha dicho a Celestina, Lucrecia no quiere que Alisa la reciba en casa.¹⁰ Esta hipocresía para con Celestina

⁹ Lo que discutimos abajo indicará la necesidad de matizaciones en la caracterización de Lucrecia como una de los "malos y lisonjeros sirvientes." Sobre todo es poco aceptable la opinión de Maravall de que Lucrecia se cambia en mala sirvienta en el mismo sentido que Pármeno (Maravall, 84-86).

¹⁰ Gloria M. Echevarria dice que Lucrecia insinúa a Alisa lo dañosa que es Celestina con Melibea (ver "Lucrecia, personaje secundario en la

se nota más claramente cuando va a buscarla por orden de Melibea: le oculta el recelo llamándola "Madre," a pesar de que la insulte con palabras duras en un aparte (X, 153).¹¹

Otra diferencia con respecto a Sempronio y Pármeno la vemos en el grado de complicidad con Celestina. Estos son cómplices activos, pero Lucrecia no: su complicidad consiste en *no* impedir definitivamente el plan de la vieja.¹² Sus apartes sugieren que aun en su pasiva complicidad está de parte de Melibea y desea que ésta se defienda contra la vieja (IV, 100; X, 157, 162). Nada más ver que Melibea está a punto de caer en manos de Celestina, se interpone en el diálogo y procura que la tercera se vaya: "Señora, que baste lo dicho; que es tarde" (IV, 100). Por otra parte, observamos en Lucrecia señales claras de tener la conciencia intranquila. El contraste con los criados de Calisto es muy vivo: no solamente en Sempronio, sino también en el Pármeno convertido en criado desleal--lentos los dos de rencores para con su amo--no encontramos al final ningún escrúpulo de conciencia.

Hay otra cosa que señalar respecto a la complicidad con Celestina. Sempronio se hace cómplice de la alcahueta únicamente por codicia; en Pármeno, la codicia constituye un motivo importante si no único. ¿En el caso de Lucrecia, en cambio, tiene el soborno (lejía, polvos) tanta importancia en no impedir que Celestina realice su plan? A veces se entiende equivocadamente que la pasión de Melibea ha sido provocada sólo por Celestina. Con una más atenta lectura de la obra, se nota que Melibea ya amaba a Calisto antes de hablar con la vieja (ver Lida de Malkiel, 222 y Madariaga, 69-90). Este hecho tiene mucho que ver con nuestra comprensión de la complicidad de Lucrecia con la vieja: los polvos prometidos no son la única razón, o mejor dicho, no es más que una de las razones que explican las acciones de Lucrecia. Melibea estaba atormentada por causa de Calisto desde hacía mucho, a sabiendas de lo cual Lucrecia no le ha dicho nada, porque, según sus propias palabras, es

Celestina," tesina presentada a la Universidad de Georgia 1989, 10 y 25). Por cierto no es imposible pensar así.

¹¹ No obstante, es hipócrita sólo con Celestina, un personaje "perverso." Por lo tanto no podemos hablar de la hipocresía como uno de los elementos integrantes de su carácter.

¹² Esto, hasta que Melibea cae finalmente en manos de Celestina. Sobre la complicidad con su ama en los encuentros secretos, ver abajo.

inútil que los servidores aconsejen a los amos dominados por la pasión (X, 161).

Estas palabras no serán de simple disculpa. Ya hemos señalado que Lucrecia tiene gran interés en lo sensual; conocerá bien lo irresistible que es la pasión.¹³ De manera que no es nada extraño si no haya dicho nada a su ama, sinceramente motivada por la simpatía que siente por Melibea. Además, Lucrecia, por ser su criada particular, estará bien enterada de que su joven ama decide todo por propia cuenta sin consultar a nadie, y que poco sirve aconsejarle (ver Lida de Malkiel, 410-12, 645). Pues, para Lucrecia, la causa principal de la caída de Melibea es la pasión que le atormenta desde los inicios; Celestina habrá jugado un papel catalizador. Lógicamente, esto minimiza la gravedad de su complicidad con la vieja y, por consiguiente, la culpa suya resulta ser mucho menor que la de Sempronio y Pármeneo.

También el carácter de Lucrecia nos explica en parte el porqué de su complicidad con Celestina. Veamos otra vez el pasaje donde éstas se ven a la puerta de la casa de Melibea. Lucrecia no recibe a la vieja con mucho gusto; más bien quiere que se vaya en paz. Celestina primero le dice que ha venido para saludar a los de la casa. Lucrecia no se lo cree y queda asombrada, alegando cínicamente que estas palabras son increíbles. Cuando Celestina "confiesa" que su visita es para vender un poco de hilado, Lucrecia no tiene otro remedio que anunciarla a Alisa, pero se nota a través del diálogo con ésta que lo hace sin ganas! No dice que la visitante es Celestina ni que ella ha venido para vender nada, sino que habla con la "vieja de la cuchillada," la que había sido condenada "por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba a mil casados" y cuyo nombre ella [Lucrecia] tiene vergüenza de decir (IV, 88-89). Estas palabras nos insinúan su deseo de inspirar en Alisa cierta repugnancia contra Celestina. Este recelo explicará en parte la razón por no avisar a Melibea contra Celestina (a pesar de que sí murmura luego entre dientes).¹⁴ Todo lo dicho también reducirá la gravedad del sentimiento de culpabilidad de Lucrecia después.

Por último, no hay que confundir dos tipos distintos de complicidad: una complicidad con Celestina y otra con Melibea. Aquella consiste sólo

¹³ Recordemos el pasaje en que Lucrecia abraza a Calisto. Ver n7.

¹⁴ Otro ejemplo de este comportamiento propiamente suyo será el citado pasaje, en que trata de hacer irse a la vieja alegando una razón lógica ("que es tarde") cuando ve que Melibea corre gran peligro.

en no impedir a Celestina hacer su tercería y no avisar a Melibea contra ella. La vieja no tiene nada que ver con otras colaboraciones independientes de Lucrecia en el amor secreto de Melibea como, por ejemplo, el no informar a sus padres, o la invitación a Melibea a escucharles hablar de sus futuras bodas (XVI, 205). Son complicidades con Melibea. Esto lo comprobará mejor que nada su conspiracional apoyo después de la muerte de Celestina. Por otro lado, Lucrecia no pide ni espera ningún galardón de Melibea y la complicidad con ésta es totalmente debida a la lealtad (Lida de Malkiel, 645) y el interés por lo sensual.¹⁵ Este interés es tan grande, que nos obliga a ver que le motiva más que lo prometido por Celestina. Lucrecia difiere en esto con Sempronio y Pármene, quienes están en el complot con Celestina y ávidamente buscan galardón de su amo, o directamente o a través de su confederación con la vieja.

Resumamos todo lo dicho hasta aquí. Lucrecia, sobornada, se hace cómplice de Celestina, lo cual la colocaría al lado de Sempronio y Pármene como una de los condenados "malos y lisonjeros sirvientes." Sin embargo, es innegable la lealtad que existe entre Lucrecia y sus amos. Su complicidad con Celestina no es de carácter activo; tiene intranquila la conciencia en haberse dejado sobornar. Además, en la complicidad con Melibea, no busca ningún provecho para sí. Todo esto señala que el autor, al mismo tiempo que forma a Lucrecia como sirvienta "mala," hace que ella se distingue mucho de los otros sirvientes retratados. ¿Qué explicación encontramos para explicar esta distinción?

Hay que darnos cuenta que Lucrecia no tiene casi ningún motivo que la obligue a ser cómplice de Celestina. En esto, ella contrasta grandemente con Pármene. Pármene sufre malos tratos a menos de Calisto; Lucrecia no. A Pármene se le entrega una chica; a Lucrecia no se le hace más que la promesa de dar unos polvos y una lejía. Por último, Pármene se hace criado desleal y deja de ayudar a su amo, hasta podemos suponer que su deslealtad a Calisto es más dura que la de Sempronio.¹⁶ Pero Lucrecia en ningún momento muestra sentimiento

¹⁵ A su vez, Melibea, que conoce muy bien a su criada, no cree necesario un galardón para asegurar su colaboración, como en el caso de Calisto con sus criados. Ver X, 161.

¹⁶ Se lo nota en lo que se dicen cuando se huyen creyendo equivocadamente que les están atacando:

SEMP. - ¿Si han muerto ya a nuestro amo?

alguno contra Melibea. Su complicidad con Celestina no tiene que ver con el servicio y devoción a su ama y sigue leal, a pesar de todo. Así, mientras encontramos muchos motivos para justificar la deslealtad de Pármene, faltan estos en el caso de Lucrecia. Al fin y al cabo, será que ella no tiene otro motivo que el de llegar a ser un poco más atractiva.

Uno de los motivos repetidos de Rojas (en los preliminares a la obra) fue avisar contra "malos y lisonjeros sirvientes." Ahora bien, ¿a qué conclusión llegaremos si desde este punto de vista volvemos a comparar a Lucrecia con Sempronio y Pármene? Sempronio es un "mal sirviente" cien por cien. Si él comete maldades, esto equivale a que el león caza liebres.¹⁷ El autor ha incluido en Pármene otro aviso también: uno contra malos amos, ya que Calisto, por su imprudencia, tiene no poca culpa en la evolución de Pármene. Esto reducirá necesariamente en el caso de Pármene la intensidad del aviso contra "malos y lisonjeros sirvientes." Este aviso es, en cambio, fortísimo en Lucrecia, ya que vemos en ella cómo una criada leal puede cometer una deslealtad impulsada por un mero deseo, un antojo. Un personaje como Lucrecia sería una criada modelo en otros tiempos; en esta época, en la que la relación medieval amo-criado está perdiendo su vigencia y el egoísmo prevalece, se debe tener mucho cuidado con cualquier criado. Lucrecia es un personaje secundario; pero, paradójicamente, es en ella donde encontramos mejor ilustrado, ampliándolo, uno de los motivos explícitos por los cuales que el autor escribió la obra, según lo anunciado en los materiales prologales.¹⁸

PARM. - No sé, ni me digas nada; corre y calla, que el menor cuidado mío es ése. (XII, 175)

¹⁷ Es curioso que sea Sempronio, a pesar de que uno de los propósitos de *Celestina* es dar aviso sobre "malos y lisonjeros sirvientes," el único sirviente que lo es desde los inicios de la historia.

¹⁸ Vamos a hacer una referencia a otros dos criados de la obra: Tristán y Sosia. Ellos, siempre leales a Calisto, no se comportan como "malos y lisonjeros sirvientes" en ningún momento. Lo demostrará sobre todo las diferencias con Sempronio y Pármene y su comportamiento al acompañar a Calisto en los encuentros secretos. Tristán y Sosia luchan valientemente para proteger a su amo, mientras a Sempronio y Pármene no les importa fugarse dejándole en peligro (X, 175; XII, 223-24). Sin embargo, hay que tener bien en cuenta que sus lealtades no son nada ciegas: ellos están muy enterados del egoísmo de Calisto y lo absurdo que es servir a amos

Quizá podemos dar un paso más y hablar del pesimismo de Rojas. Es indudable que *Celestina* es una obra didáctica. Al mismo tiempo, vemos indicios del pesimismo en ella. Una de sus manifestaciones será precisamente nuestra criada. Mientras es una de los "malos y lisonjeros sirvientes" y sufre también una pérdida al final de la obra, Rojas quiere mostrar con Lucrecia que el egoísmo humano es incontrolable, lo cual indirectamente nos deja vislumbrar la visión pesimista que tiene Rojas del hombre y de su soledad y ceguera espirituales.

Hasta aquí, hemos analizado en detalle el papel que juega Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*. Hemos sugerido que este personaje puede ser una expresión del pesimismo de Rojas. Nuestra próxima tarea será observar dónde recae el mayor énfasis para este autor. Es natural considerar que si hay algo implícitamente expresado junto a lo explícitamente expresado, es aquello una pista a seguir para acercarnos a la verdadera intención del autor. Dicho de otro modo, Rojas consigue dar, en el personaje de Lucrecia, una expresión más a su pesimismo. Pero esto cae fuera de nuestro propósito inicial referido en el primer párrafo de este trabajo y hará falta otro trabajo para discutirlo. De momento, demos fin a éste con lo que hemos concluido ya.



"ruines" (XIV, 191). Curiosamente, su opinión es de la misma especie que la que da Celestina a Pármeneo (I, 68-69). Quizá no habrá mucha distancia entre Tristán y Sosia, por una parte, y los otros tres criados, por otra. Pármeneo, se sabe, se convierte en mal criado porque ha sufrido tratamientos injustos de Calisto; Tristán y Sosia siguen fieles, porque no los sufren. Pues éstos tienen la posibilidad de perjudicar a su amo en cualquier momento según posibles cambios de circunstancias. Ellos son, si sólo en potencia, "malos y lisonjeros sirvientes."

"LA CELESTINA" IN NUCE

(En torno a mi adaptación escénica de la obra de Fernando de Rojas)

**José Ricardo Morales
Universidad de Chile-Santiago**

Hace años, con ocasión de un lamentable recital poético, recuerdo haber glosado a Bécquer, diciéndole a cierto periodista y novelero que se encontraba a mi lado: "Podrá no haber poesía, pero siempre habrá poetas (...)." Éste, sin cortedad ni pereza, hizo suya la frase, publicándola de inmediato como recién salida de su propia minerva. Puede apreciarse así que el arte de la caza requiere trofeos, entendiéndose éstos en el sentido radical y arcaico del término. Aduzco aquí ese mínimo despojo porque, a diferencia de mi dichosa frase, suele decirse ahora que ya no hay dramaturgos. Pero hay dramas. Entre ellos el del dramaturgo que no disfruta de representación alguna por más que invente obras. Incluso, a ese respecto, en el número de textos que escriba se cifrará su desdoro, pues sobre la diferencia que haya entre la cantidad de obras concluidas y la nulidad de los estrenos podrán fundarse las dudas sobre el valor de su teatro.

Dado que abundan los dramas, bien pueden obtenerse de donde convenga, para ponerlos en escena. Un filón muy propicio se encuentra en las novelas, pues muchas de ellas no son sino narraciones de trances dramáticos sufridos por determinados personajes. Si es así, basta con reducir la novela a sus conflictos y caracteres más significativos para obtener un residuo que puede llevarse al teatro. Aunque, con ese procedimiento, el drama quedará disminuido, hasta el punto de convertirse en un arte de segunda mano en el que aquel que "interviene" el texto novelado debe atesorar las virtudes del cirujano, del sastre y aun las del peluquero, quienes cortan, acicalan o limpian, pero no las del imaginativo que urde y desarrolla por entero la obra escénica. Puesto que no hay dramaturgos, pero hay dramas, y como consecuencia de ello no hay teatro, aunque subsistan los teatros, éstos bien pueden destinarse a las llamadas adaptaciones, ya que los nombres de Dostoyevski, Kafka,

Gide o García Márquez son suficientemente atractivos como para convocar a una gran suma de público y obtener, de tal modo, substanciales beneficios, en el supuesto de que se contemple el teatro con los ojos abiertos de las taquillas.

Por cierto que ninguna de estas consideraciones se me hizo presente cuando Margarita Xirgu me preguntó en Santiago de Chile, a mediados de 1949, si le podía adaptar la *Celestina* al teatro, aunque ahora puedo formulármelas con diferente perspectiva--debida al tiempo transcurrido y los gajes que recibí del oficio. La situación en que se hallaba entonces la gran actriz era extremadamente crítica. Luego de haber creado varias obras de autores españoles desterrados, llevándolas a distintos países de América--*El adefesio*, de Alberti; *La dama del alba*, de Casona, y mi primera pieza, *El embustero en su enredo*, estrenada en Santiago de Chile (1944), para representarla después, en su versión definitiva, a continuación de *La casa de Bernarda Alba* (Buenos Aires, 1945)--, Margarita Xirgu se propuso poner en escena mi trilogía de obras en un acto titulada *La vida imposible*, tras *El malentendido* de Camus (Teatro Argentino, Buenos Aires). Sin embargo, a poco de estrenar la pieza de Camus, la policía de Perón le clausuró el teatro, porque tildó a esta pieza de "inmoral" (?), de modo que en el colmo del desaliento la Xirgu disolvió su Compañía y regresó a Santiago de Chile, dispuesta a resignar su labor *ad aeternitas*.

No obstante, para ventura de nuestra actriz y de los públicos americanos, desde el Uruguay le propusieron que fuese a representar "una obra," contratándola para que se hiciera cargo de la dirección y del papel principal de la misma. Ni que decir tiene que Margarita Xirgu, al formularme la pregunta referida, pensaba en la *Celestina* como la obra indicada para debutar con ella en Montevideo. Pese a las muchas tentaciones que su petición implicaba, mi respuesta fue dilatoria, como he señalado en otras partes: "Déjame pensarlo bien--le dije--, pues no es posible saquear a un clásico. Al fin y al cabo, las de Fernando de Rojas son *palabras mayores*," añadí con ironía.

Mi experiencia en ese tipo de trabajo se había reducido hasta entonces a una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso, estrenada en 1948 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Pero en ella tan sólo me limité a rectificar ciertos aspectos de la marcha de la acción, aclarándola, y a la reducción o supresión de algunas tiradas de versos excesivamente extensas, cuya frondosa espesura--o hermosura--las hacía difícilmente resistibles--o comprensibles--para los públicos

medios--o medianos--del presente. La lopesca, trillada "cólera del español sentado" había de tenerse muy en cuenta, dado que en nuestros días todos los públicos del mundo parecen estar compuestos por "españoles sentados," con su inherente cólera incluida.

Desde luego que los problemas ocasionados por el posible traslado de la *Celestina* al escenario, son de índole decididamente más compleja que los correspondientes a una obra concebida para el teatro, tal como lo es la de Tirso. Según sabemos, la *Celestina* significa la culminación de la llamada "comedia humanística," consistente en obras destinadas a la lectura en voz alta de un texto dialogado y en prosa, ante un público reducido, no sólo minoritario por su escasa entidad, sino, sobre todo, debido al carácter escogido de quienes solían componerlo, así fueran diletantes, estudiantes o eruditos. Es, pues, un tipo de obra que exige considerable imaginación del público, al limitarse la *mimesis* dramática a su ingrediente auditivo, en ausencia de la acción y la actuación pertinentes al teatro. Por ello, las piezas que integran este género dramático se incluyen en el mundo de la oralidad, de acuerdo con el hábito de manifestar a viva voz cuanto figura en el texto, característico de la lectura desde su aparición en la oratoria o en la oración. Al parecer, nuestra lectura mental es tardía--hay quienes creen que surge en el primer Renacimiento--, ya que anteriormente la comprensión y el descifrado de un texto llevaban consigo la prolación directa de éste. Así que la llamada letra muerta adquiriría vida propia mediante la re-citación de la obra, pues 'citar,' contra la opinión corriente, no consiste únicamente en convocar a quien sea, para que acuda puntual a un lugar determinado y a una hora convenida, ya que el término, en su sentido primario, significa 'activar,' de manifiesto en vocablos como *ex-citar*, *in-citar* y *sus-citar*, con la noción concomitante de *re-sus-citar*.

Tal vez a esto se debe la idea sostenida por Gracián de que leer es "hablar con los muertos," encontrándose su precedente remoto en San Posidio (*Vida de san Agustín*), según el cual un poeta profano de la antigüedad escribió los versos adjuntos para que los grabaran en un túmulo después de su muerte:

Vivere post obitum vatem vis nosse viator?
Quod legis ecce loquor, vox tua nempe mea est.

¿Quieres conocer, viajero, por qué vive el poeta tras la muerte?
Esto que lees, eso hablo, pues tu voz es ciertamente la mía.

Dicha resurrección imaginaria de la letra mediante la oralidad subsistió en la comedia humanística, representándolo espléndidamente Goya en dos de sus "pinturas negras," alusivas, según creo, a la *Celestina*. Me refiero a las que llevan por título "dos mujeres y un hombre," denominación tan obvia que nada indica, y "La lectura," con designación igualmente vacua, si ignoramos qué leen sus personajes, a menos que aceptemos el nombre antiguamente propuesto--"Los políticos"--, decididamente erróneo.

A la primera de estas pinturas le dediqué parte de un trabajo publicado en *Celestinesca*,¹ para demostrar que en ella la escena representada por Goya corresponde íntegramente al texto del aucto VII de la *Celestina*, en el que Areusa recibe en su lecho a Pármeno, gracias a los buenos oficios de la vieja mediadora. Ésta, sentada a los pies de la cama, Pármeno un tanto apartado y "la mochacha" situada detrás de ellos e incorporándose del lecho, representan manifiestamente la ocasión en que Celestina, desdentada y jocosa, recoge su manto con la mano derecha y se dispone a salir de la cámara de Areusa, después de haber aludido a la timidez de Pármeno, para decir: "Destos me mandaban a mí comer, en mi tiempo, los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes (...)." Mi suposición de entonces se encuentra corroborada por la reciprocidad que ahora cabe establecer entre dichas pinturas, habitualmente consideradas como dos obras ajenas entre sí, carentes de cualquier nexo que pudiera vincularlas.

Porque hoy conocemos con certeza, gracias a las indagaciones de Priscilla E. Muller,² que ambas obras originalmente constituyeron una sola, dividida y separada en dos, como lo demuestran las dimensiones semejantes que tienen y, sobre todo, la aparición de la espalda y la parte occipital de la cabeza de "Pármeno" en el lado derecho de la pintura llamada "La lectura" o "Los lectores." Sin embargo, dicha investigadora desvirtúa la posible relación que les cabe a estas obras al interpretar dudosamente cada una de ellas. A la pintura de las dos mujeres y el hombre la llama "La administración," como si se tratase de la aplicación de un enema, con el que supone que Goya significó las torturas practicadas por la Inquisición, porque el extremo del brazo derecho de

¹ "¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?" *Celestinesca* 9, i (mayo 1985): 3-9.

² *Goya 'Black' Paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1984: 102-113.

"Pármemo" adquiere la apariencia de una gran jeringa, al introducir la mano bajo las sábanas, para tocar a "Areusa," obediente a los consejos que le prodiga Celestina en la obra literaria. Ciertamente es que Goya recurrió alguna vez, en sus dibujos y grabados, al tema de las lavativas; sin embargo debe tenerse en cuenta que Celestina aparece en tales trabajos menores con más frecuencia que el motivo atribuido a esa pintura por la investigadora americana.

Además de esto, la obra denominada "La lectura," correspondiente a la zona izquierda de la composición total--entre cuyos personajes figura un fraile--, la entiende Priscilla E. Muller como una advertencia eclesiástica, dirigida a los campesinos iletrados, para que no se apartaran de la fe, como entonces supusieron que ocurría en las poblaciones urbanas anticlericales. Sin embargo, la relación manifiesta de esta obra con el dibujo "Monjes leyendo"--actualmente en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde--, destacada por dicha investigadora, contradice el sentido que atribuye a la pintura, porque los frailes del dibujo ríen francamente con la lectura de un libro, de modo que no participan en ningún género de admonición. Por ello, si ambas pinturas expresaran el correctivo que merecen quienes se apartan de las normas religiosas, relacionándose así la exhortación y la purga, ¿cómo explicar el embelesamiento evocativo que muestran los auditores del texto, absortos y en suspensión por el desarrollo de la escena literaria? Además, ¿de qué manera entender los muy notorios atributos fálicos en que se convirtieron los pies del monje lector, y los dos roedores blancos--situados también en la parte inferior de "La lectura"--, que por su condición genésica y su capacidad de multiplicarse significaron desde antiguo la lascivia y la fecundidad?³ En cuanto al color de los ratoncillos pintados por Goya,

³ Así lo propone Alciato, en el número LXXIX de sus *Emblemas*:

Delicias et mollitiem mus creditur albus
 Arguere, at ratio non sat aperta mihi est.
 An quod ei natura salax et multa libido est?

Al ratón blanco se le atribuyen las delicias y la molición,
 aunque la razón no la encuentro. ¿Quizá porque es de
 naturaleza salaz y muy libidinoso?

Pilar Pedraza, en la edición de los *Emblemas* hecha por Santiago Sebastián (Madrid, 1985), traduce *mus albus* como 'armiño': *armenius*. La confusión entre el ratón blanco y el armiño es frecuente en los trabajos sobre iconología y ocasiona muchos de los errores en la

éste corresponde a una tradición literaria basada en Plinio (VIII, 223), quien afirma que el ratón blanco significa un augurio favorable. De tal manera lo entiende Francesco Colonna, en su *Sueño de Polifilo*, ya que incluye dos veces el tema en el capítulo sexto de la obra--cuando su héroe se encuentra desorientado--"porque el ratón blanco," afirma, "siempre fue señal grata en los auspicios y agüero propicio y bueno."⁴ El vínculo que puede establecerse entre la empresa de Celestina y los ratones blancos--pues significan a la par el juego libidinoso y el éxito en las iniciativas--se justifica plenamente si tenemos en cuenta que Celestina explota la lujuria de Pármeno para convertirlo en un cómplice sumiso e incondicional, obligándolo así a participar en el negocio mayor que lleva: el concerniente a Calixto y Melibea. Recuérdese también, a este respecto, que la obsesión por los agüeros favorables constituye uno de los ingredientes constantes en el carácter de Celestina, manifestándolo con reiteración en sus monólogos, entre ellos los que inician los *auctos* cuarto y quinto del texto original.

Todos los motivos expuestos, inexplicados en la interpretación de Priscilla E. Muller, invalidan decisivamente el sentido que atribuye a estas obras de Goya y a la estimación de ambas como una sola. Si el tema representado en ellas consiste, a mi parecer, en la figuración simultánea de la lectura de la *Celestina* y de la escena leída, a partir de este supuesto pueden formularse los nexos imprescindibles que convierten a los asuntos en un todo coherente. Y aunque extrañe la presencia de un fraile como lector de la obra--así sea en el dibujo precursor o en la pintura definitiva--, Goya no hace con ello sino corresponder a la irreverencia y al desgarro característicos de Fernando de Rojas, quien incluyó en su texto a clérigos complacientes, en menesteres inconciliables

interpretación de los temas, ya que el armiño, a diferencia del ratón blanco, significa la pureza y la castidad. Dicho tratamiento ambiguo también aparece en los *Hieroglyphica* de I. P. Valerianus, Colonia, 1631, pues en el capítulo XXXIV supone que el ratón blanco es lascivo, mientras que en el XXXV lo considera incontaminado de inmundicias y símbolo de la castidad, como refiere Meyer Schapiro, a la par que manifiesta su desconcierto, en *Style, artiste et société* (París, 1982), p. 161, n29. Curiosamente, el animal representado en el grabado de Alciato es un armiño y no un ratón, con lo que contribuye a la confusión indicada, nuestro coincide con el texto.

⁴ *Sueño de Polifilo*. Ed. de Pilar Pedraza. Murcia, 1981. Tomo II, pág. 60.

con su condición religiosa, al igual que lo hicieron, en ocasiones distintas, Juan Ruíz y Quevedo, Torres Villarroel y Valle-Inclán.

Tal como la interpretación iconológica requiere considerar circunstanciadamente la totalidad de los temas incluidos en los cuadros, para poder revelar plenamente su sentido, a la disciplina museográfica le compete situar las obras expuestas en su relación correcta. Hago esta observación porque las dos pinturas de Goya, reiteradamente aludidas, aparecen en El Prado dispuestas en un orden contrario al que les corresponde, encontrándose las "dos mujeres y un hombre"--"Celestina, Areusa y Pármene"--a la izquierda de "La lectura," dificultándose así la comprensión del tema que las une. De ahí que convenga situarlas según su respectividad, a menos que dejándolas como están se intente acrecentar el enigma normalmente atribuido a tales "pinturas negras."

La oralidad arriba mencionada, expuesta según la representa Goya, lleva consigo un gran caudal de problemas, que deben considerarse al adaptar la *Celestina* al teatro. Porque en la comedia humanística, según sostuve anteriormente, la relación necesaria entre el texto y su emisión se distingue de la perteneciente al drama en que todas las voces de la obra se dicen con una sola. Debido a ello, la existencia del lector único pareciera implicar cierto regreso al antiguo poeta oral, que expone todo el poema con su voz. Sin embargo, la recitación de éste hacía surgir las palabras a partir de la memoria, evocándolas e invocándolas a la par, confiándose el poeta a su recuerdo y confiándolo después al auditorio para que lo recordara. De este modo, al no existir texto alguno, la razón del poema consistía en retener mentalmente y comunicar de viva voz aquello que fuese digno de memoria. Esto explica que la condición de semejante poesía era rigurosamente vocativa.

Por otra parte, aunque la comedia humanística se transfiere al auditorio mediante una sola voz, ésta es una voz lectora, con todo lo que la lectura lleva consigo como *e-lección*. Así que la comedia humanística difiere en su exposición oral del *epos* poético y del drama escrito y destinado a la representación, aunque, a su vez, incluye ciertas características de tales modalidades expresivas. Los nexos que pueden establecerse entre estos campos de la transmisión oral no cabe exponerlos aquí, aun cuando todo cuanto llevo expuesto permite apreciar que la puesta en escena de una comedia humanística, como es la *Celestina*, trae consigo problemas muy diferentes de los ocasionados por otras formas de adaptación al teatro.

En primer término, un texto subordinado a la palabra de un lector, suele adquirir, como consecuencia de ello, cierto carácter monódico, de manifiesto en su estructura, compuesta de largos recitativos y extensos parlamentos intercalados en los diálogos. Esto se aprecia claramente en las primitivas comedias humanísticas, en las que los ingredientes narrativos predominan ocasionalmente sobre los dialogales o en las que sus diálogos pueden consistir en monólogos contrapuestos. Tanto es así que aunque la *Celestina* signifique el ejemplo más avanzado y complejo del género, aún perduran en ella ciertos resabios del recitante único y de las circunstanciadas enumeraciones medievales, correspondientes a las antiguas crónicas, acumulándose en ellas toda clase de minucias y sentencias, que aunque detengan la acción agradan al auditor.

Como contrapartida, esta lectura monódica lleva consigo una libertad mayor que la permitida en el teatro de índole clásica, con sus consabidas e inexistentes unidades de lugar, tiempo y acción. Dicha libertad se debe a que la lectura oral puede convertirse en diálogo, decorado, vestuario, moción y gestualidad, para despertar el vuelo imaginativo de quienes asisten a ella, de manera que cuando la trasladamos al teatro requiere una escenificación más compleja o más indeterminada que las habituales. Además, cuando un texto se encuentra sometido a una sola voz, requiere que se mantenga el interés del auditorio no sólo por la tensión ocasionada con el desarrollo de la intriga, sino con el virtuosismo verbal, del que suele hacer alarde.

En cierto modo--que no puede ser más cierto--, la existencia de un texto extremadamente enriquecido, a consecuencia de que haya un solo emisor de éste, puede compararse con "la escritura" de las *partitas* de Bach para violín solo, en las que la extrañeza de los acordes empleados y de las relaciones armónicas que suponen, se debe, precisamente, a que el violín, como instrumento monódico, difícilmente las permite. La audacia del "lenguaje" de Bach en esas obras suele ser mayor que la de sus cantatas y oratorios, en los que cuenta con todas las posibilidades vocales e instrumentales de su tiempo, dándose la paradoja de que las limitaciones del instrumento único originan las mayores libertades en el tratamiento del mismo, e inclusive traen consigo los hallazgos más inesperados en la partitura. Sin embargo, el referido cúmulo de riqueza verbal, propio de la comedia humanística, puede sentirse como verbosidad cuando pensamos destinar la obra al escenario, pues el antiguo auditor de dicho género tiene que transformarse en espectador, y en un espectador actual, que se encuentra habituado a la agresividad característica de los recursos teatrales del presente.

De ahí que el lenguaje de la adaptación escénica deba obtener la imprescindible inmediatez, para convertirse en un nexo adecuado entre el público moderno y el texto original, cercenándose éste a beneficio de aquél. Téngase en cuenta que el ingrediente oral de cualquier pieza dramática suele quedar menoscabado al entrar en conflicto con los medios visuales ahora usados en el teatro, normalmente más intensos que la palabra o la idea. Por tal motivo, en mi versión de la *Celestina* de Rojas no sólo hube de podar mucha de su frondosa hermosura verbal, sino que suprimí los alardes acumulativos de sus sentencias y citas, que el público renacentista escuchaba complacido, pues disfrutaba de ellas a la manera de quien sigue determinadas variaciones musicales, propuestas a partir de un tema básico, plenamente identificable. Así que, en función de la eficacia dramática, me vi obligado a emplear un lenguaje que aclarara o que glosara el del libro, para hacerlo más directo. Como consecuencia de ello sustituí las expresiones arcaicas y los vocablos en desuso por otros equivalentes, sin que esto significara la pérdida de su color característico, manteniéndolos con el lirismo y la crudeza que les son proverbiales, aun a riesgo de escandalizar a cierta prensa de Montevideo y Santiago de Chile. Por último, al texto resultante tuve que procurarle determinada musicalidad, puesto que el orden y la nitidez formales contribuyen decisivamente a dar claridad a las ideas, sobre todo en el teatro.

En cuanto atañe a la estructura dramática, la obligada eliminación de numerosas réplicas me llevó a recomponer gran parte de las escenas, dándoles la proporción requerida por las necesidades de la representación. Para mantener el sentido del texto primitivo suprimí casi por completo el "Tratado de Centurio," estimándolo como un fragmento intercalado, de índole muy dudosa, pues imita las apariencias del original, del que inclusive repite giros y frases completas, cual si un autor diferente pretendiera remedar el estilo de las ediciones anteriores.

Como las tensiones producidas por una pieza dramática son distintas de las ocasionadas en la literatura de otra especie, tuve que acentuarlas al final de cada uno de los cuatro actos en que dividí la obra. De ese modo, al concluir el primero muestro a Celestina como hechicera; el término del segundo la sorprende en sus funciones profesionales; el tercero se remata con la muerte de Celestina, para finalizar la pieza al fallecer los amantes. Este desarrollo de la trama se atiene por completo al propuesto por Fernando de Rojas, aunque puede merecer objeciones de quienes prefieren que la obra llegue a su término con la muerte de Celestina. Sin embargo, mantuve la ordenación dispuesta por el autor, porque así la gestión de Celestina perdura después de su muerte,

produciéndose, con los resultados funestos de su acción, no sólo determinadas consecuencias de índole moral, sino ciertas resonancias formales que organizan la conclusión de la obra a la manera de un tema "en eco," porque la desaparición brutal de Celestina y los criados se amplifica con las muertes desastradas de Calixto y Melibea. Que las consecuencias de nuestros actos trasciendan la longitud de nuestras vidas, como parece sugerir el autor, equivale a llevar al campo de la conducta humana el consabido aforismo de *ars longa vita brevis*, aunque en la obra de Rojas el arte vital de Celestina sea tan breve como la vida misma, ya que concluye al perecer los amantes.

Respecto de la condición propia de los personajes, expondré a continuación, con algunas variantes, la idea que di de ellos en los programas de la representación teatral: *"Celestina actúa como resorte motor de la acción. Aviesa, lúcida, llena de perspicacia, da a cada uno lo que le pide para obtener de todos cuanto desea. El disimulo, la astucia, la buena labia y aun el arrojito le abren todas las puertas y le repletan la bolsa. Tantos recursos y aspectos tiene que muy pocos personajes se le pueden comparar por la extensión de su registro y en la riqueza de sus matices. A tal extremo es viva y verdadera que vino a convertirse, como carácter, en la expresión de un tipo humano genérico, y por su nombre, en un apelativo consagrado y universal.*

"En torno de ella se mueve el grupo de los sirvientes, de los rufianes, de las 'mujeres enamoradas,' y más lejano, aunque también sujeto a su dictado, el de los amantes. Sempronio, criado ambicioso, y Pármeno, sumiso y tímido, quedan sujetos a Celestina, cada cual a su manera, mediante la codicia y la lujuria. Calixto y Melibea, los precursores de Romeo y Julieta, logran gozar su deseo gracias al arte y oficio de la vieja mediadora. Pero estas cinco figuras, con absoluta lógica dramática, perecen una tras otra, víctimas de sus defectos y apetitos, vencidas por un destino que nunca se manifiesta cual una fuerza exterior a los tipos de la obra, sino, más bien, como fatal consecuencia de los firmes caracteres puestos en oposición. Y porque Celestina representa un tipo humano entonces en auge, que vive de su iniciativa y sin escrúpulos de especie alguna, su facultad de subsistir a costa de todos y de todo la define como la más acreditada de las empresarias, dado que llega al extremo de transformar a las personas en provechosa mercancía negociable. En ese aspecto radica su modernidad de traficante, pues convierte a los humanos en cosas y objetos disponibles, dejándolos a merced de quienes hagan la mejor oferta. Sin embargo, su codicia ilimitada y sin reparos concluye por aniquilarla, convirtiéndola en 'una ejecutiva' que perece ejecutada."

Esta condición activa de Celestina exige la mayor movilidad posible en sus desplazamientos escénicos, para corresponder por entero a la disposición abierta de la comedia humanística, de modo que si se pretende destacar el tráfigo del personaje ha de llevarse al teatro todo el dinamismo que la oralidad supone. En ello residió, sin duda alguna, la dificultad mayor que hube de superar al convertir mi adaptación en un espectáculo teatral. Porque de las diversas soluciones que permite esta versión, una de ellas, la adoptada por Margarita Xirgu (Teatro Solís--Montevideo--octubre de 1949), consistió en una sucesión de cuadros, combinándose en ellos las escenas de la calle con las ocurridas en los interiores de las casas de Calixto, Melibea y Celestina. Con criterio diferente, para las representaciones que hizo de la obra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo mi dirección (Teatro Municipal--Santiago de Chile--noviembre de 1949), diseñé una escenografía que incluyó tres interiores simultáneamente expuestos en el escenario y dos rampas laterales que permitían el acceso hacia una plataforma situada sobre el foso de la orquesta. De este modo, el público podía percibir a Celestina en sus continuas idas y venidas, con las misivas e intrigas que le son características.

A consecuencia de la extraordinaria creación de la *Celestina* que hizo Margarita Xirgu con la Comedia Nacional del Uruguay, numerosas compañías dramáticas llevaron mi adaptación a casi toda América, en prueba reiterada--si es que no hubiese suficientes muestras--de cuánto le debió el teatro español a la impecable actriz. Porque esta *Celestina in nuce*--o el texto reducido a su núcleo esencial--quizá significó la última de sus considerables iniciativas en pro de nuestra escena y sus autores.



PARIS 1527

'MINERVA CON EL CAN'

Isabel Lozano-Renieblas
City University of New York

Uno de los pasajes más enigmáticos y oscuros de *Celestina* es el conocido paso del auto I "Minerva con el can." Sempronio, hablando con Calisto, aconseja:

Dixe que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger, muchas de las cuales, en grandes estados costituidas, se sometieron a los pechos y ressollos de viles azemileros y otras, a brutos animales. ¿No as leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can?¹

Sobre este punto, Martín de Riquer señaló que tanto Rojas como el autor primitivo del acto primero aceptaron el error.² Como no se han hallado noticias de estos extraños amores caninos de Minerva, se han propuesto distintas soluciones. Otis H. Green, basándose en la existencia de la leyenda de Erictonio, propone leer "Minerva con Vulcán."³ No todos han aceptado la enmienda de Green. Las objeciones más serias han sido las que ha señalado Miguel Marciales. Ha documentado cómo la forma "Vulcán" es ajena a nuestra tradición léxica, que prefiere Vulcano. Ha puesto de manifiesto la endeblez de los ejemplos alegados por Green de los que no puede deducirse una relación prohibida entre Minerva y Vulcano. Y, por último, señala que la unánime tradición literaria castellana de los siglos XV y XVI ve en Minerva un dechado de castidad, tal como viene expresado en *De Claris Mulieribus* de Boccaccio

¹ Sigo el texto de la edición de Miguel Marciales, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Illinois Medieval Monographs, 1-II, Urbana: University of Illinois Press, 1985, II: 24-25, versículos 41-42.

² En "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *Revista de Filología Española* 41 (1957): 383.

³ En "*Celestina*, Auto I: 'Minerva con el can'," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953): 470-74.

(Marciales, I: 112-15). Por su parte, Miguel Marciales, que considera a Cota autor del primer acto, sugiere que pudo conocer a Eliano y lo que dice de la flautista Glauca, pero no ve el modo de sustituir a Glauca por Minerva a no ser que se haya omitido "(de la moza) de Minerva con el can". Otra posibilidad que contempla es que, para preparar el chiste del *ximio*, se haya bajado de Pasife a la "nuera" de Sempronio: "no as oído de mi nuera con el can". Esto plantea un problema adicional, considerar a Sempronio como viejo. El punto para Marciales sigue oscurísimo (II: 25, nota al versículo 42). B. Bussell Thompson ve en este paso un error intencionado que hay que interpretar como un rasgo humorístico, heredero de la tradición misógina medieval.⁴

El problema, como señala Marciales, no está en el "can," sino en Minerva. Todos los esfuerzos se han concentrado en el "can" por un paralelismo aparente, en el que puede estar la raíz de la corrupción. Es posible que estemos ante una "lectio facilior" de un nombre de la mitología clásica con afinidades gráficas con Minerva. Por ello proponemos una nueva lectura que rompa con esta orientación que ha obsesionado a la crítica. Puede leerse el fragmento sin establecer, necesariamente, una relación bimembre mujer/animal; de forma que veamos en cada uno de los miembros del sintagma un "pecado" de mujer, a la vez que una relación entre ambos. La sintaxis de la frase así nos lo aconseja. La ausencia de un nexo de coordinación entre "de Pasife con el toro" y "de Minerva con el can," y la existencia de una sola interrogación en las primeras ediciones, nos indican cierta unidad temática.

Por razones que aclararemos más adelante, proponemos leer "Minos con el can". Desde el punto de vista gráfico, la identidad de las tres primeras letras nos induce a pensar en un error, que algún copista introdujo en la tradición manuscrita, sobre todo, si se trata de una abreviatura. Sin embargo, es el contexto temático el que permite una aproximación más certera: Sempronio, citando la tradicional retahíla de mujeres que se han juntado en actos ilícitos, está aconsejando a Calisto en materia de amores. El sintagma, "de Pasife con el toro, de Minos con el can," se hace eco de una larga tradición que recoge los considerados amores ilícitos, vertebrada sobre el *Ars Amatoria* de Ovidio, presente en la *Genealogia Deorum Gentilium* de Boccaccio, como también, en un texto más cercano a *Celestina*, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena.

⁴ En "Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Acto I", *Celestinesca*, 1, ii (Noviembre de 1977): 21-28.

En nuestro caso, el "can" no sería propiamente un perro, sino una sinécdoque de Escila. Ovidio en sus *Metamorfosis*, (VIII, 1-151) cuenta cómo Escila, hija de Niso, se enamoró de Minos, rey de Creta, durante el sitio de Mégara. Pensando ganarse el favor de Minos si le entregaba a su padre, decidió cortarle el mechón de oro que aseguraba la invencibilidad de la patria, así como su cabeza. Con estos presentes fue al campamento de Minos y se los ofreció a cambio de su amor. Despreciada por Minos por tan horrendo crimen y presa de una terrible desesperación, cuando la nave de éste partía para Creta, se aferró a la popa. Entonces, Escila fue convertida en el ave ciris y su padre en el gavilán que la persigue. Esta fábula está estrechamente relacionada con la de Pasifae con el toro. en efecto, Boccaccio, en *Genealogia Deorum Gentilium*, narra como,

...Et vancante Mynoe bello adversus Megarenses et Athenienses ob occisum Androgeum filium, ab irata Venere in sobolem Solis, infausti amoris flammam suscepit amavitque speciosissimum taurum... (IV, X).

Simultaneidad temporal que nos remite a la frecuencia con que ambos mitos aparecen unidos. ¿Cómo se relaciona esto con el "can" de *Celestina*? El eslabón que nos permite poner en contacto ambas fábulas es una curiosa, pero significativa, confusión entre Escila, hija de Niso, y Escila, el monstruo marino, hija de Crateide y Forcis de larga tradición en los textos clásicos.⁵ En efecto, Ovidio en *Ars Amatoria*, I, 331-32, *Remedia Amoris*, 737, *Fasti*, IV, 500, *Amores*, III, XII, 21-22 y Virgilio en *Eclogas*, VI, 74-77 cruzan ambos mitos y le adjudican a la hija de Niso los atributos del monstruo marino que "pube premit rabidos inguinibusque canes" (*Amores*, III, XII, 22).

Rudolph Schevill⁶ señaló la semejanza que hay entre las palabras de Sempronio, aleccionando al enamorado Calisto, y el consejo primero que Ovidio da al amante. "Prima tuae menti veniat fiducia cunctas/ Posse capi..." (*Ars*, I, 269-70). A continuación, a modo de ilustración,

⁵ Ver *Metamorfosis* (VIII, 1-151; XIII, 719-49; XIV, 1-74). Esta es la genealogía que da Apolodoro (*Epitome*, VII, 23-24), pero existen otras muchas. Para las consultas mitológicas nos remitimos a *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Alfred Druckenmüller verlag in Stuttgart, 1893, reprint 1958.

⁶ En *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California Publications in Modern Philology, Berkeley: University of California Press, 1913, vol. 4: 1-268; rpt. Hildesheim/New York: G. Olms, 1971.

ejemplifica la violenta pasión de las mujeres con el paradigmático furor de Pasifae y, enseguida añade:

Filia purpureos Niso furata capillos
Pube premit rabidos inguinibusque canes (*Ars*, 331-2)

Esta enumeración, que incluye un nutrido catálogo de amores prohibidos, se transforma en paradigma para maestros y estudiantes en la Edad Media y el Renacimiento. Así, en pleno siglo XV, Mena vuelve sobre estos mismos versos y, en el *Laberinto de Fortuna*, incluye en su nómina de amores disolutos las fábulas de Pasifae y Escila:

De los centauros el padre gigante
allí lo hallamos con muy poca gracia,
al qual fizo juno con la su fallacia
en forma mintrosa cumplir su talante;
y vimos, venidos un poco adelante,
plañir a pasiphoe sus actos indignos,
la qual ante puso el toro a ti minos.
non hizo Scylla troque semejante. (*Laberinto*, 104)⁷

Hernán Núñez, en su glosa, tras señalar que el "pecado" de Pasifae supera al de Escila, apostilla: "Scylla y Pasiphe estaban discordes en el amor de Minos porque Pasiphe desecho a Minos por un toro y Scylla desecho a su padre por Minos." La asociación de ambos mitos como ejemplos de "pecados libidinosos de mujer," en contextos tan próximos temáticamente, no puede ser fruto de la casualidad. Más bien, estamos ante modelos establecidos que responden a una concepción de la obra de arte que, en muy raras ocasiones el autor medieval necesita trasgredir.

El paralelismo entre el *Ars Amatoria*, el *Laberinto de Fortuna* y *Celestina* parece obvio y la oscuridad de la frase "Minos con el can" desaparece a la luz del diálogo que estos textos entablan entre sí. Minos cobra sentido si lo leemos bajo los auspicios del *Ars Amatoria* y sus "consejos al galán."

⁷ Glosa sobre las trescientas compuesta por Fernan nuñez en *Copilación d'todas las obras del famosissimo poeta Juan de mena*, Toledo: Impresa en casa de Fernando de Sancta Catalina difunto, 1548, fol. xxxv, conservada en la New York Public Library.

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

**Joseph T. Snow
University of Georgia**

Fue siempre mi idea la de mantener fresca la bibliografía mía publicada en Wisconsin en 1985 con estos suplementos, de los que es éste el 12^º y, como se ve, la idea no vacila. Reitero que estos suplementos se deben a la colaboración de los amigos y celestinófilos que se preocupan por hacerme llegar las cosas casi en el acto de salirse de la imprenta. Además, queremos recuperar otras cosas no registradas en su momento. Agradezco a estos amigos su gentileza en contribuir a esta selección de 'nuevos' *items* celestinescos: Manuel García, Carol Salus, M. Garcigómez, Christof Rodiek, Hajime Okamura, y Will Derusha.

383 ALATORRE, Antonio. "La 'Segunda Celestina' de Agustín de Salazar y Torres." *Vuelta* 169 (Dic 1990): 46-52.

Es un "ejercicio de crítica" en el que el autor discrepa casi violentamente con la ed. de esta obra acabada, supuestamente, por Sor Juana en 1676: El cree que otro final que tiene, probablemente del año 1700, será de la mano de la monja mexicana, y piensa publicar una edición pronto.

- 384 ARATA, Stefano. "Carmelo Samonà (1926-1990)." *Celestinesca* 14, ii (Nov 1991): 101-03.

Notas sobre varios aspectos de la obra del fallecido celestinista.

- 385 BLOCH, Georges, ed. *Picasso, t. II: Catalogue of the Printed Graphic Work*. Berna: Ed. Kornfeld & Klipstein, 1971: 2^a ed., 1977.

Reproduce la serie entera de 66 grabados que hizo Picasso para la ilustración de *Celestina*. La serie se fecha entre el 11 de abril y el 18 de agosto y parece comprendida entre las páginas 125 y 289 de esta edición (entre otros grabados de ese período). El orden cronológico y completo de la obra de Picasso permite ver no sólo los grabados seleccionados para el proyecto *Celestina*, sino también deja ver otros no utilizados y, al mismo tiempo, obras temáticamente semejantes ejecutadas simultáneamente con los grabados. [La obra impresa conjunta de sólo los grabados hechos para *Celestina* es de 1971, aparte (Paris: Ed. de l'Atelier Crommelynck, 400 ejemplares)].

- 386 FAULHABER, C. B. "*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520." *Celestinesca* 14, ii (Nov 1991): 3-39.

El primer manuscrito independiente que se ha descubierto. Reproduce una buena parte del primer auto de la *Comedia* (8 folios, facsímiles reproducidos aquí), transcrito en, probablemente, la primera parte del siglo XVI. La proveniencia de este manuscrito está todavía por determinar, igual que su importancia en la transmisión del Auto I de la *Comedia* (que Rojas afirma no haber escrito).

- 387 GALAN FONT, Eduardo. "La huella de *La Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*." *Revista de literatura*, núm. 103 (1990): 203-214.

Subraya sobre todo los paralelos temático-lingüísticos entre los asertos de Melibea y Adela (la enajenación, por ejemplo), la fuerza arrastradora del amor pasional, el desinterés en el matrimonio, el suicidio, la condición de hijas rebeldes e independentistas, el resentimiento de los sirvientes, la ceguera de las madres, las funciones de Celestina y la Poncia, y más detalles y semejanzas. Este estudio no entra en estructuras ni argumentos,

pero lo que saca en limpio de la comparación podría ampliarse con esta línea de investigación.

- 388 GARCI-GOMEZ, Miguel. "El cabello de Melibea (Medusa): Entre la petrificación y el emborrucamiento," en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, ed. J. Fernández Jiménez, J. Labrador, y L. T. Valdivieso (Erie, Pennsylvania: Ediciones ALDEU, 1990): 233-239.

Una lectura sicoanalítica del pasaje del antiguo autor (Auto I) en que Calisto y Sempronio conversan sobre los cabellos de Melibea, evocando ejemplos bíblicos, folclóricos e del *Poema de Mio Cid* al profundizar en sus significados sexuales, así recuperando para lectores de hoy algunas de las asociaciones contemporáneas de los cabellos largos (un fetiche) y del asno (propiedades priápicas).

- 389 GRIEVE, Patricia. "Mothers and Daughters in Fifteenth-Century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 345-355.

Estudio de los distintos modos de introducir en las narrativas sentimentales los padres (esp. la madre) con respecto a las relaciones con sus hijos (esp. hijas). Las obras aquí reseñadas son: "Carta de Madreselva" (Rodríguez de Padrón), *Triste delectacion* (anónimo), *Cárcel de amor* (San Pedro) y *Grisel y Mirabella* (Flores): todo parece encauzado a estallar en una presentación de las madres destructoras (*Celestina* y Alisa) en *Celestina*. Pleberio, en la nota tal vez más interesante, se ve como portador--al final--de los papeles de padre y madre.

- 390 GUTWIRTH, Eleazar. "From Jewish to *Converso* Humour in Fifteenth-Century Spain." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 223-233.

Enfatiza tipos diferentes de humor entre judíos y conversos en el siglo XV, un humor que abarcaría *Celestina* y Fernando de Rojas. Los ejemplos que da son muchos en general, pero en el caso de Rojas se limita a citar el trabajo de D. Severin (229).

- 391 LEAL, Luis. "Una obra recuperada de Sor Juana." *Vuelta* 169 (Dic 1990): 44-45.

Se trata de la continuación por Sor Juana de la obra dramática, *La gran comedia de la segunda Celestina*, comenzada por Agustín de Salazar y Torres (1675) con el título de *El encanto es la*

hermosura, y el hechizo sin hechizo. Son especulaciones y comentarios sobre la probable participación de Sor Juana.

- 392 MALACHY, Thérèse. "La Célestine de Fernando de Rojas (1): Un drame à tiroirs." *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 42, ii [núm. 167] (1990): 223-241.

Tiene tres partes, cada una interesante: 1) una breve historia del texto y las reacciones modernas sobre su estar entre épocas; 2) una lectura bajtiniana que nos pinta el tono subversivo y carnalesco del texto rojano que destaca la ambigüedad del texto entre épocas; y 3) un último apartado en el que hace referencias a ciertas traducciones (las inglesas muy encontradas de L. B. Simpson de la *CCM* y de J. M. Cohen de la *TCM*) e intentos de adaptar la obra al escenario en Francia, acabando con la producción en Aviñón en el verano de 1989 montada por Antoine Vitez.

- 393 RODIEK, Christoph. "Das Inquisitionsmotiv in neueren deutschsprachigen Bühnenfassungen der *Celestina*." *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 25, no. 2 (1990): 160-171.

Siempre en el texto de Rojas como subyacente, la idea o motivo de la Inquisición ha encontrado sitio en algunas de las adaptaciones modernas de la obra. Unas de las adaptaciones alemanas han cultivado o dejado aparecer la sombra de la Inquisición: Ortner (1961), la trad. alemana de Terron (original en italiano) (1963), Gerd Heinz (1975), Karl Michel (1980) y Alfonso Sastre (en una trad. de von Fries de 1979), así acentuando el conflicto dramático tal como estos escenificadores y adaptadores lo veían o intuían en el escenario de nuestro siglo.

- 394 ROJAS, Fernando de. *LC. TCM*. Traducida al japonés por Hajime OKAMURA como *Yokubo no hikigeki* [*Tragicomedia de las pasiones*] (Fukuoka: Nakagawa-Shoten, 1990). 3000 yenes. Rústica, 313 pp.

Bella edición, con capa ilustrada con el grabado utilizado en 1525 en la ed. barcelonesa. Bibliografía (311-12).

- 395 _____. *LC*. Ed. de B. M. Damiani. *Scripta Humanistica*, 80, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1991. Encuadernado, 302 pp.

Es ésta esencialmente la misma edición publicada originalmente en 1974 [Madrid, Cátedra], ahora corregida y puesta al día. Es la *Tragicomedia* completa, con notas en su gran mayoría de tipo léxico. Hay una breve bibliografía (35-37). Sin ilustraciones.

- 396 _____ . *A Celestina*, trad. Walimir Ayala. [Brasil]: Francisco Alves, 1988. Rústica, 120 pp. (*)

- 397 _____ . *LC. Obras maestras de la literatura*, Madrid: Sonylibros-Clásicos, 1988. Edición libro cassette. Cassette de una hora.

Una selección del texto original dirigido por Javier de Juan y Florentino Pérez. Acompañado por un folleto de 16pp sobre la obra y su época por Jorge Durán. El intento de esta serie--según se anuncia--no es reemplazar al original; más bien al contrario: estimular a los que escuchan a buscar las obras así reducidas para la presentación oral.

- 398 _____ . *Celestina*. Ed. de Regula ROHLAND DE LANGBEHN. Clásicos Huemul, 41, Buenos Aires: Huémul, 1984. Rústica, 307pp.

Edición estudiantil muy completa. Tiene un estudio preliminar (7-24), una sección bibliográfica (25-31), el texto completo de la *TCM*, notas extensas (250-296) y un Vocabulario (298-307).

a. *Celestinesca* 9, i (1985), 49-50, J. T. Snow.

- 399 SANTANA, Mario. "Melibea: personaje escindido en una tragedia de la transgresión," en *Medieval Perspectives* 3, i (1988) [Southeastern Medieval Association. Proceedings of the 13th Annual Conference, Appalachian State University, Boone, North Carolina, 1987]: 232-241.

Este estudio analiza desde muchos puntos de vista la escisión de Melibea, la ambigüedad de la primera escena, y el "nacimiento" de una Melibea (Celestina como "partera") por fin totalmente consciente de la honda emoción que tan terriblemente siente ella y que ha hecho guerra contra el principio de autoridad que tanto luchaba por mantener (hasta su desfallecimiento en el Auto décimo). Esta lectura de Melibea tiene más resonancias con la representación teatral de Alfonso Sastre (Celestina libera a una Melibea que se flagela, una que quiere reprimirse a sí misma) que con otra de Angel Facio (una Melibea siempre en busca del

contacto con Calisto, y Celestina como mero instrumento catalizador), ambas teatralizaciones de finales de los años 70.

- 400 SCHMIDHUBER, Guillermo. "Respuesta a Antonio Alatorre." *Vuelta* 169 (Dic 1990): 52-53.

Para la pieza de Alatorre, ver en este mismo suplemento. Quiere aquí S. volver a afirmar su posición de que Sor Juana es colaboradora en la "Segunda Celestina" editada por él, y que la ed. de hacia 1700 (que es la única que Alatorre acepta como genuina) es, efectivamente, una segunda edición, poco retocada.

- 401 SNOW, J. T. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (11^o suplemento)." *Celestinesca* 14, ii (Nov 1991): 105-20.

Registra 62 nuevos estudios, ediciones, etc. aparecidos en los últimos meses de 1990 y que perfilan el mundo celestinesco.

- 402 VILCHES, Patricia. "Carlo Emilio Gadda: lector-espectador de la *Celestina*." *Celestinesca* 14 ii (Nov 1990): 93-96.

Sobre una serie de reflexiones del año 1945 (sólo publicada en 1977) que discute el carácter dramático-teatral de *Celestina* y el carácter ibérico de la obra.

- 403 VIAN H., Ana. "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda.'" *Celestinesca* 14 ii (Nov 1990): 41-91.

Este estudio--lejos de ser un *potpourri* de lo que han opinado otros sobre el tema (aunque recoge estas opiniones)--será para quien quiere en futuro un punto de partida muy original en su exposición y su temática variadísima, un *vademecum*. La autora presenta la más extensa, panorámica y útil reseña de la literatura sobre la magia en la época de Rojas a la vez que asesora la diversidad de pareceres sobre la función textual de la magia (¿entra activamente en la dinámica de la acción o es un adorno para ella, nada más?): en el conjuro, en el laboratorio de Celestina, en la conciencia de los personajes, y más. Trata la cuestión como una todavía abierta y capaz de estimular interés en cuestiones relevantes a las lecturas modernas de *Celestina*. Da pistas bibliográficas ricas y completas sobre el tema.

PREGONERO

...contarte he maravillas...

Aparece ahora, después de una ausencia de dos números, esta sección que pretende ofrecer al lector datos curiosos sobre las más diversas manifestaciones de la llamada celestinesca en nuestro mundo de hoy. Seguimos con la intención de 'documentar' el extenso interés que existe en el campo del teatro, en el escenario de los congresos, en el área de traducciones, adaptaciones, ilustraciones, y un largo et caetera con respecto a *Celestina*.

CELESTINA EN LOS CONGRESOS

Comenzamos a recuperar las ponencias a partir del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas habido en Barcelona, el 21-26 de agosto de 1989. Las siete siguientes tenían que ver con los intereses de esta revista:

1. KISH, Kathleen V., Univ. de Carolina del Norte, Greensboro (USA), "*Celestina*: estímulo multiseccular."
2. GUTIERREZ, Jesús, "Entre la *Celestina* y Boccaccio: Amor e ingenio en una comedia olvidada."
3. MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, Harvard Univ., "*Celestina* y el pseudo-Boecio: 'De disciplina scholarium'."
4. GIMENO, Joaquín, Univ. de California-Los Angeles, "*La Celestina* y su prólogo."
5. FORCADAS, Alberto M., Univ. de Calgary (Canada), "El *Bursario* (Tr. de las Heroidas de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón) en la *Celestina*."

Hay más cartas contenidas en el *Bursario* de las que cita Castro Guisasola que se reflejan en una cuidada lectura de *Celestina*, sobre todo del primer acto. Hay tres cartas no ovidianas que parece haber inspirado Rojas (en este sentido el *Siervo libre de amor* es modélico), p. ej., en cuanto a los temas de la vejez y el temor a la vejez enfrentados con la juventud.

6. SNOW, Joseph T., Univ. de Georgia (USA), "El orgullo de Celestina."
7. NARVAEZ DE CORDOBA, María Teresa, Univ. de Puerto Rico, "El mancebo de Arévalo, lector morisco de la *Celestina*."

El Mancebo, en un MS aljamiado redactado entre 1525-35, comparte con Fernando de Rojas una aproximación angustiada a los problemas de los estados en el mundo. Las comparaciones se pueden ver claramente en un cotejo del "Prólogo" de *Celestina* y un capítulo de *Tefsira*, y en la similitud de situaciones vitales de estos autores "escondidos."

El próximo grupo de ponencias (8-16) son del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca-Avila, 3-6 de octubre de 1989.

8. BELTRAN LLAVADOR, Rafael, Univ. de Valencia, "Elementos de relación entre el *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*."
9. PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, Madrid, "Las piezas preliminares de la *Celestina*: un mensaje comunicacional."
10. SANCHEZ-SERRANO, Antonio, Madrid, "Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*."
11. SCOLLES, Emma, Univ. de Roma, "Otra vez hacia una edición crítica de *Celestina*."
12. LOBERA SERRANO, Francisco, Univ. de Roma, "Otra vez hacia una edición crítica de *Celestina*."
13. BOTTA, Patrizia, Univ. de Roma, "Otra vez hacia una edición crítica de *Celestina*."
14. CARRASCO, Félix, Univ. de Montreal, "La recepción de *Celestina* a mediados del siglo XVI: evaluación de dos lecturas."
15. MACPHERSON, Ian R., Univ. de Durham (Reino Unido), "Celestina labradora."
16. SALVADOR MIGUEL, Nicasio, Univ. Complutense, "Un nuevo buey que mata perdices."
17. VERMEYLEN, Alfonso, Univ. Católica de Lovaina, "Melibea y su 'voz de cisne.'" III Jornadas de Literatura Medieval

Española, Buenos Aires/Univ. Católica de Argentina, 23-25 agosto 1990.

Al calificar su propia voz de 'ronca voz de cisne', cuando en el Auto XIX Calisto desea que ella siga cantando, Melibea manifiesta el sentimiento de que su canto no tiene tanto valor como el de los 'papagayos' y 'ruiseñores', célebres en la lírica amorosa. El adjetivo 'ronco' se usa con mucho realismo--habitual en *Celestina*--ya que el cisne no canta sino que chilla. Tal manera de rebajarse a sí misma frente a Calisto ('luciente sol') recalca la inversión en esta obra de la relación cortesana entre dama y caballero. Rojas invita al lector culto de la época y de ahora a acordarse de que en el *Fedón* platónico al cisne se le atribuye un mítico canto anunciador de su propia muerte gozosa. En suma, se propone una lectura bisémica de '(mi) voz de cisne'.

18. CORFIS, Ivy A., Purdue Univ. (USA), "Punishment in *Celestina: De Poenis* According to the Sixteenth-Century *Celestina Comentada*." The Modern Language Association Convention, Chicago, Illinois, 27-30 diciembre 1990.

El comentario a la *Celestina* del s. XVI (BN Madrid MS 17631) recoge aspectos jurídicos de la sociedad castellana de su época y, entre ellos, figuran importantemente las leyes penales. Vemos no sólo el fin desastroso de los que cometen crímenes en el texto (las muertes de Claudina, Celestina, Sempronio y Pármeno), sino que vemos también como sus declaraciones y acciones reflejan el código social contemporáneo. Rojas presenta en su texto los castigos legales de su sociedad y refleja lo aprendido en su carrera universitaria salmantina de jurista.

19. LACARRA, María Eugenia, Univ. del País Vasco, "Prostitución en la *Celestina*." Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del Siglo XV, Universidad de Valencia, 29-31 octubre, 1990.

Una historia de las mancebías y sus características en la Salamanca de la segunda mitad del siglo XV puede compaginarse perfectamente con la representación de Celestina y Areúsa, ésta 'muger enamorada,' en realidad una manceba clandestina, y aquélla la voz del municipio--consciente del gran valor social de mantener un prostíbulo.

20. JOSET, Jacques, Univ. de Amberes, "Dulcis amaritudo': una isotopía descuidada de la *Celestina*." *Historia y ficciones...* (ver la entrada anterior).

El 'estilo dulce' mentado por primera vez en la *CCM* de Toledo 1500 es una clave interpretativa y se refiere al lenguaje como perversión--objeto de la desconfianza. Aquí se analiza los usos de 'dulce' en el texto celestinesco para ver como Rojas subvierte el registro cortés hasta que brote al final la amargura subyacente. Es la ironía destructiva un logro magistral del arte de Fernando de Rojas.

21. SNOW, Joseph T., Univ. de Georgia (USA), "Otra lectura de *Celestina*/personaje y de la obra de Rojas." *Historia y ficciones...* (Ver Lacarra, arriba).

Una mejor comprensión de lo que se puede verificar en lo dicho por *Celestina* con respecto a su pasado y presente ofrece--en combinación con lo afirmado por otros personajes de la *Tragicomedia*--un cuadro de una mujer, antes próspera y conocida, ahora venida a menos, empobrecida, y un poco desconectada pero ansiosa a volver a trotar. El accidente fortuito que ocasiona que el encargo de Calisto venga a parar a su puerta permite que le veamos a *Celestina* no como la gran figura que ella misma quisiera sino como otra víctima de la ciega Fortuna.

22. SEARS, Theresa Ann, "Love and the Lure of Chaos: Definition and Disorder in *Celestina*." *The Modern Language Association*, Washington, DC (USA), 27-30 diciembre, 1989.

Language, it might be argued, was born of the need to define, to separate the universe into realms of signification and establish the boundaries between them. Love, on the other hand, cannot abide distance, difference. That desire cannot exist without language to constitute it is only one of the paradoxes with which the sentimental mode in literature grapples. Most love tragedies result when the hopeless yearning toward unity confronts the stubborn existence of boundaries in the very language of desire itself. However, *Celestina* deals with the opposite case--the collapse of all systems of definition and separation--and in so doing reveals the profound reasons for human culture's investment in such systems. When Calisto's lawless desire is awakened, he begins an assault on all the walls,

doors, and distances that separate him from the object of his desires. The word 'love' itself, used indiscriminately and constantly throughout the work, serves as the weapon which annihilates order and sets chaos loose in the city. *Celestina* is subversive for no other sentimental work makes the case so well for the very boundaries that love and its literatures seek to breach.

23. CARDENAS, Anthony J., "Celestina: A Hag Before and a Hag After." The Modern Language Association, Washington, DC (USA), 27-30 diciembre, 1989.

I examine *Celestina* in the light of a literary predecessor (Trotaconventos) and a literary descendant (la Cañizares of Cervantes' *Coloquio de los perros*). What I propose to show is that, although the three may be considered *hechiceras*, *Celestina* stands midway between the other two--she is more satanic than the pimping hag of the *Libro de buen amor* and much less so than Cañizares. Like one of the old women depicted in the 1488 and 1489 *Fábulas de Esopo*, *Celestina's* dealings with the devil are strictly commercial.

24. RANK, Jerry R., Univ. de Illinois, Chicago, "Reflections/New Directions: Late 15th-Century Style and *Celestina*." Twenty-Fifth International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, Michigan (USA), 10-13 mayo, 1990.
25. LACARRA, María Eugenia, Univ. del País Vasco, "Los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*." Twenty-Fifth International Congress... (ver entrada anterior).
26. ALFARO, Gustavo de, Tufts Univ. (USA), "Cervantes y la *Celestina*: como encubrir mejor la humanidad." Tenth Annual Golden Age Spanish Drama Symposium, El Paso, Texas--Cuidad Juarez, México, 14-17 marzo, 1990.
27. KISH, Kathleen, Univ. de North Carolina (USA), "*Celestina* and the Specter of Censorship." Tenth Annual Golden Age... (ver la entrada anterior).
28. FINCH, Patricia, Univ. de Kentucky (USA), "Scenic Division and the Question of Genre in *Celestina*." Tenth Annual Golden Age... (ver Alfaro, arriba).

29. SNOW, Joseph T., Univ. de Georgia (USA), "Recent Twentieth-Century Performances of *Celestina*." Tenth Annual Golden Age... (ver Alfaro, arriba).

Una vista panorámica de la gran variedad de representaciones teatrales de *Celestina* en España y en otros países en el siglo XX (desde 1903) conduce a una consideración de tres actualizaciones recientes (teatro: Madrid 1988, Avignon 1989; cine: México, 1988).

30. MARTELL-MORALES, J., State Univ. of New York-Stony Brook (USA), "Imágenes populares e iconografías en *Celestina*." Romance Philology Convocation XI, Univ. of California (Irvine), 26-27 octubre 1990.

31. LEAL, María Teresa de, Rice Univ. (USA), "La *Celestina*: The Pitfall of Reason." Southeastern Medieval Association, Rice Univ., 19-22 octubre 1989.

32. MIGUEL, Emilio de, Univ. de Salamanca, "El sexo en la *Celestina*." Cursos de Verano, Univ. Complutense de Madrid, El Escorial, 30 de julio al 3 de agosto, 1990.

El autor, Fernando de Rojas, abordó la situación sin cobardía, con una honda percepción de la belleza y con pleno dominio artístico para expresar el erotismo. La clave en la *Celestina* es el deseo amoroso a través del cual Calixto y Melibea llegan a la experiencia sexual, o dicho de otra manera, el único deseo de Calixto es conseguir los favores de Melibea y ésta lo acepta. Eso sí, con modos distintos de afrontar la relación amorosa. Es decir, la existencia de los condicionamientos sociales para hombre y mujer y la relación física de Calixto frente a los 'matices' de Melibea, con entrega superior a la de su amado. ¿Se mataría Calixto como lo hace ella cuando su amado muere? Lo dudo: él buscaría o encontraría otro plano donde seguir viviendo. Así la semilla que Rojas sembró se ha malogrado en la literatura posterior, que aborda el erotismo con penosa cobardía y sin pasar el umbral del dormitorio, olvidando que la apetencia erótica es intrínseca al ser humano y por tanto imposible rechazarla. [Resumen en *Verano en la Complutense*, no. 1 (agosto 1990), 13.]

33. CARDENAS, Anthony. "Horses and Asses: Calisto, Don Quijote and Company." Purdue University Conference on Romance Languages, Literatures and Film, West Lafayette, Indiana (USA), 11-13 octubre de 1990.
34. GARCI-GOMEZ, Miguel. "Logoscopia as a Guide to Elucidate the Authorship Problem in the *Celestina*." A Colloquium on Computational Approaches to Textual Studies, Durham, North Carolina (Duke University, 30 marzo, 1990).
35. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "Afecto, afeción y afectación en *Celestina*." Una conferencia para conmemorar el 450^o aniversario de la muerte de Fernando de Rojas (1541-1991). University of Maryland (USA), 11 de abril de 1991.
36. KISH, Kathleen V. "The Wines of *Celestina* and the Omnibibulous H. Warner Allen." Medieval Association of the Pacific, Univ. de California-Davis, 13 de marzo de 1991.
37. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "Laughing with Seneca in *Celestina*." Mid-Atlantic Medieval Seminar, Georgetown University (USA), 13 de abril de 1991.

RESEÑAS DE...

La Celestina, ed. de D. S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello (Madrid: Cátedra, 1987), rústica, 353 pp.

a. *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 294-96, P. E. Russell.

Celestina, ed. D. S. Severin, con la trad. al inglés de James Mabbe (1631), Hispanic Classics, Medieval (Warminster: Aris & Phillips, 1987), rústica, 409 pp.

a. *Romanische Forschungen* 101 (1989): 150-51, G. Hoffmeister;

b. *Hispania* 72 (1989): 567-68, R. L. Fiore.

c. *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 294-96, P. E. Russell;

Seneca and 'Celestina', de Louise Fothergill-Payne (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), xviii, 172 pp., 6 láminas.

a. *Medium Aevum* 59 (1990): 175-76, D. Hook;

b. *Speculum* 65 (1990): 665-66, R. M. Menocal;

c. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14 (1990): 628-31, F. DeArmas;

- d. *Romance Quarterly* 37 (1990): 374-77, C. Fraker;
- e. *South Central Review* 7 (1990): 110-11, M. Zappala;
- f. *Hispania* 74 (1991): 71-72, J. Lihani;
- g. *Hispanic Review* 59 (1991): 220-22, J. T. Snow.

Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina', de D. S. Severin (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), x, 143 pp.

- a. *Forum for Modern Language Studies* 26 (1990): 299.

La estructura de 'La Celestina': una lectura analítica, de James R. Stamm (Salamanca: Ed. Univ. de Salamanca, 1988), rústica, 288 pp.

- a. *Hispanic Review* 58 (1990): 267-69, C. F. Fraker;
- b. *Hispania* 73 (1990): 656, T. L. Kassier;
- c. *Celestinesca* 14, ii (Nov. 1990), K. V. Kish.

Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea. Intro. y ed. crítica de Miguel Marciales (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1985).

- a. *Vox romanica* 47 (1988): 304-06, A. Arens.

La première traduction italienne de 'La Celestina' par Alphonso Hordóñez, Rome 1506, de Christine Wagner (Univ. de Lille III: Atelier Nationale de Reproduction des Thèses, 1988).

- a. *Bulletin of Hispanic Studies* 66 (1989): 375-76, J. Montero.

The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty, by Clive Griffin (Oxford: The Clarendon Press, 1988). 270 pp., más 19 microfichas.

- a. *Modern Language Review* 84 (1989): 77-78, D. Hook.

Lectura semiótico-formal de 'La Celestina', by F. Cantalapiedra Erostarbe (Kassel: Reichenbergber, 1986). 229 pp.

- a. *Hispanic Review* 55 (1987): 524-26, C. Fraker;
- b. *Modern Language Review* 84 (1989): 78-79, D. Hook.

Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, de K. A. Blüher. Versión española de Juan Conde (Madrid: Gredos, 1983). 650 pp. [El original alemán es de 1969].

- a. *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 408-09, N. G. Round.

The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts, by Mary Gossy (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1989). vi, 142 pp. [*Celestina*; *Coloquio de los perros*, *Casamiento engañoso* y *La tía fingida* de Cervantes.]

a. *Renaissance Quarterly* 44 (1991): 155-57, R. El Saffar.

RESEARCH IN PROGRESS/INVESTIGACIONES EN PREPARACION

"Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unit of *Celestina*, Act I," por Ricardo CASTELLS (Miami-Dade Comm. College), aceptado para *Hispanófila*.

La Quinta Celestina: anunciada hace tiempo en estas páginas, esta *Quinta Celestina* (descubierta en la Biblioteca de Palacio-Madrid) por Stefano Arata, ahora está siendo editada. El texto está ya fijado y las notas se acumulan. Pronto--seguramente en estas páginas--se podrá anunciar noticias más pormenorizadas sobre su futura aparición, casa editora, formato, y cosas por el estilo.

"La pérdida de la unidad en *Celestina* (algunos términos importantes)," de Humberto Huergo (Carleton Coll., Minnesota USA), está por publicarse;

"Muerte, resurrección y muerte de *Celestina*: tres autores ante un personaje," de Luis Mariano Esteban Martín (Univ. Complutense), destinado a *Cuadernos para la investigación*, núm. 15; sobre Rojas, Silva y Gómez de Toledo;

En preparación para un homenaje especial:

"Judges and Laws of Justice in the *Celestina*," de Ivy A. Corfis (Penn State Univ.);

"Keith Whinnom's *Celestina* Book," de Alan Deyermond (Queen Mary-Westfield, Univ. of London);

"Fernando de Rojas as First Reader: Reader Response Theory and *Celestina*," de J. T. Snow (Michigan State Univ.);

"Hagiography and the *Celestina*," de Carlos Vega (Wellesley College):

Libro terminado: *Tres autores en La Celestina. Datos de logoscopia*, obra de Miguel Garci-Gómez (Duke University). Más datos en futuro. Con 'logoscopia' se refiere al análisis detallado de vocabulario que el uso del ordenador facilita.

Edición de obras celestinescas: José Luis CANET VALLES (Univ. de Valencia) ha acabado y entregado su edición: COMEDIAS HUMANISTICAS: LA EVOLUCION DEL TEATRO LEIDO AL REPRESENTABLE [*Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea; Penitencia de amor; Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina*]. Más noticias en este espacio sobre esta edición de muchos deseada en un futuro número de *Celestinesca*.

CELESTINA EN LAS TABLAS...

En el Festival XIV de Drama (Chamizal National Memorial, El Paso Texas), 13-18 marzo de 1989, se presentó la obra titulada "De Brujas y Alcoviteiras"--un pastiche basado en *Celestina* de Fernando de Rojas confeccionado por Maritza Wilde. La compañía de la Paz, Bolivia, Amalilef Teatro, dirigida por Ninón Dávalos Kushner, compitió con obras del teatro clásico español de Calderón, Lope, y Tirso, y con una del teatro clásico portugués de A. Ferreira. Aunque los mejores premios los llevó *A Castro*, obra realizada por el Teatro Ibérico de Lisboa, hubo dos premios para la obra celestinesca: el de "mejor actriz" era para la misma Maritza Wilde por su *Celestina*, y el de "mejor actor secundario" era para David Mondaca, el Sempronio de la misma producción.

Es de notar que el director de *A Castro*, Xosé Blanco Gil (el premio de "mejor director") fue también director de la obra más premiada de la edición anterior (1985), la versión portuguesa de *Celestina*, también de la compañía Teatro Ibérico de Lisboa [ver *Celestinesca* 9, i (1985) 63-64; 68-69; 9, ii (1985): 95-101].

Hace ya tiempo que se acumulaban noticias del proyecto que tenía Nuria Espert de montar su *Celestina*, en Londres y en inglés. Estaba preocupada con hacerlo bien porque, como se dijo, "me gusta cuando la leo y no cuando la veo representada" (*El País*, 31 dic. 1989, p. 20). Parece, sin noticias contrarias, que el ambicionado proyecto ha quedado aplazado otra vez (la tercera). Esperemos que no definitivamente.

ESPAÑA: La compañía de Paco Romero, Ballet España, patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid la semana del 12- al 16 de septiembre (1990), estrenó en un programa doble el nuevo ballet "La Celestina." En el papel de Celestina: Carmen Casarrubios (miembro de "Fiesta flamenca," y de otros grupos conocidos). En Calisto el mismo Paco Romero, con Belén Fernández en Melibea. La música la ponía Manolo Sanlúcar con coreografía del mismo Romero. Mercedes Rico, escribiendo en *El País* (14 de septiembre), le hace a esta adaptación coreografiada de

la obra de Fernando de Rojas una crítica bastante severa. Después de reconocer que "no hay ninguna ley que diga que la diferencia de lenguajes [texto literario y ballet] sea insalvable," ella concluye: "el lenguaje coreográfico de Paco Romero es limitado y, al menos de momento, no consigue la expresión dramática que sería imprescindible." Añade: "la ausencia de un guión o una idea dramática que permita reconocer y desarrollar en términos de danza algo del espíritu o la invención del complejo texto convierte esta supuesta *Celestina* en una serie de bailes, introducidos e interrumpidos en algunos momentos por el recitado de Carmen Casarrubios, gracias al cual el público entiende que ella es *Celestina* y no, por ejemplo, el aya de Julieta." [Gracias al prof. Eric Naylor por la gentileza en mandarnos programas, reseñas, comentarios personales, entradas y un magnífico recuerdo en forma de una camiseta promocional.

CHILE: La compañía de teatro 'Ditirambo' es dirigida en Chile por Daniel Muñoz y tiene como objetivo "difundir el teatro en los jóvenes." El 30 de mayo de 1989, en el Auditorio de la Municipalidad de Maipú, dicha compañía estrenó su adaptación de *Celestina* que "se trata de una adaptación de esta excelente obra clásica que es estudiada en los colegios, en la enseñanza media." La idea era que el público estudiantil se entusiasmara y se identificara con los personajes creados por Rojas, y que sintiera interés por leer la obra completa. Ellos incluyeron como elemento importante unas músicas de Eduardo Campos "con melodías y ritmos fácilmente reconocibles con el joven público." El mismo Daniel Muñoz apareció en Calisto. [Datos suministrados por el colega, Justo Alarcón R., de la Biblioteca Nacional de Chile, de un recorte de periódico: *La Epoca*, Santiago de Chile, 23 de mayo 1989, p. 28].

TAMBIEN CHILE: En las páginas también de *La Epoca* (17 de enero 1989), se ha recogido este curioso dato: "En Chile, *La Celestina* hace años que no se presenta en el teatro pero, no hace mucho... hemos tenido oportunidad de leer acerca de los serios esfuerzos de un grupo de ancianos abogados--menos de 20--para revivir figurativamente el espíritu de la *Celestina*, actuación que no ha sido muy donosa y que a los que admiramos el arte de la buena palabra y mejor perfección, nos ha defraudado profundamente" 97).

PUERTO RICO: Miércoles, 5 de diciembre 1990. A las 8 de la tarde en San Juan, en Tapia, en función única. Adaptación y dirección de Ernesto Concepción [que será Sempronio y Pleberio en el escenario], cabeza del Bohío Puertorriqueño que ha estado pasando por la isla con

esta y otras dramatizaciones. Ileana Cidoncha, reseñando esta actuación en las páginas de *El Nuevo Día* (7 dic. 1990), declara que "esta producción, humilde y sin pretensiones, recordó a las presentaciones de las compañías españolas de repertorio que solían visitar la isla por su dominio del texto, por la claridad del decir, por la fluidez de los movimientos escénicos y por el énfasis en la actuación que fue, repito, el triunfo de *La Celestina*." Elsie Moreau era Celestina ("transmitió toda la maldad, la astucia y el poder de seducción que la trotaconventos de Rojas requiere"). En Calisto, Jerry Segarra; en Melibea, Yvonne Caro; en Areúsa, Carmen Gutiérrez; en Pármeno, Reinaldo Santiago; en Elicia, Coco Rosa; y en Laurencia [Lucrecia?], Angélica Mercado.

MIAMI: Nos informa el celestinófilo Ricardo CASTELLS que una compañía de teatro de Miami, 'Prometeo,' piensa presentar (octubre de 1991) una *Celestina*, primera escena de la obra [el encuentro de Calisto con Melibea] como un sueño de Calisto. Aquí un trozo del diálogo:

Calisto:	¡Fernando, Fernando! ¿Dónde está este maldito?
Fernando:	Aquí estoy, señor, cuidando estos gallos.
Calisto:	¿Y cómo vienes de la sala?
Fernando:	Se me escapó la gallina nueva y voló desde el tamarindo a la ventana de la sala. Es muy jibara la condenada.

LONDRES: En una edición anterior de *Celestinesca* hubo un reportaje sobre una *Celestina* de taller. El adaptador y la directora [Robert Potter y Pámela Howard] tenían la idea de experimentar antes de proceder con una producción completa ... idea muy sensata, según parece. Pues, el proyecto sigue en pie y va adelante. El 1991, muy posiblemente en un teatro de Londres hacia septiembre, tendrá su estreno. Habrá más y mejores noticias en futuros números de *Celestinesca*.

EL ESCORIAL: Celestina (la de Fernando de Rojas) figura en dos obras nuevas de Alvaro Custodio, quien adaptó la original para su representación en México) comienza a verse en 1953), para el Teatro Clásico Español--una compañía por él establecida. Nos escribe que tiene lista ya su obra dramática, "Erotismo Hispano" donde hace una dramatización reducida de toda la *Tragicomedia* [junta con *El libro de buen amor*, *Lozana andaluza* y otras obras hasta el siglo XVII]. La segunda obra--en preparación actualmente--es "El regreso de Celestina, don Juan y don Quijote," en la que les vemos en el mundo moderno a los tres.

DESFILE IMAGINATIVO EN EL QUE VEMOS A CELESTINA...

En *El País* (10 dic. de 1989), apareció una fantasía del autor Ramón Hernández titulada "Retablo de maravillas" (pág. 8 de la sección de libros). En ella, el 'yo' lamenta no poder cantar como los poetas de hoy, muchos de ellos patriotas; él se siente aislado "como una isla por el mar hostil," y se deja escapar en la realidad de la fantasía que su lectura le ha proporcionado. Sigámosle un poco: "...atraído por el creciente rumor de la muchedumbre, me acerqué al roto cristal de la ventana para ver pasar por la calle aquella extraña comitiva de premios y de castigos. Primero vi a Jacinto Benavente, disfrazado de 'Crispín', tembloroso y anémico (...) a continuación, transportado en una silla de ruedas y abanicado por una mestiza de Puerto Rico, venía en trance Juan Ramón Jiménez, seguido de un asno coronado de laurel (...)." Continúa la pieza en este modo, pasando revista de muchos nombres del panteón, hasta llegar a la sección que más nos ha llamado la atención:

"Agitado por aquella conmoción, bajé a la calle y seguí de lejos el cortejo. Como un somnábulo, vi a Cervantes convertido en mendigo errante, que pedía limosna en la escalinata de una iglesia, ofreciendo a los transeuntes páginas sueltas de su *Don Quijote*, devoradas por las ratas. Más allá, *La Celestina*, teatrera y amarga, se apoyaba en el quicio de una puerta de un prostíbulo, tatuado su vientre de vieja ramera con la siniestra puñalada de unos trágicos versos. En la acera de enfrente, un ciego cantaba estrofas de *La vida es sueño* (...)." Hasta el final, entrado ya entre figuras del siglo XX, el protagonista de esta extraña odisea, amanece en el garito de "El As de Oros": "allí donde, en poses de momia, Poe, Lorca, Miguel Hernández, Juan de la Cruz, Rilke y Neruda me esperaban para jugarnos al naípe la inmortalidad de nuestra alma absurda, cósmica y sin fecha, apátrida como el viento."

* * *

Como en la pieza arriba no le deja fuera a Valle Inclán, no resisto la tentación de incluir aquí una nótula a nosotros mandada por el colega Hensley Woodbridge (So. Illinois Univ.) en la que observa que en *Luces de Bohemia* aparece una que se llama Pacona, "una vieja que hace *celestinazgo* y vende periódicos (...)." La explicación ofrecida en la edición bilingüe de la obra (Edinburgh University Press, 1976) es ésta: 'to act like a Celestina,' derives from the old go-between in the famous *La Celestina* (...)" [261, n371].

He visto en otro sitio el sinónimo (o casi sinónimo) "celestineo": sólo que ahora no recuerdo el contexto. Si alguno lo encuentra.....

CURSOS ESPECIALES:

Ha tenido la gentileza Alan Deyermond de mandarme el "programa" de un cursillo que él mismo ofreció como parte de la escuela de verano en Málaga (24-28 de julio de 1989). En este folleto (16 pp.) trae una generosa bibliografía útil de la que se ha valido para estructurar el cursillo en ocho apartados [historia del texto; autoría; género; fuentes y tradiciones; estructura; estilo; los personajes y su contexto social; temas y sentido]. En cada uno de los apartados, hay varias subsecciones, cada una con su referencia a la bibliografía, señalando los lugares donde el estudiante interesado podría seguir el tema por cuenta propia.

Alan Deyermond dio otra serie de tres conferencias en Salamanca (24-26 de octubre, 1990) con el título global de "El evangelio social en la literatura medieval española." La tercera de las conferencias era: "El siglo XV: 'Divites dimisit inanes': la ideología de *Celestina*." He aquí algunos de los apartados, o temas, tratados: tres casas, una ciudad; dos clases: conflicto social, nexos económicos y sexuales; la clase ociosa y riqueza sin trabajo; la retórica cortesana de Calisto y su realización práctica; el arrepentimiento *in articulo mortis* (en la *Tragicomedia* sólo); la postura religiosa de Fernando de Rojas; y Fernando de Rojas, terciario franciscano, y el evangelio social de los franciscanos.

En la Univ. de Río de Janeiro (otoño 1990) estuvo Patrizia Botta (Univ. de Roma) dando un cursillo sobre *Celestina* durante unas dos semanas. Otros datos no los tenemos todavía.

Francisco Márquez Villanueva (Harvard University) impartió en la Fundación Juan March (Madrid) entre el 6 y el 15 de noviembre (1990) un curso universitario con el título genérico de "*La Celestina*. Perspectivas hispanosemitíocas." Las dos primeras conferencias las dedicó a Historia y Antropología del tema celestinesco y las dos restantes a "El existencialismo de *La Celestina*." [abstractos en *Boletín informativo: Fundación Juan March*, no. 207 (febrero 1991): 32-36].

El prof. F. Ruiz Ramon (Vanderbilt University) dictó un curso sobre *Celestina* durante el mes de junio de 1990 en la Universidad de Salamanca.

Durante la última semana de agosto de 1990 en un cursillo titulado "Literatura y erotismo en la literatura medieval española," María Eugenia Lacarra presentó dos lecturas sobre el tema en *Celestina*.

TESIS DOCTORALES...

"Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition." Leída en la primavera de 1991 en Duke University (North Carolina) por su autor, Ricardo Castells (Miami-Dade Community College). Fue dirigida por Bruce Wardropper, con--como segundo lector--Miguel Garci-Gómez.

Aquí va el abstracto de esta interesante tesis:

"Despite the extraordinary amount of critical attention that *Celestina* has received during this century, modern scholars have been unable to resolve many of the work's apparent contradictions. Much of this confusion arises because of the difficulties of *Celestina*'s opening scene, which appears to be an enigmatic conversation between Calisto and Melibea in the young woman's garden. Scholars have been unable to properly locate the scene in space and time, nor have they been able to relate the two protagonists' behavior in this episode with their comportment in the rest of the work.

Miguel Garci-Gómez (1985) challenges the orthodox interpretations of this scene when he concludes that it represents an already enamored Calisto's dream or vision of his beloved Melibea. This thesis supports Garci-Gómez's interpretation of *Celestina*'s opening scene by examining similar scenes in a series of later Celestinesque works. These works repeat Calisto's dream or vision from the model text, and also demonstrate that Calisto's shout for his Sempronio at the beginning of the *Auto*'s second scene indicates that the protagonist has just awakened from a dream about Melibea.

There is no temporal separation between the first two scenes of the *Auto*, so the primitive text takes on a new organization and coherence. Fernando de Rojas's *Comedia*, which appears to lack a definite temporal progression, is shown to develop during a well-defined seventy-two hour period. Calisto, rather than a difficult and enigmatic character, is in reality creative and inventive in his use of borrowed texts and speech. Melibea demonstrates a surprisingly strong and consistent personality; part *mujer varonil* and part courtly lover, Melibea permits the work's tragic love affair and is largely responsible for its violent conclusion. *Celestina*'s role is somewhat diminished in Rojas's continuation of the

text as a result of Melibea's greater self-realization and independence of character."

NUEVAS DISERTACIONES SOBRE "CELESTINA" Y LA CELESTINESCA...

Nada más notamos aquí tres títulos recientes:

1. Diane HARTUNIAN. "The 'Carpe Diem' Theme in *La Celestina*." Tesis doctoral leída en la Catholic University of America, dirigida por Bruno M. Damiani;
2. Cecilia NOVELLA. "El *Siervo libre de amor* en *La Celestina*." Tesis doctoral leída en la Univ. de Alberta (Canadá), dirigida por Alberto Forcadas;
3. Harry VELEZ. "La celestinesca y *La Dorotea*: Huellas de un intertexto." Tesis doctoral leída en la Harvard Univ., dirigida por Francisco Márquez-Villanueva;

Además hay dos tesinas de licenciatura (o Maestría) muy recientes:

1. Eloisa PALAFOX-MORALES. "Voz y oralidad en *Celestina*." Tesina leída en la Univ. de Georgia (junio 1991), dirigida por Joseph T. Snow.
2. Dora PENTIMALLI. "Modificazioni linguistiche del testo de *La Celestina* nel corso della tradizione primitiva." Tesina de licenciatura leída en la Univ. de Roma, dirigida por Emma Scoles.

Finalmente se debería mencionar otra que está siendo llevada a cabo en la Complutense (Madrid). La disertación doctoral de Luis Mariano ESTEBAN MARTIN es un estudio y edición crítica de la *Tragedia Policiana*.

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA generally accepts articles and notes 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, submissions longer than 35 pages (notes included) will be discouraged, but not for this reason alone rejected. Brief articles and notes should treat well-defined points concerning either the text or interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, etc. Items may treat matters of literary, linguistic, stylistic or other concerns. Bibliographies dealing with works related to *Celestina* will be considered for publication.

Submissions should be the original. A second copy (carbon or a xerox) should also be sent. Text, quotations, and footnotes will be double-spaced. MLA Style Manual (1985) or the MHRA Style Book are two acceptable guides to form, but internal consistency is a must. Material in the notes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from '*Celestina*' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, and subsequent supplements (numbered consecutively appearing in this journal).

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

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

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

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 15, NO 1

CONTENIDO

Mayo de 1991

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Charles B. FAULHABER, *Celestina* de Palacio:
Rojas's Holograph Manuscript 3-52

Hajime OKAMURA, Lucrecia en el esquema didáctico
de *Celestina*..... 53-62

José Ricardo MORALES, "La *Celestina*" *in nuce* 63-73

Isabel LOZANO-RENIEBLAS, 'Minerva con el can'..... 75-78

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, *Celestina* de Fernando de Rojas:
Documento Bibliográfico 79-84

PREGONERO

Celestina en los congresos; reseñas de *Celestina*;
investigaciones en preparación; *Celestina* en las tablas;
desfile imaginativo en el que vemos a *Celestina*; cursos
especiales; tesis doctorales; y nuevas disertaciones sobre
Celestina y la celestinesca..... 85-100

ILLUSTRACIONES..... 62, 74