

ANEJOS DE LA REVISTA CELESTINESCA

Introducción
a la
Comedia de Calisto y Melibea
y
Tragicomedia de Calisto y Melibea
(*La Celestina*)

José Luis Canet



ISSN 2695-7183

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

© José Luis Canet Vallés

Revista Celestinesca

Valencia, 2020

ISSN-e: 2695-7183

Obra bajo licencia Creative Commons CC BY-NC-ND



Cubierta: José Luis Canet

Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo (Servidor web de Literatura Española)* financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, referencia FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE)

INTRODUCCIÓN A LA
COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA
y
TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA
(*La Celestina*)

José Luis Canet

Primeras ediciones de la *Celestina*

La *Celestina* es quizás la obra literaria más leída y editada del siglo XVI en la península ibérica. Hasta la fecha contamos con el Manuscrito de Palacio anterior a 1500,¹ tres ediciones de la *Comedia* y casi un centenar de la *Tragicomedia*,² todas ellas impresas antes de 1600 (en la actualidad siguen apareciendo ejemplares desconocidos en diferentes bibliotecas europeas).³

Podríamos decir que en el primer estadio (anterior al año 1500) la *Celestina* «es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el I^o) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución nin-

- 1.– Muchos han sido los estudiosos (Charles B. Faulhaber, Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco Lobera, Donald McGrady, Michel Garcia, María Luisa López-Vidriero, Dorothy S. Severin, Ian Michael, etc.), que a partir del análisis del Manuscrito de Palacio han intentado aclarar su procedencia (Salamanca-Segovia), así como si realmente perteneció a Rojas (con lo que sería el responsable de las correcciones y añadiduras que aparecen, —postura hoy prácticamente rechazada—), o si por el contrario, fue redactado por dos copistas distintos, los cuales utilizaron un texto diferente al de la tradición impresa, lo que demostraría la existencia de otra versión distinta de la *Comedia* que circuló por los ambientes salmantinos, al que Rojas (o algún corrector de imprenta) posteriormente depuró. Vid. José L. Canet, «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en *A Companion to 'Celestina'*, ed. de Enrique Fernández, Leiden - Boston, Brill, 2017, pp. 21-40.
- 2.– Para las ediciones postincunables, vid. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87. Francisco J. Lobera *et alii*, realizan un listado de ediciones anteriores a 1650 en la «Introducción al aparato crítico», en Fernando de Rojas y antiguo autor, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, pp. 355-360. Recientemente Amaranta Saguar me ha hecho llegar un artículo suyo todavía inédito, «Hacia un censo completo de los ejemplares conservados de *Celestina*: resultados de la revisión de *Philobiblon* y *COMEDIC*, y de los catálogos en línea de bibliotecas europeas y americanas. Con 30 ejemplares de ediciones quinientistas en castellano no consignados hasta el momento y la lista completa de ejemplares conservados de ediciones del siglo XVII», *Celestinesca*, 44 (en prensa), en donde combina y refina los ejemplares descritos en las bases de datos *BETA* y *COMEDIC*, añadiendo algunos ejemplares recientemente descubiertos y dados a conocer por Di Camillo, Fernández Valladares, Martín Abad, María Jesús Lacarra y por la propia autora.
- 3.– Se han descubierto recientemente dos ediciones postincunables más, ambas sevillanas con fecha de 1502, pero de entre 1514-1517. Una en la *Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha*, hallada por Charles Faulhaber y reseñada por Julián Martín Abad, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 'Sevilla, 1502': Una Nueva Edición (*BETA Manid 5905*)»; otra perteneciente a la *Biblioteca Nazionale* de Nápoles advertida por Ottavio Di Camillo y descrita por Mercedes Fernández Valladares, en «Más evidencias bibliográficas para una controversia: el 'colofón métrico' de la *Celestina* a la luz de dos nuevas ediciones tempranas de la *Tragicomedia* ('Sevilla 1502')», *Criticón*, 137 (2019), pp. 215-228; para el estudio tipobibliográfico, véase de la misma autora: *Materiales para el análisis tipográfico y biblioiconográfico de la nueva 'Tragicomedia de Calisto y Melibea', '1502' hallada en Nápoles*, Madrid, E-Prints UCM, Marzo 2019 (Papeles del divisorio, III) y publicado en: «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de '1502': análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva *Cárcel de amor* (1520))», en *Libros, lecturas y reescrituras*, ed. María Jesús Lacarra, Zaragoza (en prensa).

guna», al decir de Patrizia Botta.⁴ La inclusión de los preliminares tendrá lugar en los textos impresos, incluso bajo la denominación de «comedia» y con un fin ya trágico. Por tanto, la primera reformulación del texto ocurrió cuando pasó del manuscrito al impreso mediante la intervención de un editor, un impresor y seguramente algún corrector de imprenta, que dieron su impronta lingüística y estructural a la versión impresa.⁵

A partir de la edición toledana de 1500 (de las actualmente conocidas de la *Comedia*), se incorporarán las octavas acrósticas preliminares del «Autor, escusándose de su yerro» en las que se pueden leer los datos sobre su posible identidad: «El bachjller Fernando de Royas acabó la comedja de Calysto y Melybea, y fve nascido en la Puevla de Montalván», ciudad perteneciente en la actualidad a la provincia de Toledo. También se incluyen otros añadidos en esta primera ampliación a 16 actos: «Es evidente que el texto interpolado, sea quien sea el agregador, modifica el sentido, la intención y la significación de la obra, y señala al menos varios momentos de su génesis creativa».⁶

El cambio más sustancial ocurre en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*,⁷ efectuada en alguna edición perdida ¿de 1502?, pues en la traducción realizada por Alonso Ordóñez al italiano,⁸ estampada en las prensas romanas de Eucharius Silber en 1506, se indica en el título: *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*. El propio Autor (¿Rojas?) (en el caso que fuera quien realizó la ampliación y cambio de título) en el Prólogo a la *Tragicomedia* justifica esta variación:

...y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena a mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

4.– Patrizia Botta, *Edizione critica de 'La Celestina' di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII^o alla fine)*, publicado en Biblioteca Cervantes Virtual, 2001.

5.– José Luis Canet, «Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura de la lengua castellana (un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del xvi)» en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 369-380.

6.– Fernando Cantalapiedra, «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea* – Aspectos textuales y temáticos», en *Tras los pasos de 'La Celestina'*, ed. de P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J.T. Snow, Kassel, Ed. Reichenberger, 2001, pp. 55-154; la cita en pág. 56.

7.– Véanse los excelentes artículos de Patrizia Botta, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 92-113 y Carmen Parrilla, «Incremento y ratiocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»...*, ed. cit., pp. 227-239.

8.– Vid. Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»*, ed. cit., pp. 115-145.

La argumentación para alargar la obra a causa de la presión de los lectores para gozar más de los «deleites destes amantes», no es ni más ni menos que la interrelación entre el autor (o autores) y el lector culto universitario, porque de no ser así no se explicaría el cambio genérico que implica la modificación del título a *Tragicomedia*, como se nos recuerda en el Prólogo:

...otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar 'comedia', pues acabava en tristeza, sino que se llamasse 'tragedia'. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla 'comedia'. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí agora por medio la porfía, y llaméla 'tragicomedia'.

En cuanto a las primeras ediciones de la *Tragicomedia*, se cree que la *princeps* podría ser de 1502, probablemente de prensas salmantinas. Suponemos de su existencia por la versión italiana de 1506, pero terminada en 1505, en donde se indica que ha sido traducida del español. El primer ejemplar conocido en la actualidad de la *Tragicomedia* en castellano corresponde al impreso en 1507 por Jorge Coci en Zaragoza (un volumen completo se dio a conocer en 1998),⁹ el cual no contiene los Argumentos de los Autos, pero incorpora en el título la remodelación que ha sufrido la obra: «nueuame[n]te añadida lo que hasta aqui faltaua de poner enel processo de sus amores». Para muchos críticos sería la versión más próxima a una edición perdida y, por tanto, la versión más cercana a la primera transformación de *Comedia* en *Tragicomedia*.

La siguiente impresión con colofón auténtico, exceptuando las contrahechas de Toledo, Sevilla y Roma (c. 1510-1520), es la de Valencia, Juan Joffré, 1514, que ha servido de base a muchas ediciones modernas de la *Tragicomedia* al incluir todos los preliminares (Carta, Octavas del autor con el acróstico, Prólogo) y paratextos finales (Octavas con las que concluye el autor, Octavas de Proaza como corrector de la impresión y el colofón). Es un impreso bien cuidado y revisado, como se insiste en el título y colofón, e incorpora los Argumentos de los actos: «con addicion delos argumentos de cada un auto en principio». Esta edición incluye una nueva estrofa de Proaza con la rúbrica: «Toca como se deuia la obra llamar tragicomedia y no comedia», que constituye un comentario crítico sobre la evolución del texto, junto con la que «Describe el tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimio acabada», que sugiere una primera edición de la *Comedia* en 1500 realizada en Salamanca. Volvió a reimprimirse en Valencia por Juan Jofré en 1518, texto que ha servido de base a mi edición de la *Tragicomedia* que propongo aquí en *Anejos de la revista Celestinesca*.

9.– Patrizia Botta y Víctor Infantes, «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, núm. 11 (1999), pp. 179-208. Existe edición facsimilar del ejemplar de 1507 realizada por Julián Martín Abad, *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999 (con un estudio de Joseph Snow).

De momento he contabilizado unas 15 ediciones entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* del periodo post-incunable. Ya analicé en el año 2007 la producción global de las prensas españolas en el periodo que iba de 1501 a 1520,¹⁰ que podríamos ampliar a todo el siglo XVI, en donde apuntaba que:

son muy pocas las obras que alcanzaron la decena de ediciones [...] caso de Antonio de Nebrija, *Introductiones in latinam grammaticén* (con 13); *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, muchas con anotaciones de Nebrija (18 ediciones); Celio Sedulio, *Paschale*, algunas con anotaciones de Nebrija, otras de Sobrarias, etc., (11 ediciones). Estos son los únicos textos que superaron en estos veinte primeros años del siglo XVI la decena de ediciones y, claro está, pertenecen al mundo universitario.

[Otras] obras que realmente sobrepasan las 10 ediciones son las referidas al estamento religiosos: *Breviarium*, con 22 para las diferentes ciudades españolas y 7 de órdenes religiosas; *Constituciones eclesiásticas* con 22, correspondientes a diferentes abadías obispados y arzobispados; *Lectiones Iob* con 14 ediciones y variaciones en el título; *Libros litúrgicos: Breviarios y ordinarios* con muchísimas impresiones a lo largo de la geografía nacional. Pero los textos de religiosidad más o menos popular o las referidas a obras hagiográficas, ninguna de ellas alcanzó más de 6-8 tiradas (p. 29).

Si ampliamos el abanico a todo el siglo, prácticamente no hay ningún ejemplar literario (en cualquiera de las lenguas) que alcance el centenar de ediciones. Únicamente podríamos comparar esta comedia o tragicomedia a nivel europeo con la infinitud de impresiones de las comedias de Terencio.¹¹

Publio Terencio Afro formaba parte del bagaje cultural, utilizado incluso en la educación religiosa, excepto por los jesuitas, quienes aun siendo partidarios de su uso para el aprendizaje del latín en su primera época, en su *Ratio studiorum* de 1599 cambiaron de opinión, como se indica en el punto 34:

34. Vigile con todo empeño, teniéndolo por cosa de la mayor importancia, que en nuestras clases no se usen en modo alguno libros de poetas y otros que puedan dañar la honestidad y las buenas costumbres, a no ser que previamente estén expurgados de las cosas y palabras deshonestas; o si de ninguna manera se

10.– José Luis Canet, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

11.– La difusión de las seis comedias de Terencio, junto con los *Commentum Terentii* de Aelius Donatus, los *Praenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius y otros comentaristas, alcanzaron en Europa las 446 ediciones durante el siglo XVI, lo que indica su uso docente en todas las universidades y centros escolares europeos. Vid. H. W. Lawton, *Térence en France au XVIème siècle*, París, 1926; reprint Genève, 1970-72, II vols. (el segundo volumen incluye un catálogo de las diferentes impresiones europeas).

pudieren expurgar como Terencio, es mejor que no se lean, para que la calidad de los temas no ofenda la pureza de las almas.¹²

Pero muy pronto aparecieron las ediciones expurgadas de Terencio que fueron muy utilizadas en las clases de latinidad por esta y otras órdenes religiosas.¹³

Así pues, Terencio gozó de una fortuna inusitada en toda Europa al utilizarse sus comedias en escuelas y universidades para la enseñanza del latín, pues era la mejor muestra clásica del *sermo humilis*,¹⁴ pero también por su moralidad, al mostrar unos jóvenes a los que se intentaba corregir sus hábitos, sobre todo los amorosos (*corrigeno mores*), todo ello mediante unos textos que los escolares desmenuzaban, entresacaban sus sentencias y aprendían de memoria.¹⁵ Tampoco podemos olvidar que gracias a las obras terencianas (y en menor grado a las plautinas) la comedia se impuso culturalmente, lo que dio pie al nacimiento del teatro moderno del primer Renacimiento. A partir de la profusión de comentarios a las comedias terencianas podemos entender, por ejemplo, la aparición de un comediógrafo como Torres Naharro, quien en 1517 publica su *Propalladia* en Nápoles, dedicada a Fernando de Ávalos, duque de Pescara, que contiene ocho comedias en verso más el Prohemio, en donde se expone la primera preceptiva sobre la comedia renacentista europea¹⁶, que aúna parte de los *Praenotamenta terentii* de Jodocus Badius Ascensius junto con elementos vitruvianos, filtrados a partir de su experiencia teatral.

12.– *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimæ Congregationis Generalis aucta*, Antverpiæ apud Joan Meursium, 1635, en 8°. (Se trata de una reedición de la publicada en Roma en 1616, que corresponde a la del año 1599). Traducción de Gustavo Amigó, S.J. La presente versión ha sido revisada por el Dr. Daniel Álvarez, S.J.

13.– Vid. M.^a Dolores García Gómez, *Testigos de la memoria. Los inventarios de las bibliotecas de la Compañía de Jesús en la expulsión de 1767*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2010, p. 250; véase también a Javier Vergara y Beatriz Comella, «La censura pedagógica de la Compañía de Jesús en la Edad Moderna a través de su reglamentación jurídica», *Hispania sacra*, 60 n.º 140 (2017), pp. 545-566.

14.– En mi edición de la *Penitencia de Amor* de Pedro Manuel de Urrea, ya indiqué en nota a la afirmación del propio autor de que «Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio; y naturalmente en estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento...», que: «los humanistas consideraban a Terencio como el segundo gran maestro en la retórica latina, apenas inferior a Cicerón, y sobre todo como patrón del *sermo humilis*. Un nexo especial entre estilo «terenciano» y el epistolar (basado en la fama de Terencio como autor amatorio, y el desarrollo de la «carta de amores» como forma independiente durante el siglo) es observable en la curiosa, y hasta la fecha no explicada referencia de Juan Rodríguez del Padrón a sus «epístolas en son de comedia». Vid. J.N.H. Lawrance, «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», *Academia Literaria Renacentista, V. Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 81-101; en nota, al citar este fragmento de Urrea, aclara: «Es obvio, en esta cita, que la conexión estriba en la vieja definición de la epístola como un tipo de 'diálogo per absentiam'», la cita en pp. 89-90. Véase también José Luis Canet, *De la Comedia humanística al teatro representable*, Valencia-Uned, 1993, p. 125, y en línea la edición de la *Penitencia de amor*.

15.– Luis Gil Fernández, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125; y Juan Gil Fernández, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios sobre Terencio*, coord. por Beatriz Rabaza, María de Fátima de Sousa e Silva, Andrés Pociña Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 431-460.

16.– Vid. Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. de J. Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013, sobre todo su Introducción y la edición de las «Notas previas a Terencio» de Josse Bade de Asche traducidas en apéndice.

Así pues, en este ambiente cultural renacentista surgió con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* la primera obra dramática moderna, que fusionaba mecanismos constructivos de las comedias humanísticas latinas y, cómo no, de las terencianas, sin olvidar pinceladas de la tradición literaria hispánica. Como ya comenté en el año 2008,¹⁷ sigo pensando que fue María Rosa Lida de Malkiel quien dio las pautas para interpretar el género de la *Celestina* y sus imitaciones:

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa Occidental se quiere encuadrar esta obra, ha de pensarse en primer lugar en la llamada ‘comedia nueva’, esto es, la de Menandro, transmitida a los tiempos medios y modernos por Plauto y Terencio. Así lo sienta, a propósito del acto I, la novena de las coplas acrósticas:

Jamás yo no vi terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y subido
en lengua común vulgar castellana.¹⁸

Creo que la *Celestina* circuló en el ambiente estudiantil-universitario antes de que salieran publicadas las tres ediciones conocidas de la *Comedia* (Burgos 1499-1501?, Toledo 1500 y Sevilla 1501). Así nos lo demuestra el Manuscrito de Palacio, que desde su descubrimiento por Charles Faulhaber¹⁹ nos ha dado una mejor comprensión de esta primera transmisión manuscrita de la obra diferente a la impresa, como han observado Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco J. Lobera, Ottavio di Camilo, Alberto Bleuca, etc.²⁰ Tengo el convencimiento, dejando de lado de momento quién pudo ser el «antiguo autor», que la obra alcanzó manuscrita una cierta notoriedad, por lo que se amplió a 16 actos para su impresión. Ahora bien, para realizar un proyecto de estampa-

17.– José Luis Canet, «Género y dramaturgia en la *Celestina*», *Theatralia; revista de poética del teatro*, 10 (2008), pp. 27-42; la cita en p. 27.

18.– María Rosa Lida de Malkiel, *Originalidad artística de ‘La Celestina’*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 29.

19.– Vid. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39.

20.– Vid. Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de *La Celestina* de Palacio a *La Celestina* posterior)», en R. Beltrán y J.L. Canet (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Patrizia Botta, ‘*La Celestina*’ en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, ed. de Carlos Alvar y Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, pp. 252-267; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 161-185; Francisco J. Lobera, «La transmisión textual» en el Prólogo a Fernando de Rojas (y ‘antiguo auctor’), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, ed. Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXX; y «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96; Ottavio di Camilo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-89; Alberto Bleuca, «Defensa e ilustración de la crítica textual», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 19-28; etc.

ción en letra de molde como el de la *Celestina*, el editor o editores tuvieron que prever todo el proceso de edición, es decir, contar con una cantidad de dinero suficiente y un sistema de distribución o público potencial. Como ya he resalado en anteriores estudios, se necesitarían unos diez días de trabajo en una imprenta como la de Pedro Hagenbach, a lo que habría que añadir el coste del papel, lo que haría una suma importante. Una inversión similar se necesitaría para cada una de las reediciones posteriores, pensando en unas tiradas de entre 500-750 ejemplares (que eran lo usual en la época), por lo que los editores no invertirían ese capital si no vieran una pronta ganancia (no solo en Castilla, sino también en el reino de Aragón).

A partir de estos datos me hice las siguientes preguntas: ¿un estudiante de derecho tiene la capacidad de invertir ese dinero por sí mismo? La respuesta es clara: «no». Y afirmaba:

Para que algo así ocurra tienen que coincidir algunas de estas premisas: a) que la obra ya sea muy conocida y aceptada por un público ávido de poseerla impresa; b) que el posible estudiante en cuestión tenga unos padrinos importantes, como muchos de los textos dirigidos y algunas veces financiados por personalidades de la alta nobleza o de la jerarquía eclesiástica; c) que la obra sea apoyada por un colectivo de profesores que apuestan por usarla en su docencia, con lo cual los libreros estarían encantados de poder invertir teniendo claro un público comprador.²¹

Sigo pensando que esta última opción (que la obra sea apoyada por un colectivo de profesores y libreros) fue la que ocasionó que la *Comedia de Calisto y Melibea* y posteriormente su ampliación a *Tragicomedia* llegara a ser uno de los más importantes éxitos editoriales de España, con una amplia difusión muy temprana y traducciones en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra. También considero que la primera formulación de la *Comedia*, tal como la conocemos en el Manuscrito de Palacio, era en sí una obra casi completa, terminando felizmente, como obligaba el estilo cómico. Ya comenté en diversos artículos las coincidencias entre la *Celestina* y algunas de las comedias humanísticas más conocidas del momento, al menos en España, caso de la *Poliscena*, *Poliodorus*, etc.²² Ello no significa que el «primer autor» imite a alguna de estas comedias humanísticas en concreto,²³ pero sí que sigue los mismos planteamientos retóricos y compositivos:

21.- José Luis Canet, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar/universitario?», art. cit., la cita en pp. 34-35.

22.- Vid. «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Parnaseo, 2007, pp. 15-28.

23.- Ottavio di Camilo, al tratar el género de la *Celestina* no acepta la influencia de la *Poliscena* y *Poliodorus*, partiendo de la premisa de que la comedia humanística latina procedente de Italia no era conocida en esos

...amor apasionado a primera vista; justificación por parte del galán del deseo imperioso de conseguir a la dama; petición de ayuda a sus criados, los cuales arguyen en su contra mostrándoles los peligros de dicha relación; ante la obstinación del galán por seguir en su empeño, buscan una medianera que allane el camino; y finalmente, la consecución de las jóvenes muchachas porque ellas tienen tanto o más deseo que los hombres en gozar del placer y se quejan de su condición. Pero también son similares los debates entre criados y amos, entre muchachas y medianeras, en donde se muestra claramente que el amor descrito es puramente sexual, así como otras argumentaciones al uso sobre cómo nace dicha pasión [...]. Pero sobre todo, estas comedias incluyen una serie de sentencias clásicas en boca de todos los personajes, sean de la condición que sean; se entrelazan citas terencianas y morales en boca de amos, criados de baja alcurnia, medianeras, etc., muchas veces utilizadas como argumento *in contrario* para satisfacer las más bajas pasiones. También se incluyen en los parlamentos críticas más o menos veladas a ciertas costumbres de los padres, causantes indirectamente de estos amores clandestinos.²⁴

Por tanto, si la primitiva *Comedia* circuló en los ambientes universitarios con éxito entre el alumnado y algunos profesores vislumbraron su utilización docente, se entendería mucho mejor que un editor tomara a su cargo la impresión, puesto que ya tendría datos fiables de su aceptación por un público específico capaz de agotar al menos una tirada de 500 ejemplares.²⁵ Pero no aclararía las razones de su ampliación a 16 actos y mucho menos la segunda reestructuración en *Tragicomedia*, ni tampoco que salieran cuatro ediciones de la *Comedia* en el plazo de un año, más o menos (una en Salamanca —considerada

momentos en España; punto de vista del que discrepo, y también lo hago de su afirmación de que estas comedias se escribieron para su 'representación' en los ambientes académicos-estudiantiles o nobiliarios (exceptuando unas pocas, pero no estas, que ya comenté en *De la comedia humanística al teatro representable*, ed. cit.). Vid. O. Di Camilo, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramaturgias del humanismo en lengua vulgar», *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York, November 17-19, 1999*, ed. Ottavio Di Camillo & John O'Neli, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.

24.— José Luis Canet, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», art. cit. La cita en pp. 18-19.

25.— Pedro M. Cátedra indica: «No estoy seguro —¿lo está alguien?— de los primeros pasos de la difusión de la *Celestina*. Sí es, a mi parecer y al de muchos, clara la diferencia entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, que quedan separadas por cambios de calado doctrinal en el terreno erotológico y en el terreno formal, cambios que, desde mi punto de vista, se explican por la diferencia entre los espacios para los que una y otra han sido concebidas. La metamorfosis en este caso es doblemente textual y doctrinal o ideológica, como se quiera, e implica una primera difusión controlada en ambientes 'universitarios'», en «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Lectures de «La Célestine»*, dir. Virginie Dumanoir y Ricardo Sáez, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, págs. 103-124; la cita en pág. 107.

perdida—, otra en Toledo, e inmediatamente otras dos en Sevilla y Burgos —o al revés—). Algo más tuvo que ocurrir en ese periodo que va de 1500 a 1502 para que al menos estuvieran en el mercado cuatro ediciones y todas ellas sin una clara filiación ecdótica. También que aparecieran, al menos, unas once ediciones de la *Tragicomedia* en las dos primeras décadas del siglo XVI.

Al parecer, pues, la *Celestina* nació y se desarrolló en el ambiente escolar-universitario. Pero no tenemos datos contrastados de que dicho texto fuera usado por el profesorado universitario en las aulas de la Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca. Pero sí los suficientes para pensar que así fue en algunos momentos y sobre todo en la enseñanza no universitaria.²⁶

* * * *

Quisiera detenerme en los impresores que estamparon la primera reformulación de la *Comedia* en 16 actos por si pudiera reforzar la propuesta de que la *Celestina* se gestó y difundió en el ámbito académico, pero también por si fue apoyada y financiada por grupos de intelectuales en colaboración con poderes civiles y/o religiosos.

Se conservan tres ejemplares de la *Comedia de Calisto y Melibea*. El considerado *princeps*, estampado en las prensas burgalesas de Fadrique Alemán de Basilea en ¿1499?, que con bastante certeza no sea de esa fecha sino posterior.²⁷ Es un ejemplar único conservado actualmente en la Hispanic Society de Nueva York, falto, al menos, de portada y hojas finales; un libro manipulado durante el siglo XIX para hacerlo pasar por un volumen completo (raspando las firmas del primer cuadernillo y añadiendo una hoja final con el escudo del impresor Fadrique de Basilea), simulando así ser la edición *princeps* de la *Celestina*.

Como ya indiqué:

Hoy no sabemos todavía cuándo la hoja final facsimilada o reproducida fotográficamente con la marca de Fadrique Biel con el año 1499 se añadió al libro y si procedía del original o no. Posiblemente fue durante su restauración en los talleres de Heber o por un encuadernador posterior una vez vendido el ejemplar.

26.— Muchos de los ejemplares conservados poseen anotaciones marginales, técnica de trabajo intelectual docente; algo similar ocurre con la *Celestina comentada*, obra de un erudito profesional de las leyes con fuerte vocación pedagógica, y de algunas de las impresiones italianas con anotaciones al margen al estilo de las ediciones pensadas para la docencia. Vid. para las notas marginales en el ejemplar de la *Tragicomedia zaragozana* de 1507 a Nieves Baranda, «Leyendo ‘fontezicas de filosofía’. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas ‘Tragicomedia de Calisto y Melibea’ (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309. Para las traducciones al italiano de la *Tragicomedia*, véase a J. L. Canet, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», en *Studi Giraladiani. Letteratura e teatro*, III (2017), pp. 9-7.

27.— Vid. José Luis Canet, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 408-38.

Pero dejando de lado el momento de su incorporación y si es una fiel reproducción de la marca original, al menos hay certeza entre los bibliógrafos de que el impreso de la Hispanic Society of America salió de las prensas de Fadrique Biel de Basilea, o Fadrique Alemán de Basilea (como le gustaba firmar al impresor burgalés en sus colofones), entre 1499 y 1502, pues incluye las letras góticas utilizadas en su taller durante ese período. Pero donde no hay consenso es en las mutilaciones sufridas; es decir, si el ejemplar está falto de portada únicamente o también ha desaparecido el cuadernillo preliminar con los paratextos, e igualmente si la obra termina abruptamente con la marca tipográfica del impresor en el recto del folio [m_{iiii} r] dejando huecos en blanco en la [m_{iii} v], o si está falto de unas dos hojas finales con los versos del corrector Proaza, el colofón rimado y el tipográfico. También hay serias dudas sobre la fecha que aparece en la marca del impresor, 1499, si corresponde o no a la de la estampación de la obra.²⁸

En 2016²⁹ analicé toda la producción ilustrada del impresor Fadrique Biel, y al estudiar la *Comedia de Calisto y Melibea* planteé que los grabados, si bien pudieron haberse creado *ex novo* para la impresión, podría ser que, por la forma de trabajar de este impresor que buscaba siempre abaratar costes, copiara los grabados de otra edición existente (como había hecho en la mayoría de sus libros ilustrados), y también coincidía con Francisco Vindel,³⁰ Jaime Moll,³¹ Julián Martín Abad,³² Víctor Infantes³³, Mercedes Fernández Valladares,³⁴ Fermín de

28.– Canet, «La edición burgalesa...», art. cit., pp. 408-409.

29.– José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de Poética Medieval*, 30 (2016), pp. 81-104.

30.– Francisco Vindel, *El Arte Tipográfico en España durante el siglo xv. VII: Burgos y Guadalajara*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1951, pp. xv-xxvi.

31.– Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», en *Voz y Letra*, 11:1 (2000), pp. 21-25.

32.– Julián Martín Abad, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, 2001, pp. 456-457.

33.– Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea" (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 6-9.

34.– Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, 2 vols., y «De la Tipobibliografía a la Biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo xv», en *Actas del simposio sobre «El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones»* (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010), ed. de Juan Carlos Conde y Clive Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2012.

los Reyes,³⁵ etc., en retrasar la fecha de la impresión. Aspectos que he profundizado recientemente,³⁶ y llego a la conclusión de que:

el ejemplar que conservamos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, fue manipulado durante el siglo XIX conscientemente para venderlo como el más antiguo de los existentes, por lo que, si no hay nuevos datos fidedignos (una obra completa, contratos de impresión, otras versiones o manuscritos de la *Comedia*, análisis por especialistas del último pliego una vez desencuadernado el volumen depositado en la Hispanic Society, etc.), no se puede aceptar que su impresión se realizara el año de 1499. Mi propuesta sería entre la segunda mitad de 1500 y 1502 (p. 435).

Pienso, pues, que la edición más antigua de las que conservamos es la de Toledo, la estampada por Pedro Hagenbach en 1500.³⁷ Ya hice notar que este ejemplar contiene los versos finales de Alonso Proaza que remiten al año y lugar de su impresión: «El carro de Phebo después de aver dado / mill y quinientas bueltas en rueda [...] fue en Toledo impresso y acabado». Octava final que las ediciones posteriores repiten (exceptuando la ciudad y año), pero mantienen el mes de mayo-junio de los versos tercero y cuarto de la estrofa: «ambos entonce los hijos de Leda, / a Phebo en su casa tienen posentado». Referencia que alude a Cástor y Pólux, los gemelos hijos de Leda, y por tanto al signo de Géminis y a las fechas de 21 de mayo-21 de junio³⁸ (excepto la edición de Burgos, que carece de los paratextos iniciales y finales).³⁹

Este dato debería hacernos suponer que todas las ediciones siguen prácticamente un ejemplar impreso que incluía el paratexto final de Proaza con el año

35.– Fermín de los Reyes Gómez, «*La Celestina en la imprenta. ¿Es la de Burgos la primera edición?*», *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán*, 34 (2015), pp. 4-8.

36.– José Luis Canet, «*La edición burgalesa de la Comedia de Calisto y Melibea: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?*», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 408-438.

37.– En este apartado sigo mi estudio: «*A vueltas con las ediciones de la Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro y José Luis Canet, Valencia, PUV, 2014, pp. 53-82.

38.– Existen diferencias sustanciales respecto a las fechas que aluden a la constelación de Géminis al ser recorrida por el sol. Según los astrónomos, hay un desfase que se produce por un fenómeno denominado precesión de los equinoccios, y por tanto las fechas astrales serían entre el 21 de junio - 21 de julio; pero en el siglo xv-xvi posiblemente correspondan al periodo mayo-junio (como así aparecen relacionados dichos meses con Géminis en las puertas de la catedral de Chartres en París).

39.– En la edición de Sevilla 1501: «El carro phebeo despues de auer dado / mill quinientas y una bueltas en rueda / ambos entonce los hijos de leda / a phebo en su casa tienen posentado / [...] fue en Sevilla impresso y acabado». En la *Tragicomedia*, Zaragoza, 1507: «El carro de Phebo despues de auer dado / mil quinientas y siete bueltas en rueda: / ambos entonce los hijos de Leda / a Phebo en su casa tienen posentado / [...] fue en çaragoça impresso acabado». Pero ya se modifica en Valencia, 1514: «carro phebeo despues de auer dado / mill & quinientas bueltas en rueda / ambos entonçes los hijos de Leda / a phebo en su casa tienen possentado / [...] fue en Salamanca impresso acabado», que hizo presuponer a la crítica de que el editor estaba utilizando una edición de Salamanca anterior a la estampación de esta copia y la de 1518.

y lugar de impresión (que no tendría ningún sentido en los manuscritos ni tampoco en los originales de imprenta), a no ser que pensáramos que las imprentas se pusieran de acuerdo en hacer las reediciones de la *Celestina* en los meses de mayo y junio. Referencia temporal que se modificará años más tarde en la edición valenciana de 1514, al incorporar un colofón posterior a las estrofas del corrector Proaza en el que se indica el impresor, lugar y año de la edición: «Tragicomedia de Calisto & melibea. Agora nueuamente revista & corregida con los argumentos de cada auto en principio. Acabasse con diligencia studio impressa en la insigna ciudad de valencia por Juan joffre a .xxi. de febrero de .M. y .d. y .xiii. años»; colofón indispensable, puesto que la estrofa final de Proaza remite a Salamanca y al año de 1500. Otras ediciones más tardías, caso de la de Medina del Campo de 1536, Amberes 1545 etc., suprimen la última estrofa de Proaza porque ya no tiene sentido describir y repetir el «tiempo en que la obra se imprimio» al incorporar los colofones del impresor.

Así pues, muy probablemente la mayoría de las ediciones conocidas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* procedan de la copia de impresos anteriores (con pequeñas modificaciones realizadas por los correctores y editores).⁴⁰ Si la edición burgalesa fuera de 1499, no podría incorporar la estrofa final de Proaza, puesto que es imposible construir el verso de la octava con dicha fecha, ya que quedaría así:

El carro de Phebo después de aver dado
mill y cuatrocientas noventa y nueve bueltas en rueda [...]

La falta de los paratextos es lo que ha hecho pensar a diversos estudiosos que esta edición burgalesa era la primera en el tiempo. Punto de vista que intenté rebatir en mi artículo sobre la edición burgalesa,⁴¹ indicando que el ejemplar debería llevar el colofón tipográfico con la fecha real (que podía acompañar o no a la marca del impresor dependiendo de las hojas que falten al ejemplar de la Hispanic Society), como así sucedía en la mayoría de ejemplares salidos de las prensas de Fadrique Biel en esa época incunable. También analicé la estructura del último cuadernillo del libro, llegando a la conclusión de que se debería encuadernar el ejemplar para saber si el cuadernillo final [m] lo conformaba medio pliego conjugado (que sería lo normal), con lo que incorporaría los versos de Proaza, el colofón y la marca tipográfica del impresor (y todavía quedarían páginas en blanco con la posibilidad de incluir el Escudo de los Reyes Católicos, como en las otras ediciones de la *Comedia*).

Dejando un poco de lado el impreso burgalés, lo que a mí me interesa realmente resaltar es que tanto el ejemplar toledano (Pedro Hangenbach, 1500),

40.– Por ejemplo, en la edición sevillana de 1501 de la *Comedia*, para hacer resaltar la novedad de su versión, incluye en la portada: «con sus argumentos nueuamente añadidos»; en la *Tragicomedia* de 1507 de Zaragoza: «nueuamente añadida lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores»; en la de Valencia de 1514: «Tragicomedia de Calisto y Melibea, nueuamente revista con addicion de los argumentos de cada un auto en principio»; etc.

41.– José Luis Canet, «La edición burgalesa...», art. cit., pp. 428-433.

como el sevillano (Estanislao Polono, 1501), llevan el escudo de los Reyes Católicos en la contraportada.

Al analizar la producción de las imprentas aquí estudiadas, sobre todo las de Pedro Hagenbach y Estanislao Polono, podemos inferir que el uso del escudo real está muy delimitado, por lo que será usual encontrar blasones de los arzobispos o de la realeza cuando las obras estén estrechamente relacionadas o financiadas por ellos.

Bajo estas premisas (uso escolar, apoyo institucional, etc.), se puede concebir el gran número de ediciones de la *Celestina* que salieron de las prensas españolas en los primeros años del siglo XVI, si bien posteriormente excedió el uso docente para tomar vida propia ampliando su público lector y llegando a ser el texto más leído, conocido y difundido en España (y traducido a lenguas europeas). Pero sobre todo se comprende mejor la ampliación de 16 a 21 actos en muy poco tiempo y el cambio de nombre a *Tragicomedia*, que alude mucho más a su moralidad, pues desde el Prólogo añadido se habla de la tragedia de los jóvenes enamorados: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia». Será con estos retoques y añadidos como se difundirá a lo largo del siglo, si bien esta ampliación y posteriormente la del Auto de Trasso⁴² introducen incongruencias espaciales y temporales, así como ralentizan la acción al ser redundantes e innecesarias.⁴³ Tan solo sirvió a sus autores para desarrollar las razones del castigo ejemplar a unos jóvenes enamorados que transgreden todos los principios religiosos y a unos criados y alcahueta que únicamente les guía su propio placer y un egoísmo exacerbado.

42.– El Auto de Traso fue añadido en la edición de la *Tragicomedia* impresa en Toledo por Ramón Petras en 1526. Vid. para una mejor comprensión de esta ampliación a Patrizia Botta, «... y nuevamente añadido el Auto de Traso y sus compañeros», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, 633 (1999), pp. 9-11.

43.– Muchos son los críticos que han afirmado que la ampliación en 5 actos de *Comedia* a *Tragicomedia* deja mucho que desear. Raymond Foulché Delbosch pensaba que un literato realizó la *Comedia* en 16 actos y otro la empeoró al ampliarla a 21 (Foulché-Delbosch, «Observations sur *La Célestine 2*», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 171-199; la cita en p. 185); José Guillermo García-Valdecasas en *La adulteración de 'La Celestina'*, Madrid, Castalia, 2000, es un claro defensor de la *Comedia*, pues piensa que el antiguo autor es muy superior a Rojas; Hank Devries, «La autoría de la *Comedia*», *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 69-76, cree que la *Tragicomedia* destruye la perfección de la *Comedia*; Santiago López-Ríos, «Sobre *La adulteración de la Celestina* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 129-145, acepta los planteamientos de García-Valdecasas; Guillermo Carnero, «¿Restaurar *La Celestina*?», *Saber leer*, 156 (2002), pp. 1-3, piensa que el Tratado de Centurio quiebra la concisión dramática del primitivo acto XIV e introduce incoherencia e inverosimilitud; Patrizia Botta, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 'Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507'*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. 91-113; José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184, justifica la tesis de García-Valdecasas incorporando nuevos ejemplos de añadidos que empeoran la ampliación a *Tragicomedia*; y *'La Celestina' primitiva: restauración del texto original, anterior a los desaciertos de Fernando de Rojas*, Madrid, Liceus, 2017; Itziar Mitxelena, *El filosófico comienzo de 'La Celestina' y la continuación de Rojas*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2018, plantea que Rojas apenas se limita a repetir los patrones creados por el antiguo autor y a introducir incoherencias con respecto a su modelo; Remedios Prieto y Antonio Sánchez, «Correcciones en la *Tragicomedia* suscitadas por críticas a la *Comedia*. Construcción textual de la *Comedia* inherente a prácticas tradicionales y el apoyo de Cisneros», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 141-176, también ven algunas de las modificaciones por las críticas recibidas, etc.

Creo que en la *Comedia* del antiguo autor está compendiada toda la fuerza intelectual y posiblemente docente que la hizo famosa y digna de ser utilizada en los medios escolares y universitarios. Quiero retomar aquí parte de lo que planteé en el año 2008 para poder entender su éxito en el ambiente estudiantil.⁴⁴

Lo primero que les llamaría la atención e incluso les haría sacar una amplia sonrisa a los lectores de la época es el propio título: *Comedia de Calisto y Melibea*. Los profesores y estudiantes conocían las comedias humanísticas y las comedias romanas, que analizaban en las clases de retórica como forma de aprendizaje del latín y del *sermo humilis*, pero también como parte de la materia de filosofía moral.⁴⁵ Todos conocían las fórmulas compositivas, siendo una de ellas la de los personajes, que no podían ser de alta condición, reservados a la tragedia; también forma parte de su acervo cultural la figura retórica de los nombres significantes, ya que en la comedia latina se solían dar a los personajes nombres que aludían a un rasgo de su carácter. [...] Paolo Cherchi ha perfectamente detectado dicha impresión en el lector de la época al leer el título de la obra:

El lector de una lista como ésta [la de los personajes] se prepara a leer una pieza de ambiente clásico, pues la onomástica se lo impone [...] Le sorprende también leer que Calisto es un «mancebo» puesto que en el mundo clásico es el nombre de una ninfa; y más crece su sorpresa cuando ve que Melibea es una «hija», es decir una mujer, puesto que nuestro hipotético lector asocia tal nombre con el del pastor que dialoga con Títiro en las *Bucólicas* de Virgilio. Y nada más empezar a leer la obra se tropieza con un concepto que no pertenece al mundo pagano sino al mundo judeo-cristiano: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», porque se refiere a un Dios único, y no parece que sea un hecho retórico: de hecho, Calisto enseguida habla de «los gloriosos sanctos, que se deleitan en la visión divina», que es noción cristiana.⁴⁶

Por tanto, desde el inicio de la *Comedia de Calisto y Melibea*, el posible lector pensaría que estaba ante una extraña parodia burlesca que invertía todos los preceptos clásicos de la poética tradicional, pues se estaban utilizando personajes que no tienen

44.– José Luis Canet, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-108; la cita, p. 93 y ss.

45.– Vid. José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993, y «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.

46.– Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de Celestina*, València 1997, págs 77-90, la cita en p. 81.

nada que ver con la tradición cómica (una ninfa travestida en hombre y un pastor bucólico en una joven doncella), todo ello bajo la rúbrica de comedia, que debería tratar de cosas bajas y civiles. Podría pensar perfectamente en alguna parodia literaria o *repetición* escolar de éxito entre estudiantes, quienes se solazaban componiendo obrillas burlescas a imitación de las repeticiones académicas en los actos de graduación.⁴⁷

Pero sigamos con la lectura de la obra. La primera frase que le aparece al lector de la *Comedia* es la sentencia de Calisto: «En esto veo la grandeza de Dios». Se parte aquí de una premisa de la *Sabiduría*, 13, 5: «Pues en la grandeza y hermosura de las criaturas, proporcionalmente se puede contemplar a su Hacedor original» [...]. Hipérbole sacro-profana que se repetirá a lo largo del primer acto (también en los actos posteriores, pero mucho más matizadas). Es decir, las argumentaciones que han servido a la escolástica para demostrar la existencia y la esencia divina, dan pie a Calisto para una mejor alabanza y adoración de la criatura, transformándose en un «necio» en vez de sabio, al decir de San Pablo [...].

Otro aspecto en el que insiste el primer Autor es en las argumentaciones y proposiciones en el interior de los debates, donde mezcla continuamente lo sofístico con lo silogístico. Veamos unos pocos ejemplos. En el conocido debate entre Sempronio y Calisto sobre la inferioridad de las mujeres, donde el criado (que al principio de esta escena actúa como sermoneador) reprocha a su amo que ponga su corazón y su libertad en una flaca mujer, en un ser inferior (para lo cual utiliza una serie de elementos probatorios basados en las autoridades: en primer lugar, los ejemplos de la antigüedad, partiendo siempre de las citas con más peso, las bíblicas, para seguir con las de los grandes sabios de Grecia y finalmente los moralistas romanos, todo ello siguiendo una gradación coherente), será rebatido por el propio Calisto con los mismos ejemplos: «Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?» Este *argumentum ex populo*, que consiste en defender un determinado argumento alegando que todo el mundo hace lo mismo, invalida falazmente

47.— Dice Pedro M. Cátedra, al hablar del *Tratado [De cómo al hombre es necesario amar]*: «La anfibología en el Tratado es otra clave más de sus exclusivos intereses literarios, que explica también su éxito entre estudiantes, que se solazaban componiendo *repeticiones* burlescas o provocando figuras científicamente risibles con la ayuda de la trama de una comedia humanística...», en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 121.

las premisas anteriores. Pero el debate va mucho más allá, y para mostrar que dichos razonamientos son sofisticados, el antiguo autor pondrá de relieve que el propio Sempronio que ha estado defendiendo la maldad de las mujeres a partir de los ejemplos sacados de la antigüedad, en realidad lo ha aprendido de la experiencia cotidiana, y así cuando Calisto le pregunta: «Y tú, ¿qué sabes? ¿Quién te mostró esto?», Sempronio responde: «¿Quién? Ellas, que desde que se descubren, así pierden la vergüenza, que todo eso y aun más a los hombres manifiestan». Es decir, después de un amplio debate dialéctico, utilizando en su estructura persuasiva los modelos tradicionales de la argumentación (ejemplos y autoridades), resulta que Sempronio ha aprendido la manera de ser de las mujeres por su propia experiencia. Pero, además, dicha experiencia no le servirá para defenderse de ellas, sino todo lo contrario, al sufrir inmediatamente después los engaños y astucias de Elicia y Celestina. Es decir, estamos ante la dialéctica de las argumentaciones vanas, que no son válidas para que el hombre sepa regirse ni sea más moral.

Otro ejemplo de falacia aparece en el debate entre Calisto y Pármemo, cuando este, en un larguísimo parlamento le describe a Celestina. El joven criado utiliza una ampliación de los oficios y actuaciones de la alcahueta (*congeries*, 'hacinamiento', según los tratados de retórica),⁴⁸ que termina: «¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y *todo era burla y mentira*». Se trata de la paradoja tradicional del mentiroso, comentada en la mayoría de los manuales de lógica. Ejemplo clásico era el del libro en cuya nota final se afirma «todo lo escrito en este libro es falso». Lo cual deja abierta la posibilidad de que aquella última afirmación también lo sea, y en ese caso el resto sería verdadero o, por el contrario, si aquella afirmación fuera verdadera el resto del libro sería falso. Pero como la última afirmación se encuentra dentro del mismo libro, la interpretación sobre el alcance de la misma deja a la veracidad del libro librada hacia el infinito.

Veamos otro ejemplo de argumentación escolástica llevada a los extremos falaces entre Celestina y Pármemo:

Cel.- Pármemo ¿tú no ves que es necesidad o simpleza *llorar* por lo que con *llorar* no se puede remediar?

Pár.- Por eso *lloro*. Que si con *llorar* fuese posible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el placer de la tal esperanza, que de

48.- Hacinamiento usado en bastantes textos de la época, como Rodrigo de Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, coplas 31-4 o Rodrigo de Reinosa en las *Coplas de las comadres*, muchas veces introducido con intencionalidad burlesca.

gozo no podría *llorar*. Pero, así, perdida ya la esperanza, pierdo el alegría y *lloro*.

Cel.- *Llorará* sin provecho por lo que *llorando* estorvar no podrás, ni sanarlo presumas. ¿A otros no ha contescido esto, Pármeno?

Par.- Sí, pero a mi amo no le querría doliente.

Cel.- No lo es; mas aunque fuese doliente, podría sanar.

Pár.- No curo de lo que dizes, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

Aparte de los diferentes juegos retóricos con *llorar* en sus múltiples acepciones, en el último párrafo Pármeno termina el debate con una frase sacada directamente de la *Suma Teológica* de Santo Tomás, *Prima Secundae*, 71, 3:⁴⁹ «Solución: Hay que decir: el hábito está a medio camino entre la potencia y el acto. Pero es evidente que el acto, tanto en el bien como en el mal, es superior a la potencia, según se dice en el libro IX de los *Metafísicos*: pues es mejor obrar bien que poder obrar bien; y análogamente, es más vituperable obrar mal que poder obrar mal».

[...] La ironía y la ridiculización del uso abusivo de las *auctoritates* en las argumentaciones rezuman por todo el primer acto. Un ejemplo de ironía podríamos encontrarlo en Pármeno, quien habla como los viejos (siendo el criado más joven), como le recuerda Celestina: «¡O, hijo, bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho eres moço! (cita de Aristóteles lib. 7, 6, 1329a15 de la *Política: Potentia in juvenibus et sapientia vel prudentia in senibus presumitur*). En cuanto a la inversión de las autoridades, véase por ejemplo este parlamento entre Pármeno y Celestina en donde los dos utilizan la misma fuente senequiana para demostrar conceptos opuestos:

Pár.- ¡O Celestina! Oído he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze⁵⁰ y que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer.⁵¹ Y puesto que yo a lo que dizes me incline, solo yo querría saberlo, por que a lo menos por el exemplo fuese

49.- Cita de la *Metafísica* de Aristóteles, IX, 9, como lo confirma la *Celestina Comentada* f. 43r y Castro Guisasola, p. 27, aunque también aparece en las *Auctoritates Aristotelis*, obra usada para la mayoría de las citas en el primer acto. Véase Ruiz Arzalluz, Iñigo, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

50.- Cita de Séneca, *Epis. Mor.* 7, 7, 2: «Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit».

51.- Las dos sentencias de Séneca, *Epistulae*, VII, 7 y 8.

oculto el pecado. Y si hombre vencido del deleyte va contra la virtud, no se atreva a la honestad.

Cel.- Sin prudencia hablas; que de ninguna cosa es alegre posesión sin compañía.⁵² No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable.⁵³ El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: «esto hize»; «esto otro me dixo»...

Finalmente, en esta demostración de la sofistería utilizada por todos los personajes, pondré un ejemplo de silogismo *sorites* utilizado por Celestina:

Cel.- ¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina. Y de la discreción mayor es la prudencia, y la prudencia no puede ser sin esperimientio,⁵⁴ y la esperiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honrra más que la mía deseo. ¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser fecho servicio ygualmente.⁵⁵

Pár.- Todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo.

Cel.- ¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el Sabio: al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad alguna le conseguirá.⁵⁶

Este género de argumentación, *sorites*, en donde las *proposiciones* se van enlazando hasta sacar una *conclusión* o *consecuencia* (el qual pide mayor arte por la multiplicación de los términos y mayor inteligencia en el oyente por la misma causa) era el más utilizado para el engaño y el más frecuentado por los sofistas.[...]

A través de los ejemplos aquí expuestos, podemos entresacar una primera conclusión: en la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* se utilizan los diferentes modelos de la argumentación propuestos en la lógica y dialéctica. [...]

Esta dialéctica es la que está en la base de las disputas entre los diferentes personajes de la *Celestina*. Y podemos fácilmente descubrir en dichos debates las falacias expuestas en las *Súmulas* de Pedro Hispano. Para ello, el primer Autor deja de lado la tradición poética y retórica al romper el decoro debido a los persona-

52.- Séneca, *Epis. Mor.* 6, 4.

53.- Cicerón *De amicitia y Ética Nic.* 8, 5.

54.- Cita de Aristóteles, lib. 8 *Politicorum*: «Prudentia requirit experientiam quae indiget tempore»; realmente en *Política* 2,5 y 7,10.

55.- *Ética* lib. 8.

56.- Proverbios, XXIX, 1.

jes bajos de la comedia, pues todos ellos hablan como filósofos y tienen la misma capacidad dialéctica y persuasiva que los doctores en derecho. Así, amos y criados conocen los mismos ejemplos, utilizan las mismas autoridades; los jóvenes como Pármeno razonan como los viejos; la alcahueta argumenta mediante citas bíblicas y lenguaje de la predicación. Quizás sea por esta causa que el primer Autor escoja el texto de las *Auctoritates Aristotelis* como fuente probatoria de la argumentación, como he indicado antes, cuyas sentencias sirven igualmente para probar y refutar, según en la parte del discurso en las que se incluyan, lo que anula su funcionalidad y muestra la falacia de una educación basada en los florilegios y autoridades tradicionales, sean estas de filósofos morales (Aristóteles, Boecio, Séneca, etc.) o de la Biblia.

Para mí queda perfectamente claro que la primitiva *Comedia* (posiblemente de una longitud muy cercana a los dos primeros actos de la impresa) por sus debates silogísticos y escolásticos, el uso de falacias y abuso de autoridades,⁵⁷ alcanzó un éxito inusitado en el ambiente escolar de fines del siglo xv. Posiblemente algunos profesores pudieron ver en esta obra una buena opción para comentar en clase las argumentaciones falaces de los compendios escolares de iniciación a la dialéctica, caso de las *Súmulas* de Pedro Hispano, en donde el estudio de esta figura ocupaba casi la mitad de la obra. También sigo pensando que era una comedia completa y por tanto seguía los planteamientos de la comedia humanística o de la latina (terenciana ante todo), con un final feliz una vez realizado el deseo del galán, es decir, la posesión de Melibea.⁵⁸

Posiblemente, los mismos que vieron la potencialidad docente de esta primitiva comedia, pensaron que para una mejor corrección de las costumbres de los jóvenes sería conveniente ampliar el texto para resaltar mucho más la maldad de la práctica totalidad de los personajes, añadiendo un final trágico que cuadrara mejor con sus planteamientos filosóficos y morales.

Dicha ampliación a 16 actos se realizó para su impresión y, bajo mi punto de vista, por diversas manos. La desigualdad entre los actos (fuentes utilizadas, longitud y composición retórica), muestra la premura con la que se amplificó sin llegar a corregir contradicciones temporales y espaciales de la acción dramática. Se pueden ver, por ejemplo, diferentes manos en la confección de los argumentos de cada uno de los siguientes actos:

57.– De esta opinión es Louise Fothergill-Payne, «La cita subversiva en *Celestina*», edición digital a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 189-194.

58.– Punto de vista del que participan Remedios Prieto y Antonio Sánchez, «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33 (2009), 143-171; y «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista*, 35 (2016), 377-407.

Argumento del primer auto d'esta comedia

Entrando Calisto en una huerta en pos d'un falcón suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso començole de hablar. De la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia, la qual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenía a otro consigo llamado Crito, al qual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo, por nombre Pármeno, el qual razonamiento dura hasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conocido de Celestina, la qual mucho le dize de los fechos y conoscimiento de su madre, induziéndole a amor y concordia de Sempronio.

Argumento del dozeno auto

Llegando medianoche, Calisto, Sempronio y Pármeno, armados, van para casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están cabe la puerta, aguardando a Calisto. Viene Calisto; háblale primero Lucrecia. Llama a Melibea. Apártase Lucrecia. Háblanse por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármeno y Sempronio de su cabo departen. Oyen gentes por la calle. Apercíbense para huyr. Despídese Calisto de Melibea, dexando concertada la tornada para la noche siguiente. Pleberio, al son del ruydo que havía en la calle, despiértase. Llama a su muger Alisa. Preguntan a Melibea quién da patadas en su cámara. Responde Melibea a su padre Pleberio fingendo que tenía sed. Calisto, con sus criados, va para su casa hablando. Échase a dormir. Pármeno y Sempronio van a casa de Celestina, demandan su parte de la ganancia. Dissimula Celestina. Vienen a reñir. Échanle mano a Celestina; mátanla. Da bozes Elicia. Viene la justicia y préndelos ambos.

El segundo argumento (el dozeno) es simplemente un trabajo escolar. Me recuerda a cuando se le pide a un alumno no muy avezado que haga un resumen de un texto y lo hace pegando una detrás de otra frases mínimas de lo que va aconteciendo, siendo incapaz de construir una enunciación coherente que englobe varias acciones. Aunque en este caso podría haberlo realizado algún aprendiz de los talleres de impresión para completar los primeros argumentos, mejor redactados, como se denuncia en el Prólogo de la segunda ampliación a *Tragicomedia* junto con otras justificaciones a las críticas recibidas sobre la poética compositiva:

Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta *Comedia* en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun *los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto*, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron. Otros han litigado sobre el nombre, *diziendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia*. El primer auctor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia. Así que viendo estas conquistas, estos díssonos y varios juizios, miré a donde la mayor parte acostava y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleite destes amantes; sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

Soy, pues, de la opinión, que en la primera evolución y transformación de la *Celestina*⁵⁹ participaron profesores e intelectuales relacionados con los poderes civiles y religiosos (de ahí los escudos reales al final de las dos ediciones completas de la *Comedia*), junto con libreros y/o editores capaces de invertir en muy poco tiempo dinero suficiente para que hubiera al menos tres o más ediciones en dos años.

Probablemente, el éxito obtenido en esta primera circulación impresa de la *Celestina* en 16 actos no satisfizo del todo a alguno de los editores que participaron en esta ampliación, porque no mostraba suficientemente la moralidad deseada o porque recibieron críticas sobre el nombre de la obra o incluso sobre la verosimilitud (a causa de la rápida evolución de alguno de sus personajes, caso de Melibea, como criticó Juan de Valdés⁶⁰), por lo que decidieron alargarla de nuevo en cinco actos más para que resaltara mejor la evolución y malicia de los personajes al quebrantar prácticamente todos los mandamientos:⁶¹

59.– Vid. Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior)», en Beltrán, R. y Canet, J.L., (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159.

60.– «MARCIO.– ¿Quáles personas os parecen que stán mejor sprimidadas? VALDÉS.– La de Celestina stá a mi ver perfetíssima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta, y la de Sempronio y Pármeno; y la de Calisto no stá mal, y la de Melibea pudiera estar mejor. MARCIO.– ¿Adónde? VALDÉS.– Adonde se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor. (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia 1969, p. 175).

61.– José Luis Canet, «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca*, 20.1-2 (1996), pp. 3-19; y la *Introducción* a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., p. 90 y ss.

Podríamos decir que la comedia primitiva nos presenta a unos amadores que transgreden casi todos los preceptos y cánones religiosos, continuando así la sátira y corrección de costumbres que había iniciado la comedia elegíaca y humanística. El enamorado no solo suele cometer el estupro⁶² o el adulterio, sino que además lo realiza con todos los agravantes de los penitenciales: a) son cultos y han tenido una educación esmerada (Calisto, Berinto, etc.), con lo que no pueden argumentar desconocimiento de causa, como los simples del primitivo teatro, cuyo comportamiento está justificado por su escasa razón, moviéndose tan solo por los sentidos corporales como los brutos animales; b) el pecado cometido suele ser público, delante de sus criados, amigos, damas de compañía, etc.; c) en muchas de las comedias, dicho pecado se realiza en la iglesia, o ermita (caso de la *Comedia Thebayda*), es decir dentro de un lugar sagrado (posiblemente en la primitiva *Celestina* el primer encuentro entre los enamorados se dé en la iglesia);⁶³ d) para la consecución de la amada todos los enamorados utilizan medianeros o alcahuetas, «ca todos los tales son culpados en el pecado, e él es atenido por los pecados de todos ellos»; e) una vez conseguida la amada, se insiste en la repetición del mismo pecado, «ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar», y lo mismo ocurre con las damas, las cuales una vez han probado el placer difícilmente se pueden apartar de él.

Se pinta al perfecto antihéroe, al peor de los «peores», a aquél que contraviene todas las normas conscientemente, aquél que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad. Al peor de todos no, porque en la península ibérica desaparece prácticamente la tradición medieval de algunas comedias humanísticas latinas y narrativas breves de poner en escena el peor de todos los pecados sexuales, el sodomítico o pecado nefando (caso del *Janus sacerdos*, *De Cavichiolo*, *De falso hypocrita...*), pecado no mencionado ya en el *Libro sinodal* de 1410 y en la ma-

62.— Al presentarnos una relación amorosa ilegal (fuera del matrimonio) con una doncella joven y virgen (Melibeia, Cantaflua, Florinda, etc.). Estupro que era considerado en los penitenciales como uno de los pecados más graves, siendo necesario para su absolución la confesión ante el obispo. Las penas podían llegar hasta los diez años de ayuno o excomunión durante quince años o la prohibición de casarse y tener actividades sexuales (si ya estaba casado) de por vida.

63.— Martín de Riquer en «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», en *RFE*, XLI, (1957), pp. 378-388, cree que este primer acto no transcurre en el huerto de Melibeia, sino en una Iglesia, con lo que coincidiría con la *Comedia Thebayda* en la que los enamorados, además de volverse como 'brutos amadores' o como los rufianes y alcahuetas, utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de estas *reprobatio amoris*, como confirmación de la herejía amorosa.

yoría de los penitenciales posteriores. Sin embargo, se mantiene la tradición de la utilización de hechiceras, conjuros, etc., caso de la propia *Celestina* y parte de sus imitaciones,⁶⁴ pecado igualmente grave y duramente castigado en los penitenciales, incluso con la excomunión de por vida.

Para profundizar en alguno de los conceptos aquí mencionados relativos al género de *Comedia* y posteriormente *Tragicomedia* y la más que probable imitación de la comedia humanística y terenciana, remito a algunos de mis trabajos anteriores.⁶⁵ Sobre las corrientes filosóficas donde se gestó la *Celestina* (Lulismo, Nominalismo, Escolasticismo, Estoicismo, Paulinismo, etc.), el trasfondo de humanismo cristiano que sobresale en toda la obra, el libre albedrío y la *philocaptio*, sugiero la consulta de mi Introducción a mi edición de la *Comedia* y algunos artículos más que reseño en nota.⁶⁶

Me gustaría para terminar este apartado indicar que fue la ampliación en 21 actos la que se potenció por los editores y triunfó a lo largo del siglo XVI, pues la finalidad moral quedaba perfectamente resuelta mediante el castigo de la práctica totalidad de los personajes, mercedores de las mayores penas por sus actuaciones, que se vieron acrecentadas. Penas que exceden el castigo humano, como comentó Menéndez Pelayo: «...todos los personajes viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero hablan y proceden como gentiles, sin noción del pecado ni del remordimiento».⁶⁷ Efectivamente, los personajes tienen conciencia de la religión cristiana, conocen los mandamientos, los sacramentos, piden la confesión antes de morir (sobre todo en la ampliación a *Tragicomedia*), van a la iglesia, etc., pero debaten como paganos y ninguno de ellos antepone la fe ni la caridad (las dos virtudes centrales para san Pablo) al debate sofístico. Existe una

64.– Incluso se mantiene en la comedia urbana de la primera mitad del XVI, caso del *Auto de Clarindo*.

65.– Véase mi *Introducción* a la *Comedia de Calisto y Melibea*, pp. 31-46; «Género y dramaturgia de *La Celestina*», en *Theatralia. La dramaturgia de 'La Celestina'*, vol. 10, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 27-42; «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Parnaseo, 2007, pp. 15-28; y *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.

66.– José Luis Canet, «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, de. De Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187; «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», en *Celestinesca*, vol. 20.1-2, 1996, pp. 3-19; «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en Beltrán, R. y Canet, J.L., (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-61; «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24; «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-108; «La *Celestina* y el paulinismo», en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 69-83; «*Philocaptio versus libre albedrío en Celestina*», en Virginie Dumanoir et Ricardo Sáez (eds.), *Lectures de 'La Célestine'*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80.

67.– *Orígenes de la novela, III*, NBAE, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910, p. CXII.

religiosidad exterior, pero nadie sigue los preceptos de Cristo, de ahí que no se le nombre en toda la obra (tan solo en los paratextos añadidos, que dan la posible pista interpretativa). Bajo este punto de vista podría entenderse el Planto final de Pleberio como el colofón a dicha filosofía pagana, incluso como un distanciamiento de la filosofía de Petrarca,⁶⁸ al presentarnos un monólogo desgarrador sin posibilidad de confortación, pues hay quejas contra el Amor, Fortuna y el Mundo, pero sin una palabra de arrepentimiento o de súplica al Creador.

Autoría

Cuando realicé mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* en el año 2011, ya planteé que el tema de la autoría y si fueron uno o más autores formaba parte de una dilatada polémica en la Historia de la Literatura que volvía a estar en el candelero,⁶⁹ incluso con más profundidad, puesto que una mayoría

68.– Alan Deyermond, *The Petrarchan sources of 'La Celestina'*, Oxford, University Press, 1961, p. 110.

69.– Véase, por ejemplo, el amplio capítulo «Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros» de Emilio de Miguel Martínez en *'La Celestina' de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300, en donde revisa los diferentes artículos que plantean una múltiple autoría, siendo hoy en día el más claro defensor de un único autor: Rojas. Véase también a Fernando Cantalapiedra Erostarbe, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la "Floresta celestinesca"*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, sobre todo el primer volumen, donde defiende un autor anónimo para los doce primeros actos y Rojas los nueve restantes, e intenta contrarrestar las diferentes propuestas de Emilio de Miguel y de James R. Stamm. Recientemente, José Antonio Bernaldo de Quirós, siguiendo a García Valdecasas, plantea que Rojas encontró una primitiva Comedia en XIV actos y él solo añadió dos a la *Comedia*, el Tratado de Centurio y algunas interpolaciones, en «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30 (2005); «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-339; y «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108. Para Antonio Sánchez y Remedios Prieto, Rojas refundió una comedia humanística completa que luego cambió dándole un final trágico; también indican que Rojas no es el autor de la Carta de los prolegómenos («Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171). Un amplio resumen de las diferentes posturas sobre uno o dos autores en Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, 7 (1991), pp. 275-290, quien se decanta por dos autores. Aspectos sobre la biografía y la autoría de Rojas los ha completado posteriormente Nicasio Salvador en: «*La Celestina* en su V centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. de Pilar Carrasco, Anejo XXXI de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 15-27, y «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina, V centenario (1499-1999): Actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, coord. por Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, pp. 23-48. Gofredo Valle de Ricote [pseudónimo de Govert Westerveld] propone como posibles autores de *Celestina* a Juan Ramírez de Lucena, Luis de Lucena y Juan del Encina, en *Los tres autores de 'La Celestina': El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*, Blanca, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2005. Sobre los posibles autores del primer acto citados en la *Tragicomedia*: Mena y Cota, véase a Miguel Ángel Pérez Priego, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 147-164; recientemente, Jesús Fernando Cáseda plantea que el autor del primer acto fue el Arcipreste de Talavera, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 9-56. Creo que todavía es válida la opinión de D. Marcelino Menéndez y Pelayo cuando afirma que: «En absoluto rigor crítico la cuestión del primer acto es

de críticos consideran que Fernando de Rojas no es el único creador.⁷⁰ Aspectos que he seguido profundizando en años posteriores, donde me reafirmo en que la obra fue escrita por varios autores, y que si hubo un Fernando de Rojas que «acabó la Comedia de Calisto y Melibea», como se indica en los versos acrósticos, este no fue el alcalde de Talavera de la Reina, como intentaron demostrar ciertos sectores de la crítica en el siglo XX.⁷¹

Tampoco es obvio (si nos atenemos a la declaración de los versos finales de «Alonso de Proaza, corrector de la impresión al lector» cuando «Desvela un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro»), que el «autor» (ese «bachiller Fernando de Royas») participe en la edición. ¿Quién, interviniendo en el proceso de impresión de su propio libro, al descubrir que un corrector desvela su nombre en las estrofas finales (en el caso de que quisiera permanecer anónimo) deja que se incluyan? Si desea que se sepa su autoría, ¿cómo es posible que no firme su obra al inicio y deje que la posible ganancia editorial y fama le sean ajenos? Por tanto, debemos olvidar la intervención del «autor» (¿Rojas?) en el proceso o paso de la *Comedia* manuscrita a la impresa. E incluso, más diría yo, muy probablemente el redactor de las estrofas de arte mayor en los prólogos y en el colofón sean de una misma persona que enreda deliberadamente para borrar cualquier vestigio de la autoría. Creo que la declaración final de Alonso de Proaza es una falacia más de las utilizadas a lo largo de la *Comedia*. En este caso, quedan pocas interpretaciones: o el autor es ajeno completamente a la estampación de la obra, o estamos ante un juego retórico para ocultar realmente el nombre de los que realizaron la ampliación a 16 actos y el del «antiguo autor».

Si aceptáramos como cierta la declaración de Proaza, ¿por qué no se incluyó el nombre de Fernando de Rojas en la portada de ninguna de las innumerables ediciones españolas, italianas, francesas, inglesas o alemanas aparecidas en todo el siglo XVI? Otro aspecto a tener en cuenta es que en la primera edición de la *Tragicomedia* que conservamos, la traducción salida de las prensas romanas de 1506 realizada por Alfonso Ordóñez (aunque finalizada en 1505), no incluye el nombre de Alonso de Proaza como corrector en los versos finales y tampoco en las octavas se incorporan los titulillos e indicaciones de las ediciones españolas. Pero con estos importantes cambios y con alguna copla menos, no desaparece

insoluble, y a quien se atenga estrictamente a las palabras del bachiller ha de ser muy difícil refutarle» y «con la excepción acaso de Lorenzo Palmyreno en sus *Hypotiposes clarissimorum virorum*, todo el siglo XVI creyó en la veracidad de las palabras de Rojas y aceptó la *Celestina* como obra de dos autores» (*Orígenes de la novela*, III, NBAE, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910, XIX y XXIII); aunque mi opinión es que Rojas (al menos el Fernando de Rojas que se ha propuesto como el «bachiller»), no fue el autor de la ampliación a 16 actos ni tampoco a 21 de la *Tragicomedia*, como intentaré demostrar a lo largo de este apartado.

70.— Vid. Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561, y mi *Introducción* a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., pp. 17 y ss.

71.— José Luis Canet, «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en *A Companion to 'Celestina'*, ed. de Enrique Fernandez, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 21-40.

la que desvela la posible autoría de los versos acrósticos iniciales. Y así será en todas las ediciones italianas, de las que procederán las adaptaciones a otros idiomas.⁷² Por tanto, se aceptó ese juego retórico sin darle importancia alguna a la autoría propuesta en las octavas.

Así pues, cuando se mencionaba la obra, exceptuando escasísimos casos, no se nombró a Fernando de Rojas como su creador durante los siglos XVI al XIX.⁷³ Si alguna vez se le cita es a partir de los preliminares, como hacen los bibliógrafos, los historiadores locales⁷⁴ o los severos inquisidores en el *Novus Index Librorum Prohibitorum* de 1632 cuando al hablar de la *Celestina* escriben: «cuyo autor es el Bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalvan, como consta en las primeras letras de las coplas del Autor».⁷⁵ Dato curioso, ese mismo año, se imprime por primera vez una edición de la *Tragicomedia* expurgada según las propuestas del *Index* de 1632, en cuya portada se incluye el nombre de Fernando de Rojas: «TRAGICOMEDIA | DE CALISTO | Y MELIBEA, VULGAR- | mente lla-

72.– Sigo en este apartado, parte de mi artículo «De nuevo sobre la autoría de la *Celestina*», *Letras*, 77 (enero-junio 2018), pp. 35-68.

73.– Como bien indica Patrizia Botta: «En los siglos áureos casi nadie cita a Rojas como autor de LC, a no ser sus propios parientes y descendientes con manías de nobleza que reivindicar o de lustre que aducir en un proceso. Ni una palabra entre los literatos y los intelectuales, y al nombrar la obra se la cita solo con su título, sin mencionar el nombre del autor», «La autoría de *La Celestina*», en *Cervantes virtual*. Una opinión parecida mantiene Remedios Prieto y Antonio Sánchez en «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX», *Celestinesca*, 40 (2016), pp. 135-158; Véase para la recepción del texto a Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 115-172; e «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), pp. 53-121.

74.– Así lo hará el bachiller Ramírez de Oregón al relatar personas señaladas en letras, armas, etc., en las *Relaciones geográficas* (1574): «de la dicha villa Puebla de Montalbán fue natural el bachiller Rojas que compuso a *Celestina*» [Cita extraída de M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela III: 'La Celestina'*, edición de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. 15, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 246; posteriormente lo repite Julio Cejador y Frauca en el Prólogo a su edición de *La Celestina* (Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913, p. XXVI); Nicasio Salvador Miguel, «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina V Centenario (1499-1999)*. Salamanca - Talavera - Toledo - La Puebla de Montalbán 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/ Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 23-47, la cita en p. 28]. También el Licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes dice en la *Historia de Talavera*, manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 2039, fol. 404): «Fernando de Roxa[s] Autor de Celestina, fábula de Calixto y Melibea. Nació en la Puebla de Montalvan, como él lo dice al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos, pero hago asiento en Talavera; aquí viuió y murió, y está enterrado en la yglesia del conuento de monjas de la Madre de Dios; fué abogado docto y aun hiço algunos años en Talavera oficio de Alcalde mayor. Naturaliçose en esta villa y dejó hijos en ella.» [Cita extraída de Manuel Serrano y Sanz, *Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas, autor de 'La Celestina' y del impresor Juan de Lucena*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1902, p. 2. También lo cita Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. cit, p. 41; Julio Cejador y Frauca en el Prólogo a su edición de *La Celestina*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913, p. XXV. Véase además: J.T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), p. 89, etc.]. Para las referencias a los que citan la autoría de Rojas en los siglos XVIII y XIX, véase a Joaquín Álvarez Barrientos, «*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en '*Celestina*', recepción y herencia de un mito literario, coord. por Gregorio Torres Nebrera, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 73-96.

75.– Joseph. T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), p. 86. Véase también para todas las censuras, expurgos y prohibiciones de la *Celestina* a Donatella Gagliardi, «*La Celestina* en el *Índice*: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 59-84.

mada Celestina : en la | qual se contienen (de mas de su | agradable y dulce estilo) mu- | chas sentencias Filosofales, y aui- | sos muy necessarios para mance- | bos, mostrandoles los engaños | que estan encerradops en | siruientes, y alca- | huetas. | POR EL VACHILLER | Fernando de Rojas | AORA NVUEVAMENTE | corregida y emendada, y impres | sa conforme al Expurgato- | rio nuevo de 1632. | Año 1632 | En Madrid. Por la viuda de | Alonso Martin. | *A costa de Domingo Gonçalez*».

Esta omisión de la autoría hasta 1632 en las más de cien estampaciones de la *Celestina* y en las traducciones a otras lenguas ¿puede hacernos pensar que los editores, libreros e impresores no supieron leer adecuadamente los versos acrósticos? O por el contrario, creyeron que era un juego retórico o una burla más de entre las muchas que envolvían la obra y no le dieron mayor importancia. Tendremos que esperar hasta el siglo XIX para que la crítica literaria ponga en valor al creador de la comedia, y será en el Romanticismo cuando vuelva a reeditarse el texto de la *Tragicomedia* bajo el título principal de *Celestina* con autoría de Fernando de Rojas.⁷⁶

El sevillano José María Blanco White en 1824 insistirá en el valor literario de la obra y de su creador Fernando de Rojas en su artículo «Revisión de obras: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*» publicado en el periódico *Varietades o Mensajero de Londres*, (1 de abril de 1824). Punto de vista sobre la autoría única que retomará posteriormente con parecidos argumentos Marcelino Menéndez Pelayo,⁷⁷ y medio siglo después lo hará Stephen Gilman⁷⁸ y buena parte de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX.

También será a fines del siglo XIX cuando surja un fervor inusitado por rebuscar en los archivos alguna noticia relativa a ese «Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán» que pudiera respaldar su existencia dentro de la nueva corriente positivista.

76.— La *Celestina* no volvió a editarse desde 1663 hasta que en 1822 lo hizo León Amarita en Madrid. Lo interesante de esta edición es el Prólogo del editor, que si bien hace alabanzas exageradas al adelantar en casi un siglo la fecha de su composición: «advierta su elegancia y primor, y considere que hace mas de cuatrocientos años que se principió á escribir... casi un siglo antes que el Trissino en Italia escribiera la *Sofonisba*, y Maquiavelo hiciera los primeros ensayos de la comedia regular...» (p. III); también se atreve a dar su opinión sobre la autoría, y siguiendo a Nicolás Antonio propone que el primer autor sea Rodrigo Cota y el segundo Rojas, que le cambió el nombre a *Tragicomedia*. Pero es verdaderamente interesante lo que sugiere sobre Fernando de Rojas: «Tampoco sabemos mas de lo que dice de sí mismo Fernando de Rojas en la epístola con que dedica á un amigo su trabajo, en los versos acrósticos que se siguen á esta, y en el prólogo de la nueva tragicomedia. En la primera quiere encubrir su nombre, porque no le parecia la obra ocupacion propia de un eclesiástico, y no todos podrian creer que solamente habia empleado en ella quince dias de vacaciones. En los versos siguientes se ve que luego mudó de designio, porque en las letras con que principia cada uno, juntandolas todas nos declara ingeniosamente...» (pp. VI y VII).

77.— Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela. 'La Celestina'*, ed. cit., pp. 240-242; reedición de *Orígenes de la novela, III*, NBAE, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910.

78.— Stephen Gilman, *'La Celestina': arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974 (1ª ed. *The Art of 'La Celestina'*, The University of Wisconsin, 1956), sobre todo en su cap. I, *En busca de un Artista*, en donde reproduce prácticamente las palabras de Blanco White: «Si *La Celestina* estuvo en peligro de no llegar a ser una de las grandes obras clásicas de la literatura europea, fue por culpa del propio Fernando de Rojas. Al referir la génesis de la obra lo hizo con tal misterio que sucesivas generaciones de lectores han dudado, no solo de la identidad del autor, sino —duda mucho más corrosiva— de la de la misma obra» (p. 17).

Y así sucedió cuando desveló Manuel Serrano y Sanz⁷⁹ varios procesos de la Inquisición de Toledo, uno de 1517-1518, contra un ciudadano que vivía en Talavera, y donde se presenta como testigo el bachiller Fernando de Rojas; y el otro de 1525-1526, contra «Álvaro de Motalván», vecino de la Puebla de Montalbán acusado de judaísmo. En este último documento Álvaro declara que tiene cuatro hijos, entre los cuales «Leonor Aluares, muger del bachiller Rojas que conpuso a Melibea, vecino de Talauera» (p. 263), y después de comentar que su hija tiene unos 35 años, termina la declaración proponiendo nombrar «por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso». Posteriormente, ya en la segunda mitad del siglo XX, será Stephen Gilman quien continúe con el análisis de estos procesos en su intento de demostrar el origen converso de Fernando de Rojas; para ello transcribirá varias probanzas de hidalguía de sangre: una del licenciado Hernando de Roxas, nieto del bachiller y otra, ya en el siglo XVII de otro primo, en la que se hace eco del bachiller como el que «compuso Celestina la vieja».⁸⁰

Pero no todos los críticos aceptaron que los documentos presentados por Manuel Serrano y Sanz se refiriesen al Fernando de Rojas autor de *Celestina*. Raymond Foulché-Delbosc,⁸¹ dos años antes de la documentación exhumada por Manuel Serrano, pensaba que «Fernando de Rojas est un personnage inventé de toutes pièces par l'auteur de la lettre et des vers acrostiches, et proposé par lui à l'admiration de ses contemporains [...] et de la trop crédule postérité» (pp. 45-46). También se multiplicaron los estudios en los que se defendía una doble autoría. Por ejemplo, para R. Foulché-Delbosc, un autor realizó la *Comedia* en 16 actos y otro la empeoró al ampliarla a 21.⁸² Ralph E. House es de la misma opinión que el crítico francés, y profundiza su estudio mediante un análisis lingüístico, encontrando diferencias en 8 órdenes sintácticos entre el primer acto y los siguientes, por lo que piensa en una triple paternidad con la ampliación a 21 actos.⁸³ Ramón Menéndez Pidal sostiene que en la *Celestina* «el

79.- «Notas biográficas de Fernando de Rojas», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1902), pp. 145-260.

80.- Stephen Gilman, incluye tres apéndices con las probanzas y expedientes, así como la Genealogía de los Franco y Montalbán, en *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 471-506.

81.- El crítico francés, firme partidario de la doble autoría, pero en su caso no del 'Antiguo Auctor' y el continuador Rojas de los 15 o 20 posteriores, sino un primer autor que escribe la *Comedia* de 16 actos y otro que amplía a 21 o 22: «Les seize actes de la *Comedia de Calisto y Melibea* sont d'un seul auteur. —Cet auteur est inconnu.— Il est resté entièrement étranger aux éditions succesives que son oeuvre a subies» («Observations sur *La Célestine 1*», *Revue Hispanique*, 7 (1900), pp. 28-80; la cita en p. 60).

82.- Una excelente relación de los críticos que defendieron la doble autoría en Guillermo Serés, «Fernando de Rojas y el 'antiguo autor'», en Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fco. J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 368-382.

83.- Ralph E. House, «The present status of the problem of authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, II (1923), pp. 38-47 y R. E. House, M. Mulroney y I.G. Probst, «Notes on the authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, III (1924), p. 81-91.

primer auto, casi una quinta parte del total, es obra de un anónimo que escribe a fines del siglo xv; los autos 2º a 16º están redactados después por Fernando de Rojas, que, ocultando su nombre, publica la comedia en 1499; Rojas mismo añadió cinco autos más en 1502; otro anónimo agregó más tarde el llamado auto de Trasso». ⁸⁴ Para afirmar tajantemente:

Es una arbitrariedad hipercrítica el seguir negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje. El autor del primer auto tenía otras preocupaciones estilísticas que Rojas y usaba ciertas formas de lenguaje que se iban anticuando [...]. Peculiares también al auto primero son los adjetivos adverbiales latinos, como *misto* 'mezcladamente', *impervio* 'descaminadamente' [...] (p. 13)

Las opiniones se mantuvieron divididas a lo largo del siglo xx entre uno o dos autores, siendo el máximo defensor en la actualidad de la autoría única Emilio de Miguel Martínez. ⁸⁵ Pero ya a fines de siglo xx e inicios del xxi, se incorporaron nuevas interpretaciones sobre los «papeles» hallados y ampliados por el bachiller. Así para José Guillermo García-Valdecasas, Rojas completó un texto preexistente anónimo de catorce actos, anexionando las muertes de los enamorados y el planto de Pleberio. Su añadido, para el crítico, desmerece mucho del resto de la obra. ⁸⁶ Fernando Cantalapiedra Erostarbe ⁸⁷ defiende un autor anónimo para los doce primeros actos y Rojas los nueve restantes, y contrasta e intenta rebatir las diferentes propuestas de Emilio de Miguel y de James R. Stamm. Remedios Prieto y Antonio Sánchez proponen que Rojas modificó y amplió una comedia humanística completa y de final feliz existente, que luego modificó dándole un final trágico; también sugieren que Rojas no es el autor de la *Carta* de los prolegóme-

84.– Ramón Menéndez Pidal, «La lengua en los tiempos de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 13 (1950); pp. 9-24; la cita en p. 13.

85.– Emilio de Miguel Martínez en *'La Celestina' de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300, revisa los diferentes trabajos que sostienen la doble autoría, siendo hoy en día el máximo defensor de un único creador. Un amplio resumen de las diferentes posturas sobre uno o dos autores en Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7 (1991), pp. 275-290, quien se decanta por dos autores.

86.– José Guillermo García Valdecasas, *La adulteración de 'La Celestina'*, Madrid, Castalia, 2000. Opinión que completará Bernaldo de Quirós Mateo en: «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo* (2005); «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-339, y «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108, pero sobre todo en la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia 'La Celestina' anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010, en donde resalta los añadidos por Rojas a la primera versión casi completa de la obra.

87.– Fernando Cantalapiedra Erostarbe, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la «Floresta celestinesca»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, sobre todo el primer volumen.

nos.⁸⁸ Josep T. Snow fue uno de los primeros en tener dudas más que razonables sobre la autoría de Rojas ya por los años 1999-2000, que reafirma posteriormente en 2005,⁸⁹ cuando expuso la dificultad de aceptar que el «bachiller» sea el creador y coincide conmigo en la posibilidad de que su autor fuera «un hombre o profesor de cierta importancia trabajando él solo o con un reducido equipo», aunque acepta que Rojas pudiera participar en la revisión final. Y yo mismo, que planteé desde hace tiempo la dificultad de aceptar la autoría de Rojas, por lo que en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* ya no incluí el nombre de Fernando de Rojas en la portada y lo mismo hago con mi edición de la *Tragicomedia* de 2017,⁹⁰ imitando así las impresiones antiguas. Sin embargo, la opinión más generalizada es de la doble autoría. Prueba de ello es la magna edición de la *Celestina* realizada bajo la dirección de Francisco Rico, en cuya portada aparece el nombre de Fernando de Rojas junto con el del «antiguo autor».⁹¹

Muchos son los estudios sobre Fernando de Rojas, alcalde de Talavera de la Reina, que se han realizado en los últimos 50 años. Son de reseñar para lo que en este caso interesa los de su testamento y biblioteca.⁹² El testamento del alcalde Fernando de Rojas nos da indicios de su posición acomodada, pues el inventario global de sus bienes, casas, viñas, ajuar, etc., podría tasarse en 400.000 maravedís, suma respetable e importante para la época; y la relación de sus libros demuestra que era un buen lector, con una amplia biblioteca profesional de jurista, pero sin el más mínimo atisbo de los libros que sirvieron para confeccionar la *Celestina* (*Auctoritates Aristotelis*, *Opera latina* de Petrarca, etc.), y sobre todo sin ningún ejemplar de la *Comedia* que pudiera haber servido para

88.— *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*, Barcelona, Teide, 1991; pero sobre todo «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, 51 (1989), pp. 51-101; «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171; y «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 377-407.

89.— Joseph T. Snow, «Fernando de Rojas, ¿Autor de *Celestina*?», *Letras*, 40-41 (1999-2000), pp. 152-157, donde rebate con sólidos argumentos las propuestas de Gilman, y «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

90.— José Luis Canet, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar/universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58; «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107; *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. crítica, introducción y notas de José Luis Canet, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2011; *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de José Luis Canet, Col. Clásicos Hispánicos (87), Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.

91.— *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2000. Existe una reedición con pequeñas modificaciones: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fco. J. Lobera et alii, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 368-382.

92.— Vid. Víctor Infantes, «Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp. 1-51 (lo mismo que opinaba Clara Louise Penney, *The book Called "Celestina" in the Library of the Hispanic Society of America*, ed. cit. pp. 8-9); y «La sombra escrita de los libros. Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas, con el ejemplo de las lecturas y la letra de Fernando de Rojas», en *Literatura medieval y renacentista en España, líneas y pautas*, coord. Natalia Fernández Roldríguez y María Fernández Ferreiro, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012, pp. 67-96.

el trabajo de ampliación a *Tragicomedia*, o incluso para guardar alguna muestra de su creación ya estampada. Solo posee un ejemplar con el nombre de *Libro de Calixto*, que muy probablemente se refiera a una de las ediciones sevillanas de la *Tragicomedia* de la segunda o tercera década del siglo XVI, es decir, bastante posterior a las fechas de redacción de la obra o incluso pudiera ser que ni se tratase de la *Celestina*, sino que tuviera relación con alguna obra más corta, caso del romance o la farsa de nombre *Calisto*, como así aparece en algunos inventarios de los libreros Cromberger sevillanos.

Una primera conclusión podemos extraer de todo lo relacionado con el personaje de Fernando de Rojas:⁹³ o bien es inexistente (no queda el más mínimo indicio de su nacimiento en la Puebla, ni tampoco de su intervención en la puesta en molde de la *Comedia* y/o *Tragicomedia*, por lo que formaría parte de la fabulación de quien escribió los paratextos); o bien es otro Fernando de Rojas diferente del que llegó a ser Alcalde de Talavera, y al que algunos tachan de converso; pero entonces deberíamos creer toda la información de los paratextos: la doble autoría y la afirmación de que escribió la obra en quince días, etc.

Joseph T. Snow por su parte también repasa la historia textual de la *Celestina* hasta el año 1500 y analiza la intervención de Alonso de Proaza, que para algunos críticos fue el verdadero creador de los versos acrósticos y, por tanto, quien dio las falsas pistas sobre la autoría allí desvelada.⁹⁴ También se hace eco de los planteamientos de Di Camillo⁹⁵ cuando cuestiona la homogeneidad de autoría de los paratextos y sugiere que el acróstico es una simple glosa a la carta de «El autor a un su amigo». Punto de vista del que participan muchísimos críticos, que también infieren que el «Prólogo» añadido a la *Tragicomedia* corresponde a otra mano. Si a todo ello sumamos que en el primer acto las fuentes utilizadas son diferentes a las de los otros 15 de la *Comedia* y los 20 de la *Tragicomedia*, estamos ante un verdadero puzzle o galimatías, pensado para la ocultación de los creadores, no de uno, sino de varios, y por supuesto ninguno de ellos corresponde a los citados en la *Carta* y en los versos acrósticos de la *Tragicomedia*.

Para mí es evidente que el bachiller Fernando de Rojas que se nombra en los versos acrósticos no ha compuesto la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean solo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la epístola de «El autor a un su amigo»), o la reformulación en *Tragicomedia*. Como mucho, es factible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow, o

93.— Para más datos sobre Fernando de Rojas, alcalde de Talavera, los juicios y familiares, *vid.* José Luis Canet, «De nuevo sobre la autoría de la *Celestina*», *Letras*, 77 (enero-junio 2018), pp. 35-68.

94.— Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», art. cit., p. 543 y Clara Louisa Penney, *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, ed. cit., p. 2.

95.— Ottavio Di Camillo, «La péñola, la imprenta y la doladera: tres formas de cultura humanística en la carta «El autor a un su amigo» de *La Celestina*», en I. Lozano, & J. C. Mercado (Eds.), *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 111-126, la reflexión sobre la *Carta* en pp. 112-114.

quizás fue quien pasó a limpio el original de imprenta o completó alguno de los actos más breves. Lo que complica mucho más todo el proceso creativo. Pero incluso bajo esta conjetura, no sería el Fernando de Rojas desvelado por Serrano y Sanz y posteriormente refrendado por Stephen Gilman.

Nuevas claves de interpretación de la *Celestina* y autoría

Para poder reunir alguna pieza más de este puzzle celestinesco, retomo algunas reflexiones de Ottavio di Camillo: ¿Con qué fin se escribió la obra? ¿Quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor?⁹⁶ Y añadiría yo, ¿Qué librero o editor hizo la inversión necesaria para poner en letras de molde la *Comedia* y viendo el éxito obtenido, sacar inmediatamente la ampliación a *Tragicomedia*, más costosa de imprimir, sin aprovecharse de la versión corta en 16 actos, cuyo éxito ya estaba asegurado? ¿Cuál fue el público receptor para que en poco menos de 20 años hubiera una quincena de ediciones —de las que conocemos su existencia— en el mercado? Si pensamos en una media de 500-750 ejemplares por tirada y añadiésemos las ediciones perdidas, pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de entre 10.000 y 12.000 libros en las dos primeras décadas del siglo XVI. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares?⁹⁷ Estamos hablando únicamente de la circulación en la península ibérica, porque en Italia también salieron al menos 15 ediciones de la traducción al italiano por Alfonso Ordóñez durante la primera mitad de siglo, además de las versiones al francés, alemán, etc.⁹⁸

Si resolvemos alguna de estas preguntas, posiblemente encontremos nuevas claves de interpretación de la *Celestina* y de su autoría. La primera de ellas sería qué librero, impresor o editor arriesgó económicamente para imprimir la *Comedia de Calisto y Melibea*. Podríamos inmediatamente pensar en Fadrique Biel de Basilea, que puso en circulación el impreso ilustrado que hoy conocemos perteneciente a la Hispanic Society of New York. Pero al igual que ha sucedido con el cuestionado autor Fernando de Rojas nacido en la Puebla de Montalbán, así ha acontecido con el «aparente» incunable burgalés de 1499.⁹⁹ De todos es conocido que el ejemplar que conservamos está mutilado en sus preliminares y

96.— Vid. Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea" (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145; la cita en p. 115.

97.— Vid. José Luis Canet, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolaruniversitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

98.— Vid. José Luis Canet, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, III (2017), pp. 9-70.

99.— Vid. José Luis Canet, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 408-38.

colofón. Frente a los que planteaban que el texto de la edición burgalesa se encontraba en la parte más alta del estema, en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea*, al analizar todas las variantes separativas y conjuntivas entre los tres ejemplares de la *Comedia* conservados (Burgos, Toledo y Sevilla), planteé mis dudas de que la primera impresión fuera la de Fadrique Biel y concluía que «la edición de Burgos o es contemporánea o posterior a la de Toledo. La ecdótica así nos lo confirma. Por otra parte, una estampación de lujo se elabora cuando se sabe que se van a vender los ejemplares al existir una fuerte demanda [...]». ¹⁰⁰ Unos años después me reafirmé en esta opinión al comparar las grafías utilizadas por los componedores:

Pienso que aquellos que han defendido el año de 1499 para la *princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea* lo han hecho porque siguen pensando en la participación del Autor en el desarrollo de la obra (de un primer auto a 16) y posteriormente actuando en los talleres de Fadrique Biel cuando se imprimiría la *Comedia* (por lo que no necesitaría de los versos de Proaza como corrector y revelador de la autoría de la obra) y finalmente su transformación en 21 Autos para la *Tragicomedia*. [...] ¿Cuál sería la función del corrector Proaza en las versiones posteriores, si los editores de las ediciones toledana y sevillana ya tenían un texto canónico salido de las manos de su autor? ¿No hubieran seguido todos este texto para las reimpressiones, puesto que era menos costoso copiar línea a línea de un libro impreso que de un original manuscrito? Y sin embargo no fue así... ¹⁰¹

Remedios Prieto y Antonio Sánchez al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*, también llegan a una conclusión parecida:

Lo expuesto permite deducir que la edición de Toledo no pudo colacionar su fuente con la edición de Burgos, siendo, por consiguiente, anterior a ésta, o lo que es lo mismo, la edición de Toledo tuvo que ser la más antigua de todas las existentes y muy probablemente teniendo como original de imprenta un manuscrito. ¹⁰²

Para mí, el ejemplar más antiguo conservado es el impreso por Pedro Hagenbach en Toledo en 1500. Cabría analizar el por qué un impresor como Pedro

100.– José Luis Canet, *Introducción* a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., p. 148.

101.– José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82, la cita en p. 124; y «De nuevo sobre cajistas y correctores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *EPOS*, 30 (2014), págs. 113-126.

102.– Remedios Prieto y Antonio Sánchez, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», *Celestinesca*, 38 (2014), pp. 125-154.

Hagenbach, emplazado por el Cardenal Cisneros para que se trasladara desde Valencia a la ciudad del Primado de España para imprimir los textos clave de su diócesis, pierde una semana y media de trabajo para estampar la *Comedia de Calisto y Melibea*, una obra aparentemente menor si la comparamos con aquellas bien revisadas e impresas con gran esmero durante el mismo año.¹⁰³ Según Cristóbal Pérez Pastor, este excelente impresor estuvo al servicio del librero-editor Melchor Gorricio, y ambos bajo la protección de un Mecenas tan espléndido como el Cardenal Cisneros, «imprimiendo de 1498 a 1502 varios libros de condiciones tipográficas excelentes, que se pueden comparar, sin desmerecer, con los mejores incunables, no solo de España, sino de fuera de la Península. Además de usar siempre un papel magnífico y de las mejores marcas, inmejorables tintas y fundiciones nuevas, sus obras ofrecen la particularidad de estar exentas de erratas».¹⁰⁴ Sin embargo, la *Comedia de Calisto y Melibea* es un impreso compaginado rápidamente, con muchísimas erratas y con fallos en la cuenta del original,¹⁰⁵ lo que obligó a los operarios a la inclusión de palabras y frases ajenas al texto al final de ciertas formas para completar la caja,¹⁰⁶ e incluso en el papel no se encuentra marca alguna, según la descripción que hace del original Daniel Poyán.¹⁰⁷

103.– Sabemos que en el año de 1500 imprimió una quincena de obras importantes (los *Proverbios de Séneca*, *Juan Gerson*, *Libro de remedar a Christo*, *Petrus Dorlandus*, *Viola Animae*, *Martínez de Toledo*, *Alfonso*, *El arcipreste de talavera*, etc.), muchas de ellas, a expensas del librero Melchor Gorricio, que estaba al servicio del Cardenal Cisneros. Entre ellas cabe resaltar obras complejas de impresión como el *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*, 9 enero de 1500, obra que encargó el Cardenal su edición al canónigo de la catedral de Toledo Alonso Ortiz, el cual en agosto de 1500 todavía estaba corrigiendo pruebas con detenimiento, como así se indica en las Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, del 12 de agosto de 1500, en donde hay un acuerdo para dispensar a Ortiz de su presencia en el coro por estar corrigiendo este Misal mozarabe. Según Ramón González, la corrección del misal duró más de siete meses y la operación de impresión no había comenzado todavía en agosto de 1500. La fecha de enero corresponde al momento de la composición tipográfica. («Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe», conferencia pronunciada en el Congreso sobre *Cisneros y la Biblia Complutense, celebrado en la Loyola University, Chicago (USA)*, 7 a 12 de junio de 1999, pp. 165-207, la cita en pág. 197. Sobre el mecenazgo del Cardenal Cisneros en la impresión de libros, véase a Fermín de los Reyes Gómez, «Editores en busca de impresores, impresores en busca de editores en el siglo xv», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia: Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 215-242.

104.– *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y fundición Manuel Tello, 1887, p. xx.

105.– Jaime Moll Roqueta, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», *Incipit*, XXVXVI (2005-2006), pp. 441-444, analiza la composición del pliego f, con un error en la cuenta de una página, lo que obliga al componedor a quitar dos líneas en el pliego externo y el añadido de palabras junto con el desarrollo de las abreviaturas de los personajes para completar la forma externa del pliego. Véase también a Francisco Rico, «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de *La Celestina*)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, ed. de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 223-241; y a Remedios Prieto y Antonio Sánchez, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», *Celestinesca*, 38 (2014), art. cit., quienes descubren que la plana b_{vj} r tiene 31 líneas, una menos de las 32 habituales.

106.– Véase mi [Introducción](#) a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., pp. 103 y 114-129.

107.– *La Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 (edición facsimilar realizada por Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961), p. 9.

En este caso, muy probablemente la función de corrector de pruebas se le haya encargado a un componedor no muy avezado por las erratas que posee y que no fueron subsanadas parando la tirada. Es decir, en la compaginación del texto Hagenbach no utilizó un corrector que revisara pruebas en el propio taller (como hizo con otros ejemplares religiosos del mismo año). Si fue así, ¿cuál sería la función de Alonso de Proaza, que aparece como corrector en el paratexto final? Posiblemente ninguna; al menos como corrector de imprenta.¹⁰⁸ Tendríamos que pensar en otra edición, la probable, pero no cierta, de Salamanca de 1500, de la que cada vez dudo más, en la que sí que pudo haber actuado Alonso de Proaza, que es a la que remite la estampación valenciana de 1514. Pero lo que más me interesa es que este impreso toledano incluye un escudo final de los Reyes Católicos, que también incorpora la edición de Estanislao Polono en Sevilla de 1501.

En la imprenta de Hagenbach, y en los años que nos ocupan, aparece el escudo real en los siguientes libros: *El arcipreste de talavera que habla de los vicios de las malas mujeres e complexiones de los ombres* (1500), *Vita divi Hieronymi Pauli* [1500-1503] (obra que ya había sido estampada por Fadrique de Basilea c. 1498), y el *Cancionero* de Ambrosio de Montensino,¹⁰⁹ franciscano que perteneció a la corte de los Reyes Católicos. Por tanto, textos de una nueva espiritualidad o de personas de confianza al servicio de Isabel, quien potenció sus ediciones. Por su lado, el escudo regio usado en la *Comedia de Calisto y Melibea* sevillana de Polono se insertó también en la última página de las *Ordenanzas reales de Castilla o Libro de las leyes*, Sevilla, 1498, y en las *Ordenanzas Reales sobre los paños hechas por Fernando V e Isabel I de Castilla Granada, 15 sep. 1500*.¹¹⁰ Posiblemente, la edición burgalesa llevara una divisa real en la última hoja, ya que sería algo inusual que terminara con el colofón en la última página par. El propio Fadrique de Basilea lo utilizó en diversas *Ordenanzas reales*.

108.— José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82; la referencia en p. 60. Véase también a Remedios Prieto, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca*, 38 (2014), pp. 113-124.

109.— Ambrosio de Montesino fue nombrado en 1512 obispo de Sarda por el Cardenal Cisneros por los servicios prestados (actuaba como su obispo auxiliar). Por mandato de la propia reina Isabel la Católica tradujo del latín la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia durante los años 1499 a 1501, impresos los cuatro volúmenes en Alcalá de Henares, entre 1502 y 1503, en la imprenta de Estanislao Polono.

110.— Para Elisa Ruiz García, «La presencia de la simbólica regia otorgaba un marchamo de escrito 'oficial' al soporte material y lo convertía en una pieza digna de crédito. Buena prueba de ello es la estampación de elementos heráldicos y emblemáticos en gran parte de los impresos transmisores de leyes y disposiciones» (p. 230). Y la autora incluye aquellas obras de contenido legal o dispositivo con el escudo regio. Sin embargo, tiene que precisar que: «no son tan evidentes las causas que motivaron la presencia de tales enseñas en libros de contenido muy variado» (p. 234), e incluye un listado de obras que incorporan el escudo de armas reales. Y termina diciendo que «Resulta explicable la presencia de la simbólica real en obras que estaban dedicadas a los soberanos, bien de manera explícita o tácita. En otras haya que presuponer cierto patrocinio de la Corona o un deseo de los autores —materiales o intelectuales— de manifestar su voluntad de servicio» (p. 238). *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Pienso, pues, que las primeras ediciones de la *Comedia*, como he comentado *supra*, tuvieron mucho que ver con mercaderes-libreros al servicio de los poderes civiles y/o religiosos, los cuales financiaron múltiples ediciones casi simultáneamente a instancias de la realeza y de la Iglesia (diócesis de Toledo), en un intento de defender y proponer una nueva religiosidad y educación a los jóvenes, y la *Comedia de Calisto y Melibea* seguramente entró por su forma y contenido dentro de sus esquemas renovadores.¹¹¹

Si fuera así, todas las referencias de los paratextos formarían parte de un juego retórico, pensado más para ocultar que para desvelar; juego intelectual similar a los que se realizaban en las composiciones poéticas de cancionero que revelaban el nombre de la amada (real o ficticio) en sus versos.¹¹² Creo también que ha sido suficientemente demostrado por la crítica que Cota y Mena no participaron en la composición del primer acto, como tampoco que Fernando de Rojas, el converso con el que se le ha relacionado en el siglo XX, sea el autor de la ampliación a 16 o 21 actos. Tampoco queda ya nada clara la intervención de Proaza como corrector de imprenta, en el caso de que estuviera en Toledo durante la impresión de la *Comedia* por Pedro Hagenbach. Más bien pienso que su función sería la de editor y por tanto encubridor de la autoría.

* * * *

Entonces con qué certezas contamos en la actualidad. Bajo mi punto de vista serían:

1. Las obras impresas con el Escudo de los Reyes Católicos en la portada o contracubierta indican un cierto mecenazgo, o al menos respaldo, por parte de la realeza y/o de los religiosos que formaban parte de su núcleo intelectual, entre ellos el arzobispo Francisco Cisneros.
2. La obra circuló manuscrita, por lo que fue conocida en los círculos culturales y religiosos. Tengo que insistir en que el Manuscrito de Palacio se halla junto a *El diálogo de vida beata* del protonotario Juan de Lucena y una *Oración* anónima —que Juan Luis Pérez López atribuye con bastantes argumentos al mismo Lucena— la cual se realizó con motivo de un certamen convocado por el cabildo toledano.¹¹³ A partir del análisis de la procedencia del códice facticio del convento de Santa Cruz de Segovia, sede del Inquisidor general Fray Tomás de Torquemada, Juan Luis Pérez cree que formaban parte de la controversia entre el canónigo Alonso Ortiz y

111.— Vid. José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia: Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82; la referencia en p. 82.

112.— Jorge Manrique escribió dos poemas con acrósticos que esconden el nombre y el linaje de Doña Guiomar de Meneses. Juan del Encina lo utiliza hasta en siete composiciones distintas. Su *Cancionero* se publicó por primera vez en Salamanca en 1496, pero se reimprimió, al menos 6 veces, en las dos primeras décadas del xvi.

113.— Vid. Juan Luis Pérez López, «La *Celestina* de Palacio, Juan de Lucena y los Conversos», *Revista de literatura medieval*, 16/1 (2004), pp. 121-147.

el protonotario Juan de Lucena, por lo que formaría parte del material propuesto para su análisis inquisitorial. Termina Pérez su estudio preguntándose «¿Si Lucena es el autor de las dos obras anteriores —como parece probable—, ¿podría ser también el autor de la *Celestina* primitiva anterior a la refundición de Rojas, un fragmento de la cual aparece en el código de Palacio?» (p. 142). Y concluye que son «abundantes los indicios que conducen a conceder un peso mayor en dicha génesis al entorno toledano...» (p. 144). Como ya resalté en anteriores trabajos,¹¹⁴ si aceptamos la tesis de Alphonse Vermeulen¹¹⁵ cuando halló restos de la liturgia mozárabe en el Acto I, podemos también aceptar que el que compuso la *Comedia*, al menos el primer auto, debería tener una más que probable relación con el grupo de Alfonso Ortiz y/o los párrocos que le ayudaron en la confección del Misal mozárabe. Por tanto, estos dos personajes podrían incorporarse al escogido grupo de probables autores, al menos del primer acto y parte del segundo de la *Comedia*. Ambos se enfrentaron religiosamente años después, sin embargo estuvieron muy relacionados con los poderes reales y el cabildo catedralicio: el canónigo Ortiz tenía familiaridad con Cisneros y el librero Melchor Gorrício, y Lucena con los Reyes Católicos.¹¹⁶

3. La *Celestina* fue una obra con una clara vocación docente y moral. No nos debe extrañar que únicamente sea comparable el número de ediciones impresas en los primeros 20 años del siglo XVI con algunos textos de Nebrija y otros compendios educativos. También cuando se reedita en Italia a partir de la edición de Milán de 1514 incluye notas marginales como los libros de autores clásicos latinos.¹¹⁷ Ya he reiterado en varios trabajos so-

114.— José L. Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., p. 81.

115.— Alphonse Vermeulen, «Una huella de la liturgia ‘mozárabe’ en el auto I de la *Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 325-329.

116.— Véase la Introducción de Jerónimo Miguel a Juan de Lucena, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístolas exhortatorias a las letras*, Madrid, Real Academia Española, 2014, en donde recoge la información conocida sobre el Protonotario, su estancia en Italia como familiar de Pio II, embajador de los Reyes Católicos, su capellán y criado en los últimos años de su vida en Soria, que podría coincidir con la personalidad del autor del primer acto de la *Comedia*. Gofredo Valle Ricote (Govert Westerveld), propuso hace tiempo a Juan Ramírez de Lucena y su hijos como autores de la *Celestina* (*Los tres autores de ‘La Celestina’: El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*, Murcia, 2006), al mismo tiempo que realiza un árbol genealógico de la familia. Posteriormente, en 2013 propone como autor del I Acto a Alonso de Cardona por coincidencias estilísticas, y la obra entera a Juan del Encina, un alias de Lucena (*Tres autores de ‘La Celestina’: Alonso de Cardona, Juan del Encina y Alonso de Proaza*, Murcia, 2013).

117.— Resalta Amaranta Saguar (*Catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de ‘Celestina’, obra todavía inédita*) que: «La característica más sobresaliente de esta edición milanesa de 1514 y, a partir de ésta, rasgo identificador de las ediciones milanesas posteriores, es la inclusión de notas marginales impresas; una práctica editorial reservada para los clásicos y otras obras de carácter intelectual y escolar, donde la anotación responde al modo de lectura académico. La naturaleza de estas anotaciones viene a confirmar la percepción de *Celestina* como obra de interés didáctico pues, en su mayoría, identifican los lugares comunes clásicos dispersos en el texto, citan autoridades adicionales y destacan los dichos y sentencias más sobresalientes [...] o bien relacionarse con cierta utilización de *Celestina* como libro, si no de texto, sí educativo; tal como viene sugiriendo José Luis Canet en su reciente edición de la *Comedia* (Rojas 2011)».

bre la función moral de la obra, así como sobre la ideología religiosa subyacente a los diversos autores, por lo que no hace falta insistir más en estos momentos para incluirla dentro de la tradición reformista cristiana. Y por tanto, no nos debe extrañar que no haya sido blanco de la Inquisición hasta bien entrado el siglo xvii, cuando expurgaron unas pocas palabras.¹¹⁸

4. Partiendo de estos parámetros, más o menos certeros, no podemos aceptar, como ya hicieron multitud de críticos, que un bachiller encuentre el primer acto (que asigna a dos grandes poetas de la literatura castellana), realice su ampliación en 15 días de unas vacaciones; que llevara su primera versión en 16 actos a la imprenta y tuviera el dinero suficiente para realizar por su cuenta y riesgo una impresión tan costosa económicamente. Y mucho menos que tuviera agallas suficientes para incluir un escudo real en la contracubierta, a no ser que estuviera bajo su protección.

Por tanto, en este rompecabezas tan complejo como es la puesta en molde de la *Celestina*, habrá que investigar, en el caso que queramos saber algo más sobre su gestación, otros cauces no demasiado explorados, como por ejemplo:

- Dejar un poco de lado la idea de Salamanca, tanto para los estudios del bachiller como sobre el primer autor, para centrarse más en Toledo en el ambiente catedralicio, el canónigo Alonso Ortiz y el protonotario Luceña. Tampoco podemos desdeñar la función que tuvo como educador el canónigo Francisco Álvarez de Toledo, hermano de don Fernando Álvarez de Toledo, secretario de los Reyes Católicos y fundador del Colegio de Santa Catalina.¹¹⁹ Por supuesto, el personaje clave para mí es el cardenal Cisneros, reformador del clero y órdenes monásticas, de la enseñanza universitaria con la creación de la Universidad de Alcalá, y financiador de muchísimas obras religiosas y filosóficas. Todos estos personajes con suficientes medios económicos para poner a trabajar a los mejores impresores: Hagenbach, Polono e incluso Biel de Basilea.

118.– Vid. José Luis Canet, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en R. Beltrán y J.L. Canet, (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-61; «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24; «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv-xx*, ed. de Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Pamaseo, 2007, pp. 15-28; «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar/universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58; «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del xvi», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-108; «La *Celestina* y el paulinismo», «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 69-83.; Donatella Gagliardi, «La *Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31.1 (2007), pp. 59-84

119.– Francisco Álvarez de Toledo tuvo una formación humanista (estudió ambos Derechos en Bolonia), adquirió los cargos de Protonotario apostólico y maestrescuela de la catedral, con una excelente relación con Cisneros. Fundó el Colegio de Santa Catalina, origen de la universidad toledana. Al parecer dicho Colegio contó con una buena biblioteca y profesores. Vid. Laura Canabal, «Conversos toledanos en un espacio de poder, la catedral Primada. Don Francisco Álvarez de Toledo canónigo y mecenas (ss. xv-xvi)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 24 (2011), pp. 13-32.

- Un estudio en profundidad de las relaciones entre editores, libreros e impresores que participaron en las primeras ediciones de *Celestina*. Sería importantísimo encontrar algún pago o contrato de impresión entre los años 1500-1507. Saber en definitiva quién aportó el dinero necesario para cubrir los gastos elevados de las estampaciones, lo que nos podría dar alguna pista sobre el editor y/o autor; conocer en definitiva quién llevó el primer original manuscrito a la imprenta.

Así pues, bajo mi punto de vista, los estudios sobre la *Celestina* han tenido un nuevo renacer a inicios del siglo XXI a través de los actos conmemoratorios del V Centenario de la *Comedia* y posteriormente de la *Tragicomedia*, en los que se ha profundizado sobre su proceso creativo, difusión y circulación. Sin embargo, todavía queda mucho por hacer, pues el mismo juego retórico que envolvió la gestación de la *Comedia* y su posterior transformación en *Tragicomedia*, que la mantuvo en el anonimato durante varios siglos, sigue vigente en la actualidad. Así pues, incito a desvelar, a aclarar este puzzle celestinesco, transitando por otros caminos diferentes a los que colocaron de señuelo los redactores de los preliminares y posliminares a inicios del siglo XVI.

* * * *

Presento aquí tres ediciones de la *Celestina* en la colección de *Anejos de la revista Celestinesca*:

1. Una edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea*, cuyo texto base es la edición toledana de 1500, con anotación textual.
2. La misma edición de la *Comedia* pero sin el aparato crítico para hacer más fácil la lectura.
3. Finalmente, una edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* basada en la valenciana de Juan Jofré de 1518, más modernizada en cuanto a grafías pero con rigor textual.

Todas estas ediciones incluyen notas a pie de página explicativas de los *exempla* utilizados y sus fuentes, así como se han resaltado los refranes y anotado pasajes oscuros, pero no aclaraciones o definiciones de palabras.



Anejos Celestinesca

