José Luis Canet

Estudios sobre *Celestina*: de la «sotil invención» a la imprenta.

Con glosas nuevamente añadidas

PUV
Universitat de València

JOSÉ LUIS CANET

ESTUDIOS SOBRE *CELESTINA*: DE LA «SOTIL INVENCIÓN» A LA IMPRENTA

CON GLOSAS NUEVAMENTE AÑADIDAS

COLECCIÓN PARNASEO
38

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo
Rafael Beltrán
Marta Haro Cortés
Nel Diago Moncholí
Evangelina Rodríguez
† Josep Lluís Sirera

JOSÉ LUIS CANET

ESTUDIOS SOBRE *CELESTINA*: DE LA «SOTIL INVENCIÓN» A LA IMPRENTA

CON GLOSAS NUEVAMENTE AÑADIDAS

Edición coordinada por
Marta Haro Cortés

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2020

©
De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

Julio de 2020
I.S.B.N.: 978-84-9134-634-0
Depósito Legal: V-1461-2020

Diseño imagen de la portada:
Ramón Eleuterio Gimeno

Imagen de la portada:
© Madrid, Biblioteca Nacional de España

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Parnaseo
http://parnaseo.uv.es

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)

Estudios sobre Celestina: de la "sotil invención" a la imprenta. Con glosas nuevamente añadidas / José Luis Canet ; edición coordinada por Marta Haro Cortés

València : Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2020
456 p. ; 17x23,5 cm. – (Parnaseo ; 38)
ISBN: 978-84-9134-634-0

Bibliografía

I. José Luis Canet Vallés II. Marta Haro Cortés III. Publicacions de la Universitat de València. Rojas, Fernando de (ca. 1470-1541). La Celestina. Crítica i interpretació. Canet Vallés, José Luis.
Llibres homenatge
821.134.2-21"15"

ÍNDICE GENERAL

Preliminares

Al lector 9

Semblanzas de un humanista universitario 11

Evangelina Rodríguez Cuadros, *Del teatro y otras complicidades* 13

Rafael Beltrán, *El hombre que amaba los libros* 25

José Manuel Lucía Megías, *Precursor (y maestro) de las Humanidades Digitales Hispánicas* 29

Prólogo 35

Miguel Ángel Pérez Priego, *La dedicación filológica de José Luis Canet* 37

Estudios de José Luis Canet

1. *Celestina* y la imprenta 43

A vueltas con las ediciones de la Comedia de Calisto y Melibea 45

De nuevo sobre cajistas y componedores de las ediciones de la Comedia de Calisto y Melibea 75

La edición burgalesa de la Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?* 89

⚜ *Glosa de María Jesús Lacarra* 125

2. Autoría de *Celestina* 131

Primeras ediciones de la Celestina *y autoría* 133

De nuevo sobre la autoría de la Celestina 155

⚜ *Glosa de Joseph T. Snow* 183

3. *Celestina* y la Universidad 189

La Celestina *y el mundo intelectual de su época* 191

Celestina*:* 'sic et non'. *¿Libro escolar-universitario?* 211

La Celestina *en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del siglo XVI* 241

⚜ ***Glosa de Carmen Parrilla*** 261

4. Sentido y contextos de *Celestina* 265

Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar 267

Humanismo cristiano: trasfondo de las primitivas comedias 281

La Celestina *y el paulinismo* 297

⚜ ***Glosa de Juan-Carlos Conde*** 311

5. Magia en *Celestina* 317

Philocaptio versus *libre albedrío en* Celestina 319

⚜ ***Glosa de Devid Paolini*** 339

6. *Celestina* y teatro 345

Género y dramaturgia en la Celestina 347

Giraldi Cinthio, la comedia y la Celestina 361

⚜ ***Glosa de Irene Romera Pintor*** 405

Bibliografía citada 413

Tabula Gratulatoria 441

¶Al lector.

Vocación, compromiso, dedicación y honestidad son los cuatro pilares que definen la modélica trayectoria investigadora, docente y de gestión de José Luis Canet, quien ha proyectado su impronta innovadora, dialogante, solvente, conciliadora, racional, versátil y su buen hacer en nuestra universidad, dando sobrada cuenta de la magnitud profesional y de la calidad personal de un humanista de formación y universitario de carrera y convicción. Un humanista universitario que ha dedicado treinta y cinco años a las letras, los libros, la literatura, consolidando una fructífera y relevante trayectoria, avalada por sus artículos, libros y conferencias, como estudioso del teatro, apasionado de la imprenta antigua y de la historia del libro, pionero y maestro de las Humanidades Digitales e investigador entregado a una de las obras canónicas de la Literatura Española, la *Celestina*.

Este volumen es una pequeña muestra de ese fructífero maridaje investigador y académico entre José Luis Canet y el complejo y apasionante ámbito de estudio de *Celestina*. El propósito que ha guiado esta antología de trabajos críticos es conjuntar los distintos y variados intereses temáticos y filológicos del universo celestinesco que han recibido la atención investigadora del profesor Canet. Y en justa correspondencia a su reconocida aportación a la comunidad académica, este monográfico es también un merecido y afectuoso homenaje en el que participan reputados especialistas que, también, son amigos.

Se reúnen 14 artículos de José Luis Canet, divididos en 6 secciones, que muestran los ámbitos de estudio que han guiado sus investigaciones celestinescas: (1) la *Comedia de Calisto y Melibea* y la imprenta, así como la labor de cajistas y componedores, con especial atención a la edición burgalesa; (2) la autoría de *Celestina*; (3) el mundo intelectual de la universidad en el que nace la obra y su entidad de libro escolar universitario; (4) sentidos y contextos de *Celestina*: desde los penitenciales, como fuente de las primitivas comedias en vulgar, al humanismo cristiano o, más concretamente, al paulinismo; (5) la magia y la *philocaptio* frente al libre albedrío y (6) *Celestina* y teatro. Cada una de estas secciones presenta el valor añadido de estar glosada por un investigador que repasa y pone en valor las aportaciones, metodología, puntos de vista y conclusiones alcanzadas por José Luis Canet. Los participantes son (siguiendo el orden de las distintas secciones): María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza), Joseph T. Snow (Universidad de Michigan State), Carmen Parrilla

(Universidad de A Coruña), Juan-Carlos Conde (Universidad de Oxford), Devid Paolini (The City College de Nueva York) e Irene Romera Pintor (Universitat de València).

Los estudios críticos de José Luis Canet van precedidos por un prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia), quien destaca la dedicación filológica, la investigación en torno a *Celestina* y la labor editorial de Canet con la *Comedia* y *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Los preliminares se completan con tres semblanzas en torno a la labor de investigación y gestión de Canet, a cargo de Evangelina Rodríguez Cuadros (Univesitat de València), que pasa revista a sus estudios sobre teatro; en segundo lugar, la de Rafael Beltrán (Universitat de València), centrada en su profusa actividad de gestión universitaria y, por último, la de José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid), que resume sus actividades y logros pioneros en el campo de las Humanidades Digitales.

A todos los especialistas y amigos que han participado, les agradecemos de corazón su disponibilidad y la estima que han demostrado en todo momento por este proyecto. También han querido contribuir, con sumo afecto, Héctor H. Gassó, que ha maquetado el libro y Ramón Eleuterio Gimeno, que ha sido el responsable de diseñar las imágenes. Asimismo, la *Tabula gratulatoria* es un claro ejemplo de amistad y reconocimiento a la labor y trayectoria académica del profesor Canet, de numerosos colegas que han querido sumarse y estar presentes en esta publicación.

Y, por mi parte, la admiración y respeto intelectual que siento por José Luis Canet es directamente proporcional al afecto que le profeso; su jubilación ha sido la excusa para reunir en este libro una muestra de su enorme capacidad de trabajo, de su profundo compromiso con la filología, de su rigor científico y de su versatilidad. Las páginas que siguen son de «recordable memoria por la sotil invención» y el mejor testimonio de «un grande hombre y de mucho valer».

MARTA HARO CORTÉS
Universitat de València

Semblanzas de un humanista universitario

Del teatro y otras complicidades

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València

Conocí a Josep Lluís Canet (heterónimo de quienes sus amigos llamamos simplemente Joe —aunque Paolo Cherchi insistía en pronunciar «you»—) hacia 1980. Creo que fue entonces cuando comenzó a frecuentar los despachos del cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia. Lo conocí intelectualmente en 1985 cuando, ya atrapados en la complicidad del teatro de los Siglos de Oro leí, casi de un tirón, su Tesis Doctoral en un viaje interminable a la UIMP de Santander (donde, por cierto, recibí el aviso de que ya no integraba el Tribunal previsto y que debía entregar el ejemplar a otro profesor que andaba por allí). Después, hemos navegado juntos en mis casi 44 años de estancia en el Departamento de Filología Española, salpicada toda ella de impagables horas de amistad y de apasionada curiosidad por todos los caminos de la textualidad. Horas inolvidables, bien improvisando una paella en una vieja alquería cerca de Moncada, bien en una noche que se hizo amanecer en gozosa tertulia con el bueno de Alberto Blecua (que había venido a explicarnos las bases de su teoría de la edición textual y, de paso, su exquisito método de abrir botellas de cava). Horas, en otros momentos, de duelo y melancolía.

Nos interesaba el adiestramiento pragmático en la edición textual pues se iniciaba la travesía por las Actas de la Academia de los Nocturnos, sellada con la herida del recuerdo de mi otro querido Josep Lluís, al que yo distinguía cariñosamente, por la fonética de sus apellidos, con el apodo «el de la cereza y la montañita». Faltaba cierto tiempo para que los tres coincidiéramos en el emerger de la era informática, pese a que los extensos volúmenes que llegamos a editar —impagable experiencia de mi carrera académica— todavía se apoyaban en la paciente búsqueda manual por las *Polyanteas* del siglo XVI y por la extenuante *Patrología* que a mi no me quedaba más remedio que consultar en la Biblioteca del Seminario o en la del Colegio del Patriarca.

Aquella edición inacabada fue también —mientras el frenético devenir de la informática transformaba, no sé si para bien, nuestros hábitos intelectuales— un primer ensayo de fusión entre la erudición clásica y una pragmática todavía ajena a la obsesión lingüística que tanto ha empobrecido los estudios

de Filología. Porque Joe, con aquellas impagables sesiones vespertinas para leer manchitas y recomponer agujeritos del microfilm de un viaje manuscrito, se convertía —no cabe negarlo— en abanderado de la era digital universitaria, lo que acabó teorizando, de manera tan intuitiva como un pelín arrogante para la época, en un artículo muy posterior y, a mi juicio, esencial en la génesis de su dedicación académica. Me refiero a sus «Reflexiones sobre el hecho teatral».[1] Releyendo ahora el extenso trabajo percibo su reivindicativa síntesis (entonces «liaissons dangereuses» y ahora coherente con su trayectoria posterior) de las tres almas de su «yo» investigador: la vocación documental y textual (en la práctica de la edición crítica, o en la anotación erudita), el estudio de la práctica escénica vinculada al teatro áureo y, finalmente (aunque siempre quedarán cabos sueltos) su concienzuda fe en la posibilidades de la edición digital y de los instrumentos informáticos aplicados al teatro. El estudio al que me refiero partía del análisis por parte de Anne Uberfeld del texto dramático como «realización escénica, virtual y/o efectiva»[2] equiparando, no sin osadía, la «virtualidad semiótica» del hecho teatral con la «virtualidad sígnica» de la comunicación saussureana y, finalmente, con el uso de las incipientes TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación). Lo cual se traducía en la original cuanto arriesgada fórmula de una «teoría pixelliana» (el *pixel*, punto mínimo de información virtual que vendría a sustituir a conceptos ya superados de la comunicación dramática como el «mimema»). Fusionaba así su pasión teatral con una teoría del análisis del hecho dramático comprendido en términos de sistema digital: el espectador —más allá del lector— ira descodificando el hecho teatral en la medida en que este es creado y enriquecido progresivamente por lo que el lenguaje digital denomina «bits», esto es, impulsos electrónicos encadenados que aumenta progresivamente la diafanidad de una imagen que construye —y no simplemente copia— una realidad. Con el tiempo, volví a releer aquella entrañable «teoría pixelliana» aplicada a «una comunicación teatral real» que se edifica, siempre según su trabajo, ante los ojos del espectador de manera cada vez más nítida pues se trata de superponer capas de información adicionales (palabra, tono, espacio, texto, iluminación, sonido). Pero —así es el teatro— construyendo paradójicamente una realidad teatral que no puede existir sino como realidad virtual o, como anotaba, «tan parecida como queramos a la vida misma, pero que, en definitiva, siempre será una apariencia de ella». Releído mucho tiempo después el trabajo, creo que, lejos de una infantil perogrullada Joe ofrecía una coherente metáfora reivindicadora de su militancia en el sano positivismo de la indagación documental y archivística: la excavación del tex-

1. En *Homenaje a Luis Quirante*, eds. Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antonio Tordera, Anejo L de *Cuadernos de Filología*, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 2003, I, pp. 51-72.

2. *Lire le théâtre*, Paris, Les Editions Sociales, 1977, p. 30.

to como bien irrenunciable y de las «capas de información» que lo engrosan, desde la propia tipografía al espacio visual, y cuya recurrencia metafórica a la adición de «píxeles» para intensificar su percepción o comprensión no era, ni mucho menos, una ocurrencia más impertinente que la cansina aplicación de la teoría actancial de Greimas o el cuadriculado esquema de signos de Tadeusz Kowzan aplicados al análisis del relato o del texto teatral que había cundido con tanto furor en nuestro «moderno» Departamento al menos en los años inaugurales de mi estancia en él. El estudio de Joe debería leerse hoy con menos inocencia y más comprensión tras el engolado vendaval semiótico que aún se padece en algunos lugares sin apenas beber de verdad en los textos.

Porque Joe no escribía sobre el viento del aventurismo sino bajo la experiencia de las primeras etapas de su fe electrónico-digital, encarnando metafóricamente las legendarias nupcias de la Filología —letras humanistas— y de Mercurio —dios de la técnica— que, como cuenta la mitología, presidían el cortejo de todas las ciencias. Lo hacía desde la experiencia real de la práctica filológica y ecdótica. Allí estaba su Tesis Doctoral sobre uno de los «genes» que posibilitaron nuestro «sintético» teatro clásico: el estudio de *Las Comedias Thebayda, Ypólita y Serafina* (1985). Un estudio que, junto otros trabajos dirigidos por Joan Oleza, comenzaría a fraguar en nuestro Departamento una sólida «reescritura» de la historia de aquel teatro, lejos de la romántica creencia de la arrolladora originalidad lopesca. Porque si duda el excelente teatro del Siglo de Oro «es de Lope» —como solía decirse en el siglo barroco—. Pero también de otros. Por fin podíamos leer el *Arte Nuevo* descubriendo las líneas invisibles de una experiencia teatral succionada e interiorizada por su autor. Lope *inventó* (en el sentido etimológico de *inventio* como «descubrir» y no solo como «crear» *ex nihilo*). Y, aparte de las sabias raíces populistas de Rueda o del dispendio cortesano que bordó Juan del Enzina o de los resabios italianizantes de Torres Naharro, existió en España una moderna «comedia romana» o «clásico-latina» (la pluralidad nominal siempre es indicio de riqueza de matices y enfoques) que insinuaban el sendero de una maduración (a veces osada, a veces frustrada) del teatro heredado de la cultura clásica. Canet contribuiría a mostrar el camino evolutivo del género «comedia», carente durante demasiado tiempo de una consistente teorización,[3] hasta la hábil y conocida síntesis lopeveguesca, heredera de un ADN integrador tanto de la comedia humanista-universitaria como de la popular que alumbraron los primeros actores-autores profesionales (de Lope de Rueda a Juan Timoneda). Sus trabajos posteriores trazaron la evolución de la llamada «comedia romana» o «clásico-latina» que estimularía la maduración de tipos teatrales (*durus pater*, *servus fallax*, *miles glo-*

3. «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index Prohibitorum* de 1599», *Criticón*, 51 (1991), pp. 21-42.

riosus o el mundo de los *criados*) pero también la de la técnica del diálogo, la acotación, el manejo del espacio, la división temporal de los actos o el enredo. Marcó el camino de la comedia humanística de influencia terenciana según el modelo italiano de los siglos XIV y XV y que pasaría a transformarse de mero recurso docente de los círculos escolares a modelos de retórica o moralidad bajo la sombra celestinesca y la llamada comedia erudita. Un teatro que no solo pretendía, trasplantado desde el solar italiano, imitar la comedia clásica sino emularla en la contemporaneidad (comedia «regolare» o «sostenuta») y en su diversa nomenclatura (églogas, autos, farsas y entremeses). Contribuyó a asentar la marca *comedia urbana* o *ciudadana* analizando su común filiación escolar o universitaria frente a una más comprometida acción escénica. Modelo que culminaría en el ejercicio retórico (potencialmente teatral «de facto») de la saga celestinesca de las ya citadas *Ypólita*, *Thebayda* y *Serafina*. Acabaron siendo así, como lo serían —a su modo— la *Tesorina* o la *Vidriana* de Jaime de Huete (fechadas entre 1528 y 1536) textos que iban mas allá de un simple seguidismo de Torres Naharro y que abrirían camino, tras su publicación en un único volumen en 1521, a la adaptación de la comedia terenciana a una mirada sentimental más libre y a un deslizamiento carnal de las protagonistas femeninas pese —una de las advertencias más interesantes de los estudios de Joe— al permanente acecho moralizante del tópico «reprobatio amoris».[4] De aquella Tesis derivaron pronto sustantivas ediciones[5] que mostraban una paulatina madurez en su reflexión sobre la comedia humanística y su porosidad respecto al modelo de la narrativa sentimental o respecto a la construcción de personajes cada vez más carnales o autónomos, en especial el de la mujer. Tal presentimiento de modernidad mostraba, incluso, resquicios de satírica heterodoxia: amores secretos, anticlericalismo, contubernios de alcahuetas o atrevidas pinceladas eróticas. Pero que, al mismo tiempo, podía pasar fácilmente a reflexiones construidas desde un humanismo cristiano al servicio de una función retórica de rango universitario.[6] Y, sin duda, a aplicar una observación poliédrica de la comedia humanística capaz de suscitar reflexiones

4. «La *Comedia Thebayda,* una "reprobatio amoris"», *Celestinesca*, 10.2 (1986), pp. 3-15, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1986/VOL%2010/NUM%202/2_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

5. Véase *De la comedia humanística al teatro representable. Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993. En 2003 aparecería su cuidada edición de *La Comedia Thebayda* en las prensas de la Universidad de Salamanca.

6. «Humanismo cristiano: trasfondo de las primeras comedias», en *Relaciones entre el teatro español e italiano. Siglos XVI-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, València, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28; publicado también en este volumen, pp. 281-296

desde la perspectiva ética.[7] O, por supuesto, desde el morboso discurso de los «amores profanos y lascivos», tema en el que se extendería en su trabajo «Los *Penintenciales* posible fuente de las primitivas comedias en vulgar».[8] Joe Canet ha indagado asimismo en el papel jugado por los géneros canónicos clásicos en la conformación del teatro moderno o «representable» a partir de la hibridación dramática de la égloga que experimentan autores italianos como Pietro Corsi en 1509 bajo la denominación de «eglocomedia»[9] (¿cómo no recordar la socarrona inventiva de Lope de Vega cuando habla de «tragisatiricomedia» en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* de 1620?) que pudo influir en la evolución del sistema trágico español hasta la segunda mitad del siglo XVII.[10] Y, por supuesto —algo inevitable en un posmoderno «bon vivant» como Joe— ha estudiado a la mujer en toda la tradición postcelestinesca[11] inspirada en la «ancilla» de las comedias plautinas y terencianas y diversificada en un variado elenco de nodrizas, guardianas, encubridoras o servidoras de cortesanas (muchas, claro está, a la sombra de la icónica Celestina y su entorno). Perfila la progresiva importancia del tipo desde la *Thebayda* revelando su didáctico magisterio matriarcal en los escarceos amorosos de los siervos. O en otros casos (por ejemplo en la *Comedia Serafina*) subraya la locuacidad sermoneadora o didáctica de la sierva, a la zaga del siervo *pedagogus* de la comedia latina) o, por el contrario, la fogosidad erótica que anima a las integrantes de la saga celestinesca. No pierde ocasión de apuntar la estrecha relación entre la intriga de estas comedias con el estudio de frecuentes tríos amorosos —más o menos procaces— presentes tanto en la *Serafina* de Torres Naharro como en la anónima valenciana del mismo título de 1521 con la ambivalente función de la mujer de dama «sans merci» y de fogosamente activa en el eros.[12]

7. «La comedia humanística y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Julio 1994*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, pp. 175-87.

8. *Celestinesca*, 20. 1-2 (1996), pp. 3-20, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf>; también publicado en este volumen, pp. 267-280.

9. «De la égloga a la comedia representable», en *Drama y teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1547). XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12, 13 y 14 Julio 2016*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 97-120.

10. «La evolución del estilo trágico hasta el Concilio de Trento» en *Nascita della Tragedia di Poesia nel Paesi Europei*, eds. M. Chiabó y Federico Doglio, Viterbo, Union Printed Editions, 1991, pp. 283-300.

11. «La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional» en *La criada en el teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 15-34.

12. «Los tríos amorosos en las dos comedias *Serafina*» en *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 57-68.

La investigación de la comedia humanística no cierra su pesquisa dramatúrgica. Ya en 1981, y en colaboración con Josep Lluís Sirera se había integrado en la investigación colectiva del entonces Departamento de Literatura Española sobre la neta influencia de los dramaturgos valencianos del último tercio del siglo XVI en la génesis de la comedia nueva que durante mucho tiempo había capitalizado Lope de Vega en la investigación oficial sobre el teatro áureo español. Ese mismo año firma, junto a Josep Lluís Sirera, un extenso y capital estudio sobre Francisco Agustín de Tárrega.[13] Con ello se rescataba a un comediógrafo cuya actividad dramática, desde 1577, y su papel de árbitro en la activa sociedad cultural valenciana del momento le llevó a fundar en 1591 la Academia de los Nocturnos. Y, también, a aplicar unas técnicas dramáticas cuya experimentación promovió, con el concurso de un grupo de creadores más o menos coetáneos, una serie de hallazgos que es razonablemente plausible supusieran un estímulo para el *arte nuevo* reivindicado, pocos años después, por el mismo Lope de Vega, ilustrado por tales tanteos durante su mítico destierro en Valencia (posiblemente entre 1588 y 1590). En 1985 Canet publicará su edición y estudio de *El Prado de Valencia*,[14] una obra escrita con casi total certidumbre por entonces y que muestra ya la madurez de un sistema dramático pragmático y moderno que pudo estimular más que razonablemente las innovaciones que Lope iba a ir aplicando al teatro proclamadas con valiente jactancia (y —diríamos— a faena hecha) en su *Arte Nuevo* de 1609. Se rompía con la inercia de la aceptación indiscutible hasta aquel momento de la tesis de Henri Mérimée en su tradicional estudio de 1913 *L'art dramatique a Valencia* que había insistido en la condición ancillar o subsidiaria del teatro del Canónigo respecto al del Fénix. Trabajos sucesivos sobre los dramaturgos valencianos de aquel momento validaron, por el contrario, que muchas de las experimentaciones de Lope tuvieron probablemente un estímulo decisivo en el modo en que Tárrega y otros supieron fusionar dinámicamente en el teatro la anécdota histórica o espectacular y el enredo.

Con todo, creo que la aportación más interesante de Josep Lluís Canet a la cristalización de canónico *arte nuevo* lopesco son sus trabajos sobre el otro «gran Lope» del teatro español, en este caso Lope de Rueda. Fue este el agudo impulsor de un teatro moderno transformado hábilmente de actividad festiva meramente ocasional o esporádica en un hecho, al mismo tiempo, artístico y comercial. Actividad sin duda empapada de influencias italianas pero no por ello menos incisivo y original. Sus trabajos iniciales sobre la cuestión[15] ya rei-

13. «Francisco Agustín Tárrega» en *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, 1-2, Valencia, Universidad de Valencia, 1981, pp. 93-123.

14. Londres, Tamesis Books, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

15. «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Inter-*

vindicaban la potente originalidad de la propuesta del célebre «batihoja» no solo asimilando la influencia de la *commedia dell'arte* (la presencia de los actores italianos está probada en España en 1574 pero Rueda llevaba por entonces bastante teatro escrito) sino coinvirtiéndose en el excepcional creador de los primeros arquetipos de nuestro teatro (la negra, el rufián, el simple, el estudiante, un semillero del potente teatro breve risible del Barroco). Pero, además, Rueda perfiló de modo determinante la técnica del texto dialogado,[16] apostando por una acción dramática no ralentizada por el peso de la excesiva oralidad o «la muñida retórica humanística» cuyos largos monólogos la mano intuitiva y teatral de Rueda convertiría en pragmáticas acotaciones. Por eso es obligado recordar su excelente edición de los *Pasos*[17] y el estudio con el que contribuyó a la *Historia del teatro español* coordinada por Javier Huerta en 2003.[18] No es casual que Joe vinculase a la actividad de Lope de Rueda el nacimiento del actor moderno en España que él establece a partir de la década de 1540,[19] cuando pueden ir abandonando sus dedicaciones remuneradas paralelas (secretarios de la nobleza, músicos de capilla, profesionales de los gremios) hasta su dedicación integral a la práctica escénica. Aunque me siga resultando extraño y evitable el uso del adjetivo «autorial» para calificar la profesión, resulta ilustrativo, para explicar la progresiva vinculación permanente al teatro, su modo de establecer un paralelismo entre este proceso histórico del hecho teatral y la reivindicación del papel jugado por «el grupo de intelectuales, universitarios o empresarios» que fueron pioneros, en la década de los ochenta de cuatro siglos después, en ubicar en sus despachos unos extraños artefactos llamados «ordenadores» (y su inevitable secuela de prótesis y aplicaciones adicionales). Tales fueron, para Canet, los pioneros de una implantación tecnológica que, creando una demanda progresivamente específica, estimularon a que técnicos informáticos o programadores (allende los mares, en Sillicon Valley) crearan progresivos apéndices digitales para nuestro «trabajo práctico». Así sucedió con aquellos actores circunstanciales que pasan progresivamente de *amateurs* a profesionales: fue necesario que se generara una demanda en la incipiente «industria» teatral para que tales artesanos o técnicos fieles al compromiso con su Gremio de representar ocasionalmente piezas votivas en honor a sus santos patronos, acabaran rodando por los camnos «profesionalmente» con el tinglado de la antigua farsa.

nacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI-XVII, eds. Teresa Ferrer y Nel Diago, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-90.

16. Véase José Luis Canet, «La interlocución en los *Pasos* de Lope de Rueda», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 150-164.

17. Madrid, Castalia, 1992.

18. «Lope de Rueda y el teatro profano», Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 431-74.

19. «El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-120.

El trabajo de Joe Canet fue, claro, algo contestado por los hispanistas italianos que tienen siempre en la punta del lápiz la fecha «oficial» que constituye para ellos el nacimiento del actor profesional. Por supuesto la del 25 de febrero de 1545, cuando un grupo de individuos firman en Venecia un protocolo para constituir una «fraternal compagnia». Con todo, al explicar la historia del actor español en lo Siglos de Oro me gusta recordar un delicioso texto de Cristóbal de Villalón, fechado en 1539, en que se dice textualmente:

> En la representación de comedias que en Castilla llamamos farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza e industria [...] porque viven seis hombres asalaridos por la Iglesia de Toledo, de los cuales [...] dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuidos e avisos de los hombres, como si la Naturaleza [...] los representase allí.

Vale decir, y sin ortodoxo fanatismo, que parece que en 1539 teníamos por estos lares actores «profesionales» —y por eso «asalariados»— a los que pagan patrocinadores de eventos festivos que ya se ufanan de representaciones votivas y que, además, son brillantes por su modo de representar realista y veraz; por algo se usa ya una expresión tan tiernamente pre-stanislavskiana («como si la Naturaleza») para indicar su magisterio en la imitación de la realidad. La curiosidad humanista de Joe se vería aún más estimulada, como era de esperar, con la definitiva involucración de la tecnología en las humanidades. Sigo viendo una fuerte paradoja en el marbete de «humanidades digitales», aunque mi gran amigo les dedicara un afectuoso ensayo.[20] Es una cuestión generacional y física (la miopía que me persigue desde la niñez se ha agigantado molestamente desde que la burocracia universitaria nos ha pantallizado tiránicamente el trabajo cotidiano). Pero es obvio que en lo referente a la accesibilidad de textos antiguos —territorio en el que Joe se mueve con extrema soltura desde hace más de tres décadas— la informática se ha convertido en apoyo inexcusable del estudio textual. Ya no hace falta enfrentarnos molestamente a aquellas agrias pantallas negras o verdes teñidas de tipografías evanescentes de los aparatosos lectores de microfilms. Y fue precisamente este su ideario neoenciclopédico el que nos embarcó a unos cuantos en la aventura de, portal digital *Parnaseo*, uno de los trabajos interdisciplinares más coherentes —y pioneros— de los últimos años en la Universidad, incluida la sección que con mayor o menor fortuna impulsé personalmente en el mismo, *Ars Theatrica Siglos de Oro*, al objeto de difundir nuestras investigaciones. Para el teatro esta proyección textual e iconográfica era imprescindible. Recuerdo con nostalgia aquellas sesiones en

20. Pese a mi escepticismo considero imprescindible leer su trabajo «Reflexiones sobre las humanidades digitales» en *Humanidades digitales: desafíos, logros y propuestas de futuro*, eds. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2014, pp. 11-20.

las que nos ilustraba en su aprendizaje y el grato sentimiento de vanguardia que nos imbuyó al ofrecer en aquella plataforma digital las galerías de imágenes o documentos que hacía tiempo yo había ido reuniendo como material de docencia (las diapositivas son ahora una reliquia arqueológica guardada en decenas de cajas de madera en mi estudio). Después, en paralelo a su intensa etapa institucional como director del Servicio de Bibliotecas y del Servicio de Publicaciones de la Universitat de València hizo realidad dos proyectos impagables. Por un lado la llamada Biblioteca Digital.[21] Y, por otro, el extraordinario instrumento de investigación y difusión que ha supuesto, desde 1996, la revista electrónica *Lemir* (*Literatura española Medieval y del Renacimiento)*. Con esas dos potentes columnas se ha levantado un edificio a disposición de los investigadores albergando una gruesa lista de estudios y, entre sus muchos anexos como cité más arriba, una serie de ediciones de piezas teatrales de la práctica escénica humanista o posteriores.[22]

En su larga trayectoria en la Universidad, Joe Canet ha caminado por todos los senderos. No dudó es escribir libros de divulgación docente.[23] Ayudó a construir, en 2007, una Base de Datos sobe carteles teatrales valencianos del siglo XIX y escribió en su momento (y publicó mucho después) un más que interesante recorrido por la teoría dramática que puede colegirse de los diverso discursos pronunciados en la RAE durante el siglo XIX en torno a la concepción del hecho teatral.[24] Un material, hasta ese momento escasamente frecuentado, en orden a investigar la confrontación entre los nuevos principios románticos y el adocenado y mediocre realismo, inflado de insoportable retórica, que acabó reivindicando Alejandro Pidal y Mon para alentar al gris Echegaray o las bufonadas histriónicas de la más vulgar especie. Los textos estudiados

21. «La nueva Biblioteca Digital de la Universitat de València», en *JBID, 2000. Primeras Jornadas de Bibliotecas Digitales (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000),* eds. Nieves R. Brisaboa, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Pedro Pastor Seva y Ángeles Saavedra Places, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 71-78.

22. Cito, sin exhaustividad: *La comedia llamada Rosabella* de Martin de Santander (1550); *La Farsa llamada Alarquina* (ca. mediado s. XVI); *La comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián (1554); *La penintencia de amor* (1514) de Pedro Manuel de Urrea; *La comedia Hypólita* (1521); *La comedia Serafina* (1521); *La Comedia de Sepúlveda* (1540); *La Comedia Poliscena* de Leonardo Bruni, *Il Aretino*; *Tragedia de la Castidad de Lucrecia* de Juan Pastor (mediados s. XVI); *Las Tres comedias (Anfitrión, Menennos y Carmelia*) de Timoneda (1559); *Comedia Viridiana* de Jaime de Huete (ca. 1525); *Farsa del mundo y moral* de Fernán López de Yanguas (1524); *Auto Sacramental del Colmenar* de Agustín Tárrega (1616); *Tragicomedia llamada Filomena* de Juan Timoneda (1564); *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea (1513); *Farsa del Nascimiento* de Pero López Ranjel (ca. 1505-1520); *Coloqio de Camila* de Lope de Rueda (1567).

23. *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Playor, 1987 (en colaboración con Josep Lluís Sirera).

24. «Las prácticas escénicas en la segunda mitad del siglo XIX a través de los discursos críticos dominantes en la Real Academia Española», *Stychomytia*, 11-12 (2011), pp. 215-54.

constituyen un expresivo testimonio de un debate inconcluso y, por ello, prolongado hasta la emotiva y brillante reacción del teatro lorquiano y de dramaturgos como Cipriano Rivas Cherif. En los largos y exuberantes discursos encontramos —y no recuerdo que nadie reparara en ello hasta este trabajo— las profundas raíces de aquel academicismo reaccionario que secuestró nuestros clásicos y su revisión liberadora y contemporánea que se reclamaba desde el Romanticismo progresista.

Me resulta emotivo, después de tantos años de colaboración y amistad, y tras el repaso a su investigación (tarea a la que me ha comprometido este homenaje y que me ha ocupado varias semanas) reconocer cuántas cosas me faltaban aún por leer sosegadamente de él y con él. No solo la reflexión sobre los discursos académicos de signo teatral a los que me acabo de referir. También, y como final, encuentro su trabajo de 1992 sobre algunas «copias» anónimas de comedias del Siglo de Oro[25] la referencia a una copia manuscrita de la comedia *La sangre leal de los montañeses de Navarra* (ca. 1599). El estudio de sus variantes y, sobre todo, de sus múltiples adaptaciones o variantes —especialmente en las acotaciones— permitían advertir la creciente implicación de los propios actores o de los autores de comedias en la confección final del «texto espectacular» de la pieza (a saber, el copión que se representaba *de facto* en escena retocado interesadamente por los actores) y que, no pocas veces, servía incluso para una impresión —las más de las veces no autorizada— de la obra. Tal sería lo que constaté por mi parte, en un trabajo de 2007 que acabé de perfilar y publicar en 2012,[26] estudiando el «copión» —de acuerdo con la jerga teatral del momento— de la pieza calderoniana *Cada uno para sí* que seguramente realizó un copista o un actor, cambiando ostensiblemente, tachando e, incluso, *añadiendo bastantes versos de su propia cosecha en lucimiento propio (o del autor de la compañía pues parece que era el autor de la cop*ia *manuscrita)*. Cuando Calderón imprime oficialmente la obra lo hace exactamente con estos añadidos. Y una de dos: o ya no contaba con su original o le parecieron de perlas para mejorar su obra. El teatro era entonces, en impreso o en manuscrito, un libro «vivo» en todos los sentidos.

Se me encomendó escribir este trabajo para glosar la investigación de Josep Lluís Canet sobre teatro. Pero me resulta imposible concluirlo sin recordar, como ya he hecho en algún momento, aquel otro «teatro» de saber enciclopédico —tan decadente como apasionante— que fue nuestra edición de las *Actas de*

25. «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el periodo áureo» en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de sus fuentes documentales,* eds. Luciano García Lorenzo y John E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1992, pp. 277-84.

26. «Arte sin *arte,* oficio con oficio: el *descuido cuidadoso* y el actor barroco», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 2012, especialmente pp. 147-50

la Academia de los Nocturnos de Valencia. Aquel deteriorado manuscrito que a veces volvíamos del revés para intentar descubrir, en su faz invertida, las palabras a veces ilegibles, que en algún momento se pronunciaron en el Palacio de los Catalá de Valeriola. Allí un puñado de poetas, dramaturgos o «lletraferits» *alimentaron el sueño* poshumanista de una decadente nobleza urbana que aún creía en el prestigio del mecenazgo. Nunca gozamos tanto con el aparatoso coqueteo manierista de la lírica áurea o con el olor de las viejas *polyantheas* abiertas a la esperanza de contrastar una cita. En este «viaje entretenido» por la investigación teatral de mi entrañable Joe quedan muchos vacíos. Los dos lo sabemos. Pero me ha permitido recoger la diáfana nostalgia de un largo sendero de alegrías y llantos compartidos, de espacios universitarios afanosamente recorridos; de un inolvidable viaje a Madrid, en pleno estío, para alojarnos en un mínimo y caluroso Hostal Cervantes. Acudimos con el otro inolvidable Josep Lluís a presentar el inicio de nuestra edición de las *Actas de la Academia de los Nocturnos* en un Congreso que se celebraba (*mirabile visu*) en el viejo y entrañable Ateneo madrileño. Era julio de 1990. Del lugar recuerdo un retrato de Manuel Azaña cerca de la mesa donde presentamos la ponencia. A veces sueño que volvemos a estar allí los tres, pero ya fuera del Congreso. Sentados en la terraza del Círculo de Bellas Artes. Bebiendo un *gin-tonic*. Esperando la clemencia del deseado fresco de la madrugada. Desde ese recuerdo y por tu sabia decisión de seguir siendo universitario sin necesidad ya de estar en la Universidad (porque es lo primero y no lo segundo lo que imprime carácter), gracias. *Amicitia amicorum magnan laetitiam nobis parat*.

El hombe que amaba los libros

Rafael Beltrán
Universitat de València

Jose Luis Canet siempre ha entendido el desempeño de la carrera universitaria como un equilibrio acompasado entre los caminos de la docencia, investigación y gestión. Un equilibrio, si se quiere «ecológico»: no solo saludable, sino ineludible y forzoso. Lo que para otros colegas suyos, que le hemos acompañado de cerca a lo largo de las dos primeras sendas, la docencia y la investigación, podía resultar una obligación inevitable pero enojosa, una losa ardua y gravosa que hay que sobrellevar y cumplir resignadamente, ha sido siempre asumido por él con naturalidad, como si las alforjas de la burocracia administrativa fueran simplemente el liviano peso de una mochila cotidiana.

Esa asunción de responsabilidades de gestión —obviando la labor docente e investigadora, ya comentada— ha empezado por la unidad menor, su propio Departamento de Filología Española, del que significa poco atenerse a los datos y decir que fue secretario (entre 1987 y 1990), o Director del Tercer Ciclo y del Programa de Doctorado (1990) o coordinador intermitente de la Unidad docente de Literatura. Al haber sido prácticamente miembro fundador de esta Unidad docente, la presencia de José Luis Canet ha sido permanentemente la que sus compañeros asociábamos con un experimentado —aun desde joven— colega, que no ha faltado nunca a los rigores y aburridos cumplimientos de a veces banales reuniones, y que ha sabido como pocos tejer, a través y fuera de ellas, vínculos del mejor compañerismo con su bonhomía y generosidad. En las discusiones de Unidad docente y de Consejo de Departamento, la opinión de José Luis ha emergido siempre como una voz de máxima experiencia, directa y sensata, autorizada y con conocimiento y práctica (de legislación universitaria, por ejemplo, frente a una mayoría de legos en la materia); y lo ha hecho como una voz consejera, propositiva y conciliadora, nunca autoritaria o impositiva. Su eterna sonrisa amistosa y su afabilidad han ido permitiendo encarar sin acritud, con una ironía sin reticencias, muy cercana, los temas de cotidianidad departamental (estudiantes, calificaciones, organigramas, programas, horarios) o las discusiones sobre asuntos más peliagudos y propicios al enfrentamiento de posturas e intereses individuales (contrataciones, inversiones, planes docentes, etc.).

Esas mismas cualidades de sensatez y discreción fueron las que le permitieron alcanzar consensos y equilibrios dentro de una estructura superior mucho más compleja y con enfoques distintos y a veces contrapuestos, la Facultat de Filologia (hoy Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació), de la que fue miembro electo nueve años (entre 1985-1993 y 2001-2005), y Decano (entre mayo de 2002 y diciembre de 2005). Ahí tuvo que desplegar sus buenos hábitos y maneras para alcanzar beneplácitos y anuencias, teniendo que actuar como representante cabal y único de intereses muy dispares de distintos Departamentos, grupos de estudiantes y personal no docente, sobre todo al tener que reclamar la atención del Rectorado sobre infraestructuras y presupuestos.

Sin embargo, si en algo ha destacado su labor gestora ha sido desempeñando cargos ligados a la gestión de organismos superiores, dentro de la Universitat de València, por el hecho de implicar a mayor número de personas en la misma. Y en especial cargos ligados a la gestión bibliográfica. El haber sido Presidente de la Comisión de Información Bibliográfica de la Facultad de Filología durante cuatro años (1987-90) le fue probablemente acostumbrando a la gestión del ingente patrimonio —libros, revistas, mapas, material gráfico y fotográfico— de nuestra Universitat, trabajo que llevó a cabo como Director del Servicio de Información Bibliográfica (Servicio de Bibliotecas), a lo largo de nada menos que trece intensos años (1990-2002). Coordinó durante ese tiempo el complejo funcionamiento de este Servicio desde el despacho que se erguía como un espolón de vigilancia, haciendo esquina entre la calle de la Nave y la calle Comedias, en la sede del edificio antiguo de Centenaria Universidad, y a dos pasos de la magnífica Biblioteca Histórica que alberga manuscritos procedentes de la gran biblioteca del duque de Calabria, incunables y libros antiguos de excepcional relevancia. El amor del presente por los libros del pasado se concentraba —y concentra— allí, latiendo con tranquilidad, depositados y ordenados los cuerpos de sus volúmenes en los anaqueles de los reductos y salas de esa Biblioteca. Pero hacia finales del milenio había que preparar los instrumentos y a las personas —personal de administración y docentes— para un salto cualitativo hacia la digitalización completa de fondos y archivos, y hacia los nuevos mecanismos de acceso y trabajo sobre los textos antiguos y los textos actuales. Y el director de ese Servicio de Información de Bibliotecas (SIB) estaba capacitado, porque había entendido desde años antes que los procesos de transformación de ese sector intelectual pasaba por la aplicación sistemática, funcional, rápida y efectiva de las nuevas tecnologías, a través de un personal preparado y unos instrumentos de informática totalmente nuevos y cada vez más eficaces.

A ese cargo seguiría, casi como una prolongación lógica, el de «Director del Servei de Publicacions de la Universitat de València», de cuyo comité editorial ya había formado parte (entre 1996 y 2002), cargo que ha desempeñado durante nueve años (2011-2019). Se trasladaba su labor de gestión desde el centro

histórico hacia la zona de expansión de Valencia, a un despacho en la trastienda de la Librería Universitaria, en el barrio en que se asientan los edificios de Humanidades de uno de los campus modernos. Cambio de recinto, cambio de sede y, sin embargo, la labor allí ha seguido siendo la de contacto con los libros, antiguos (no tan viejos, ahora) y modernos. Pero la nueva responsabilidad, al hacerse cargo de la coordinación del sello editorial de la tercera universidad de España en número de profesores y de estudiantes, era enormemente relevante. No solo había que seguir pensando en el libro académico —el derivado de la investigación—, sino también en el público lector de amplio espectro, con preocupaciones culturales más vastas. Y pensar, una vez más, en la sostenibilidad económica del proyecto, ateniéndose a los cambios del mundo editorial en general y al presente de las nuevas tectologías. Desde ese cargo, José Luis Canet ha tratado de seguir potenciando las líneas clásicas de cualquier sello universitario de solera: dotar de buenos manuales docentes, difundir resultados de investigación (divulgación científica y fomento de pensamiento y debate críticos) y potenciar la proyección social de la Universidad. No habrá sido fácil regular durante casi más de una década la gestión —selección, producción, distribución— de un catálogo que abarca más de 3.000 títulos vivos, lo que convierte las PUV —Publicacions de la Universitat de València— en una de las editoriales más sólidas y prestigiosas en el ámbito hispánico, en materias de arte, ciencias, derecho, economía, estudios feministas, filología, filosofía, geografía, historia, historia del arte, historia de la ciencia, psicología, educación, sociología, etc.

José Luis Canet no ha dejado de asumir constantemente tareas de representación del profesorado. Se presentó y fue elegido miembro del Claustro, el órgano máximo de representación de la comunidad universitaria, para los periodos de 1987-1993 y 2001-2009, Pero, además, simultaneando o no esa representación, ha sido Miembro de distintas comisiones de la misma Universitat (no ya de la Facultat o el Departamento): Comisión Económica (1990-2005), Comisión de Estudios (1990-2002), Comisión Técnica sobre Nuevos Planes de Estudio (1993-94), Comisión Técnica del Plan de Estudios de Biblioteconomía y Documentación (1994-1995).

Su implicación en la gestión ha merecido la confianza de sucesivos rectores y rectoras de nuestra Universitat y, así, fue miembro del Consejo de Gobierno entre los años 2002 y 2005; miembro de la Junta Consultiva de la UV, entre 2006 y 2012; y miembro de la Comisión Asesora del Rector para la reforma de planes de estudio de Bolonia, años 2008-2010.

Precursor (y maestro) de las Humanidades Digitales Hispánicas

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

Son tantos los cambios que hemos vivido en nuestros modos de acceder a la información, preservarla y difundirla en los últimos cuarenta años, que no hemos tenido ni tiempo para ir dejando huella de las diferentes etapas que hemos ido transitando, de los caminos que se fueron abriendo y de las experiencias que han triunfado y otras tantas que se quedaron en las cunetas del olvido, por más que fueron necesarias para poder comprender los caminos y los retos a los que teníamos que dar respuesta. Está todavía por escribirse una historia de las Humanidades Digitales Hispánicas, de cómo fue posible que se fueran abriendo camino estas nuevas formas de trabajo, de acceso y difusión de la información y del conocimiento en una estructura que siempre ha sido reacia a los cambios, como son las estructuras universitarias y humanísticas (aún hoy, con varias décadas de Humanidades Digitales a nuestras espaldas, hay colegas que se vanaglorian de mostrar públicamente su desprecio a una realidad digital que es presente y futuro, sin darse cuenta que sus exabruptos son meras reliquias del pasado). Y en esta historia, en esa necesaria historia de las Humanidades Digitales Hispánicas, se hace necesario volver la mirada a los pioneros, a aquellos que nos abrieron el camino y que pusieron las bases —entre la incomprensión de la mayoría— para el feliz desarrollo en los años posteriores.

Y en esta particular nómina de precursores a los que tenemos que rendir memoria y homenaje está José Luis Canet. En Canet se da la no fácil conjunción de una sólida formación filológica con una eficiente capacidad de gestión, un deseo de innovación y una generosidad a la hora de permitir que otros sean los que transiten los caminos abiertos. En el ámbito de las Humanidades Hispánicas no conozco a nadie que pueda hacer gala de tal pedigrí. Y solo así, desde esta atalaya, será posible comprender los grandes avances, los fantásticos aportes y las innovaciones —muchos de ellos poco conocidos— que debemos gracias al tesón y al entusiasmo de Canet en el campo de las Humanidades Digitales Hispánicas.

Gracias a las palabras que Canet recordó en una de las primeras jornadas de bibliotecas digitales, las celebradas en Valladolid el 6 y 7 de noviembre del

2000, podemos ahora rescatar y hacernos una idea de ese mundo del que tan solo han pasado unos treinta años, pero que nos parece a muchos que se remonta a la «antigüedad» de nuestros estudios.[1]

Sin duda, uno de los primeros investigadores en humanidades que trabajaron con ordenadores fue Canet. Uno de los primeros que hablaba de los ordenadores no como aquellos artefactos que se veían en los Centros de Cálculo o en algunos despachos o centros más avanzados, sino con una naturalidad de quien los había visto evolucionar en su mesa de trabajo. Una mesa de trabajo por el que pasaron los primeros IBM, los Commodore o Amstrad, con sistema operativo MS-DOS y sin disco duro, solo con disquetes floppy de 5 ¼" o 3,5" que incorporaban el propio sistema operativo. Para muchos estas palabras son parte de nuestros recuerdos —y de la desesperación de su lentitud y la admiración por todo lo que nos resolvían—, pero para otros tantos son solo imágenes que forman parte de un museo.

No eran ordenadores que estuvieran al alcance de todo el mundo: por cuestiones de conocimiento y, por supuesto, por cuestiones económicas. Así lo recuerda el propio Canet: «solo indicar que el segundo Macintosh que me compré, ya con disco duro interno, me costó unas 400.000 pesetas de la época».

En esta primera etapa, y estamos hablando de los años ochenta del siglo XX, Canet comenzó a interesarse en uno de los campos que más y mejor ha desarrollado en el campo de las Humanidades Digitales: las bases de datos. Exploró Cuarta Dimensión (una base de datos francesa) y, sobre todo, FileMaker. Será este el cimiento de sus primeras bases de datos como gestor bibliográfico, que le abrió el camino para desarrollar sus primeros puestos de gestión universitaria, que solo los más cercanos conocemos, pero que han resultado esenciales para la evolución de las modernas Humanidades Digitales Hispánicas. En 1987 se une como desarrollador de Apple, y será por estos años cuando decide incorporar en ciertas secciones de la Universitat de València la primera red Apple Talk para el acceso a Internet y comunicación entre ordenadores Apple. Por estos años, el Centro de Cálculo de la Universidad (como tantas otras universidades en España) estaba desarrollando la red Telnet en los ordenadores IBM, que era la más difundida.

Gracias a sus conocimientos informáticos, a sus propios desarrollos en la gestión bibliográfica, en 1990 fue nombrado Director de las Bibliotecas de la Universitat de València con una misión: modernizar el acceso a la informa-

1. Véase José Luis Canet, «La nueva Biblioteca Digital de la Universitat de València», en *JBID, 2000. Primeras Jornadas de Bibliotecas Digitales (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000)*, eds. Nieves R. Brisaboa, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Pedro Pastor Seva y Ángeles Saavedra Places, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 71-78.

ción bibliográfica. Hoy todas las bibliotecas —universitarias o no— cuentan con sus bases de datos, cada día más estandarizadas; pero por aquellos años estaba todo por hacer. Y una de las primeras decisiones era la de crear su propia base de datos —con sus ventajas de desarrollo pero con sus inconvenientes de relación— o la de comprar algunas de las existentes, como la Dobis/Libis, que será la que se implementará en Valencia. Eran años de nuevos inventos, que venían a dar respuesta a los grandes retos del momento: frente al sistema FTP (*File Transfer Protocol*) que permitía la descarga de archivos —base de la primera biblioteca digital, el Proyecto Gutemberg—, en 1991 aparece Gopher, que permitía estructurar la información en forma de árbol, información reducida a archivos en texto ASCII, sin posibilidades de ninguna marca de diseño. Y ¡cómo no! por aquellos años Canet experimentó, y con el protocolo Gopher, será uno de los primeros en crear una biblioteca virtual hispánica, con textos medievales y artículos de investigación que formaban parte de su labor como filólogo.

El año 1990 será el año de la WWW, cuando Tim Berners Lee crea la primera página web en su máquina NeXT. En este año, aparece en el registro del CERN el primer servidor Web español: «Contes per a extraterrestres», del profesor Jordi Adell de la Universitat Jaume I, y en 1992 se data el inicio de la web en español con materiales del Grupo de Física de Altas Energías de la Universidad de Cantabria, que en 1993 crea la primera página web en español. Si me he detenido en estos datos y en este momento fundacional de los portales web en España es para destacar que también desde las Humanidades Digitales, de la mano de Canet, se estaban realizando los primeros aportes. Será por los años 1992 y 1993 cuando Canet trabaja en el diseño de la primera web del SIB (Servicio de Información Bibliográfica de la Universitat de València), que permitía el acceso al catálogo de las bibliotecas universitarias, así como a diferentes servicios en línea. Será el año 1993 cuando se pone en funcionamiento.

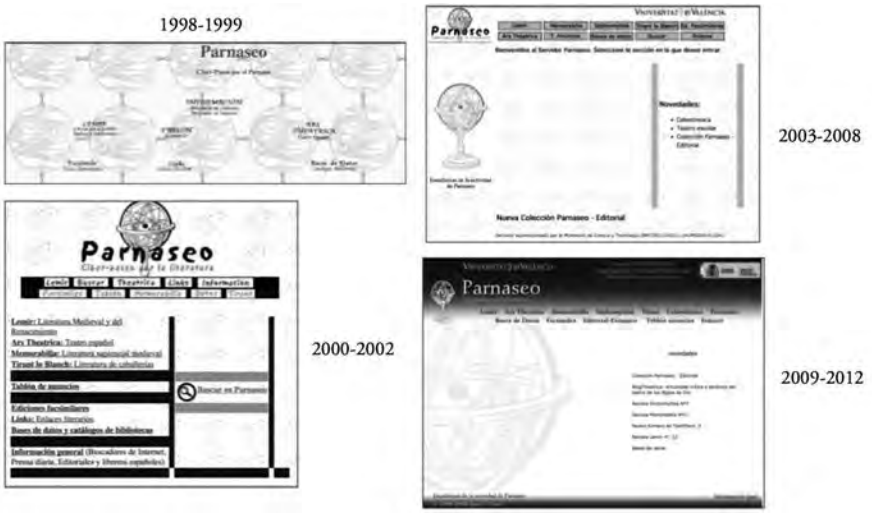
Por aquellos años, el mundo digital estaba muy lejos de ser habitual o estar presente —incluso como novedad científica— en los grandes eventos del momento. Los que pudimos disfrutar de la Exposición Universal de Sevilla en el 1992 recordamos que fue una exposición exclusivamente analógica.

¡Y cómo iba a cambiar todo en tan poco tiempo!

Y como indicaba al principio de este rápido y desordenado recorrido por la relación de José Luis Canet con las Humanidades Digitales, una de las características más sobresalientes en la labor que ha desarrollado en estos años, desde los ochenta del siglo XX hasta los veinte del siglo XXI, es la de haber conseguido crear una unidad entre su labor de investigación —centrada en la Edad Media y los Siglos de Oro—, de gestión universitaria y de innovación científica y digital.

De este modo, los conocimientos adquiridos en su gestión al frente de las bibliotecas de la Universitat de València —como años después al frente del Servei de Publicacions—, fueron esenciales para poder ofrecer uno de los portales web más innovadores y mejor estructurados para la difusión de los textos medievales y de los Siglos de Oro: el LEMIR, que comienza su andadura en el año 1996.

Y, poco después, en 1998, ya con un proyecto de investigación subvencionado, se convirtió en Parnaseo [https://parnaseo.uv.es/], nudo de información en red para el estudio, conocimiento e investigación de la Literatura Española, que no ha dejado de crecer hasta nuestros días, y que es, sin duda, un portal de referencia a nivel nacional e internacional



No me extenderé en este portal porque de todos es sobradamente conocido y consultado, pero sí que quiero recordar que LEMIR primero y Parnaseo, después, han sido, sin duda, el espacio que durante años nos ha reunido a todos aquellos que queríamos, como Canet, experimentar con nuevos modos de difusión de los textos medievales y de los Siglos de Oro y el conocimiento humanístico. Gracias a ambos proyectos hemos podido leer textos y trabajos que eran inaccesibles, y ahora los teníamos en las pantallas de nuestros ordenado-

res, en cualquier lugar del mundo que tuviera acceso a Internet. Pero también, en dichos portales electrónicos hemos encontrado el espacio donde difundir, por primera vez, nuestras primeras ediciones digitales, nuestros trabajos científicos de principiantes, al mismo tiempo que leíamos en el mismo portal los trabajos de algunos maestros. Y todo ello, con una difusión impensable en cualquier otro medio de difusión científica.

Parnaseo (y LEMIR) ha tenido el gran valor en la Filología Digital Hispánica, sobre todo en lo referente a la literatura medieval y de los Siglos de Oro, de ser un espacio de diálogo y de recogimiento en un momento en que se veía con muy mala prensa desde ciertos estamentos universitarios la publicación digital.

José Luis Canet no solo ha sido uno de los precursores necesarios para el desarrollo de las Humanidades Digitales Hispánicas, con sus trabajos particulares, con su gestión, con sus bases de datos y con su gran proyecto Parnaseo. José Luis Canet es, para la gran mayoría de los que hemos tenido la oportunidad de conocerle y de trabajar, de hablar y de discutir con él, uno de los maestros indiscutibles de las Humanidades, dentro y fuera del ámbito digital.

Maestro y precursor.

Precursor y maestro.

En José Luis Canet no es posible hacer divisiones. Es todo uno. Riguroso y generoso como nos ha enseñado con su ejemplo a lo largo de todos estos años.

Prólogo

La dedicación filológica de José Luis Canet

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED

En la Universidad de Valencia ha transcurrido la carrera docente e investigadora de José Luis Canet. Aquí ha sido profesor ayudante, titular y catedrático de Literatura Española, y aquí ha desempeñado cargos académicos y orgánicos de decano, director del Servicio de Información Bibliográfica y director del Servicio de Publicaciones. En investigación, como tareas principales, ha coordinado programas de doctorado, simposios y encuentros científicos, máster de investigación, ha dirigido tesis doctorales, ha creado y mantiene la revista electrónica *Lemir* en la plataforma *Parnaseo* y dirige la revista *Celestinesca*. Ha publicado más de una veintena de libros, más otra decena de ediciones en formato electrónico, y alrededor de un centenar de artículos y capítulos de libros. Sus líneas de investigación principales han sido el teatro del Siglo de Oro, con especial interés por la comedia humanística y la *Celestina*, y la bibliografía y la historia del libro, con particular atención a la cultura y literatura valencianas y a las nuevas tecnologías. Todo ese amplio registro de tareas lo ha desarrollado Canet con dedicación, entrega, rigor y un punto de audacia, siempre abierto a la innovación y a la última aportación metodológica e intelectual. Un talante comprensivo, siempre amigable y generoso, son prendas que adornan ese buen hacer profesional de Joe Canet.

El teatro del Siglo de Oro fue, desde los comienzos de su carrera investigadora, campo de especial dedicación. Estudios sobre el llamado grupo de dramaturgos valencianos, particularmente Francisco Agustín Tárrega y su comedia *El Prado de Valencia*, ocuparon pronto la atención de Canet. Prolongación de su interés por la literatura valenciana de la época fue la importante edición de los cinco volúmenes de las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, en colaboración con Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera. La comedia humanística, con edición y estudio fundamental de la comedia *Thebayda*, su influencia sobre otras comedias, como la *Serafina*, la *Ypólita* o la propia *Celestina*, así como la formación y evolución de la «comedia urbana», o la edición de los *Pasos* de Lope de Rueda y la caracterización de su teatro popular, han sido capítulos muy relevantes en la actividad investigadora de Canet, que han supuesto contribuciones muy notables al estudio literario.

Pero la *Celestina* ha sido sin duda su campo de estudio más frecuentado y en el que sus aportaciones son más reseñables e importantes. Una buena parte de los trabajos celestinescos de Canet se refieren a la cuestión textual. El principal ha sido la edición de la *Comedia* de dieciséis actos (*Comedia de Calisto y Melibea*, ed. crítica, introducción y notas, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2011), años más tarde continuada con una más divulgativa edición de la tragicomedia en formato electrónico, *La Celestina* (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*), Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017, en la que sigue el texto de la tragicomedia editada por Juan Jofré en Valencia en 1518, que considera corrige a la de 1514, aunque no deja de introducir «pequeñas modificaciones» tomadas de las distintas ediciones precedentes.

El trabajo filológico más importante, como decimos, es el de la *Comedia* de dieciséis actos. La edición está realizada con la metodología de la bibliografía textual, la más indicada para una obra como *Celestina* de una muy abundante tradición impresa, de la que se conocen al menos tres ediciones de la *Comedia* y casi un centenar de ediciones de la *Tragicomedia*. La primera parte de la tarea editora que emprende Canet está dedicada, claro es, a la presentación, descripción y características de los distintos testimonios en los que se ha transmitido la *Comedia*, a los que ha dedicado además diversos artículos independientes. El comentario sobre el *Manuscrito de Palacio* (*Mp*) insiste en la intervención de varias manos distintas en su ejecución, en las innumerables correcciones que presenta y en la supuesta condición de representante de una rica tradición manuscrita, estadio anterior al documentado por las ediciones impresas. La edición de Burgos (*B*), de Fadrique Biel de Basilea, se presenta como muestra de una edición de lujo, costosa por las xilografías y la generosidad en el aprovechamiento del papel, características propias de las ediciones ilustradas de Fadrique Biel, como estudia en trabajo aparte.[1] A pesar de eso, se trata de un ejemplar mutilado (bien solo de portada o también de los paratextos) y manipulado (raspado del cuadernillo inicial e inserción de la hoja final con el escudo del impresor Fadrique de Basilea). La fecha de impresión la sitúa entre la segunda mitad de 1500 y 1502, y su antecedente sería una perdida edición de Salamanca, 1500, cuestión que desarrollará más ampliamente en un trabajo posterior sobre la edición burgalesa.[2]

1. José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Texto e ilustración en el libro medieval: factura física, lectura y recepción*, ed. Marta Haro Cortés, *Revista de Poética Medieval,* 30 (2016), pp. 81-104, en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/50219/pdf_6> (consultado: 26-01-2020).

2. 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, en línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/

El ejemplar de Toledo (*C*) fue impreso en 1500 por Pedro Hagembach, como corroboran la tipografía utilizada y el escudo de los Reyes Católicos de la página final, o el paratexto final de Alonso de Proaza para la fecha. Aunque las ediciones de Hagembach son de gran calidad, la *Comedia*, considerada quizá como obra menos importante, con solo dos grabados, es un impreso compaginado rápidamente, con muchas erratas y fallos en la cuenta del original con palabras o frases añadidas para completar caja, lo que hace pensar que fuera encargada a algún cajista o componedor poco versado. El ejemplar de Sevilla (*D*), de Estanislao Polono, que incorpora tres grabados, no contiene tantas erratas y solo pequeños fallos en la cuenta del original. En trabajos posteriores el editor ha mostrado las conexiones de los tres impresores con mercaderes y libreros, así como su relación con los poderes religiosos y monárquicos, en concreto el librero Melchor Gorricio y el cardenal Cisneros.[3]

En este capítulo de la descripción de testimonios, reserva un interesante y novedoso apartado para tratar de establecer las características o peculiaridades gráficas de cada una de las tres imprentas y de sus cajistas y correctores. Aunque es prácticamente imposible llegar a resultados definitivos, hay algunas peculiaridades y usos reseñables: así, la grafía *vivir* mantenida en *B*, frente a *bivir* en *C D*; *haver* casi siempre en *C* y *B*, frente a *D* sin *h-*; desaparición de *f-* latina en *D*, frente a uso más arcaizante en *C B*; supresión de la consonante doble *ff-* en *B*, frente a vacilación en los otros. A pesar de todo, podemos decir que no hay nunca normalización gráfica clara y completa, pues la actitud de los cajistas oscila entre mantener sus propias peculiaridades y reflejar las grafías específicas del impreso que tienen delante. Para llegar a conclusiones válidas en esta cuestión, habría que conocer los originales de imprenta con el fin de establecer sus peculiaridades gráficas y compararlas con el resultado final, y habría que analizar otros impresos de esos mismos talleres, copiados por los mismos cajistas y supervisados por los mismos correctores, y habría que identificar a esos cajistas y correctores y estudiar su labor en otras imprentas. Reconocida la dificultad de la empresa, en trabajo posterior profundiza en el asunto:[4] analiza el ejemplar toledano simulando un reparto de cuadernillos entre distintos copistas, pero se comprueba que las variantes gráficas (grafías *-esc / -ec*, o consonantes dobles) se dan en todos los cuadernos, por lo que se puede concluir que los cajistas no unifican y lo que hacen es seguir un texto modelo. La que sí

monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf> (consultado: 26-01-2020); también publicado en este volumen, pp. 89-123.

3. 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*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82; publicado en este volumen, pp. 45-74.

4. Íbid.

presenta un mayor grado de unificación de las grafías es la edición burgalesa, quizá por planteamientos claros del maestro impresor: ofrece siempre las formas del verbo *hauer* con *h-*, no hay consonantes dobles, las formas verbales en *-sc-* son sustituidas por *-zc-* (*parezca*). Todo ello parece indicar, en efecto, que se partía de una edición anterior cuyas grafías ahora se corrigen meticulosamente por un impresor que quiere ganarse el mercado con textos bien presentados.

En el análisis de variantes, Canet parte del convencimiento de que el autor de la *Comedia* no participó en las estampaciones de la obra y que, por tanto, las variantes no se deben a él sino a los impresores, a cajistas y correctores. Admitiendo los estemas trazados por F. J. Lobera y por Patrizia Botta, que establecen la independencia de *C* y *D* respecto de *B* desde un subarquetipo *x*, Canet pasa a señalar algunas de las adiciones y supresiones en las «tres Comedias» por fallos en la cuenta del original. Son estas páginas muy originales y novedosas, en las que el editor pone en práctica aquellos conceptos fundamentales de la bibliografía textual, de la cuenta del original y del error tipográfico, derivado de la necesidad de justificar el margen derecho de la página o las líneas del final de la caja. El ejemplar de Toledo será el que revele mayor número de alteraciones: palabras añadidas, desarrollo de abreviaturas, aumento del tamaño de tipos. Muchas menos presentarán Sevilla y Burgos. Pero, como bien advierte Canet, todo ello no implica que el valor textual de *C* sea menor que el de las otras ediciones *B* y *D*.

La colación de variantes se lleva a cabo cotejando los testimonios de dos en dos y determinando variantes separativas y conjuntivas. Las conjuntivas (*Eras y Crato*, piedad de *silencio*, *comedor* de huevos, etc.) son evidentemente las que remiten al arquetipo *w16* para las tres ediciones. En cuanto a las separativas, a pesar de que no son pocas las detectadas (45 de *D* frente a *B* y *C*, 16 de *B* frente a *C* y *D*, 35 de *C* frente a *B* y *D*), Canet considera que la mayoría son estilísticas, del cajista o *faciliores*, es decir accidentales y no sustantivas. Es lo que le lleva a concluir que «los tres talleres tienen enfrente a la hora de componer la misma edición (posiblemente la perdida de Salamanca 1500)» y a establecer un estema en el que *B*, *C* y *D* derivan de un modelo o subarquetipo común, que, según Canet, podría ser la ya mencionada edición perdida de Salamanca 1500, que es la que nombra Proaza en la *Tragicomedia* de 1514. La de Burgos, como largamente queda demostrado, aunque más cuidada en el taller, más costosa y más uniformada en la grafía, es posterior, incluso a Toledo y Sevilla. La explicación resulta bastante coherente y fundamentada, aunque no siempre estemos seguros de la condición meramente 'accidental' de las variantes. Desde luego, son muchas las que se pueden explicar como errores de copia o como variantes tipográficas (haplografías, alteraciones, confusión de letras, desgaste de tipos, justificación de márgenes), pero hay otras, particularmente algunas que presentan *C* y *D* frente a *B*, que parecen tener carácter más sustantivo (*pala de açadón*

/ pala y açadón, cuerda osadía / cruda osadía, cordón todo / cordón roto, alma / ánima, médico / físico, abarca / abraça) y que, por tanto, no permitirían pensar en un modelo común a los tres, sino más bien a *C* y *D*.

Por muchas de las razones expuestas, la edición que lleva a cabo Canet, adopta como texto base el de Toledo (*C*), que es el más cargado de erratas pero el que el editor considera más antiguo, como queda dicho. El texto de la edición va acompañado de una muy precisa y ajustada anotación a pie de página. En ella se da cabida al aparato crítico y a las notas explicativas y complementarias al texto. En el aparato textual se recogen las variantes de los tres testimonios de la *Comedia* y también las de dos representantes principales de la *Tragicomedia*, el de Zaragoza 1507 (*Z*) y el de Valencia 1514 (*P*). En cuanto al aparato de notas explicativas, muy elaborado y documentado, resulta del mayor interés y utilidad, pues une a la precisión la justa y necesaria información sobre la palabra o el pasaje correspondiente. En él da cabida fundamentalmente a las fuentes literarias y a las sentencias y refranes, con sus correspondientes citas autoriales y bibliográficas. Unas manillas negras y blancas en los márgenes del texto indican la presencia de unas y de otros.

La edición de la *Comedia* se completa con un centenar de páginas de introducción, en las que Canet aborda cuestiones como la autoría de la obra, el género, el ambiente universitario y las corrientes filosóficas en medio de las que surge *Celestina*. Son páginas muy apretadas, en las que viene a condensar ideas ya expuestas en artículos y trabajos publicados por el autor. La línea principal de la argumentación es que hubo de existir una primitiva obra breve, comedia humanística con final feliz, que circularía por los ambientes universitarios salmantinos. Esa obra luego se reformula, alargándola y cambiando su intencionalidad en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas, una obra que rompe moldes y modelos educativos y se convierte en portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y el uso abusivo de las *auctoritates* en el discurso. En esa propuesta intelectual en que se convirtió *Celestina* participaron diversos profesores e intelectuales, tuvo como mano ejecutora al corrector Alonso de Proaza y posiblemente hubo detrás un poder fáctico que bien pudo ser el propio Cardenal Cisneros.

Son planteamientos, como se aprecia, muy sugestivos, con capítulos ciertamente brillantes y sorprendentes, como el de la ambientación universitaria, la intervención editora de Proaza a la sombra de poderes fácticos y el uso escolar de *Celestina* (como revela el ejemplar de Zaragoza con sus anotaciones marginales de muchas manos o el propio desgaste del libro), el del género y situación de la obra en la tradición de la comedia humanística, muy estudiada por Canet en numerosas ocasiones, o su difusión entre nominalistas, escolásticos,

escotistas, lulianos y humanistas. En conclusión, nos hallamos ante un trabajo filológico muy importante, un trabajo elaborado tras muchos años de estudio y lecturas celestinescas, y muy largas meditaciones en los complejos problemas que asedian a la obra universal, a los que José Luis Canet ofrece respuestas arriesgadas y valientes y siempre bien documentadas.

1. *Celestina* y la imprenta

A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*[1]

Los talleres de impresión

Como es bien sabido, conservamos tres ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Empezaré por la edición de Toledo, que fue estampada por Pedro Hagembach[2] en el año de 1500 (al parecer en el mes de mayo-junio, según se indica en el paratexto final de Alonso de Proaza). No hace falta repetir aquí que la edición toledana no contiene referencia al impresor, pero se puede deducir por la tipografía utilizada así como por el escudo de los Reyes Católicos de la página final, incluido también en el frontis de *El arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mugeres e complexiones de los ombres* (20 de julio de 1500), impreso posiblemente algo después de la *Comedia*, y en la obra de San Jerónimo, *Vita divi Hieronymi Pauli primi eremitae*, [Toleti, Petrus Hagembach, ca. 1500-1503], en donde aparecen las mismas grecas que enmarcan el grabado del escudo real, y se utilizan las mismas capitulares y letra gótica.

Fig. 1. Capitular P *Comedia*

Fig. 2. Capitular P *Vita divi Hieronymi Pauli*

1. Este trabajo fue publicado en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Colección Parnaseo, 23, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este estudio.

2. Impresor de origen alemán, instalado en Valencia con seguridad en 1493, aunque posiblemente estuviera antes en dicha ciudad, puesto que existen varios documentos de 1491 que han sido asociados a su taller. En Valencia trabajó junto al impresor de origen alemán Leonardo Hutz. En la ciudad del Turia, gran parte de sus obras fueron financiadas por el mercader Jaime de Vila. Después de un periodo del que nada se sabe, aparece en Toledo en 1498, donde llegó llamado por el conocido comerciante italiano y librero Melchor Gorricio.

Fig. 3. Capitular Q *Comedia*

Fig. 4. Capitular Q *Vita divi Hieronymi Pauli*

Fig. 5. Gótica con letra M, portada de la *Comedia*

Fig. 6. Gótica con letra M, de *Vita divi Hieronymi Pauli*

Fig. 7. Escudo final contraportada *Comedia Calisto y Melibea*

Fig. 8. Escudo final contraportada *Vita divi Hieronymi Pauli...* 1500-1503?

Fig. 9. Ambrosio Montesino, *Cancionero*, Sucesores de Hagembach, 1508

Es curioso que a partir de esta edición (o de otra anterior probablemente de Salamanca), los impresores en sus reediciones modifiquen la primera parte de la estrofa final de Alonso de Proaza que remite al año: «El carro de Phebo después de aver dado / mill y quinientas bueltas en rueda [...]», así como el último verso, en donde se indica el lugar de impresión: «fue en Toledo impresso y acabado.», pero mantienen la alusión al mes de mayo-junio de los versos 3 y 4: «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 junio[3] (excepto la edición de Burgos, que carece de paratextos iniciales y finales).[4]

Este dato nos debería hacer pensar en que todas las ediciones siguen prácticamente un ejemplar impreso que incluía el paratexto final de Proaza con el año y lugar de la 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 con 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 .xiiij. 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 copia de impresos anteriores (con

3. Existen diferencias sustanciales respecto a las fechas a las que alude 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 y el 21 de julio; pero en los siglos XV-XVI posiblemente corresponderían al periodo mayo-junio (como así aparecen relacionados dichos meses con Géminis en las puertas de la catedral de Chartres en París).

4. En la edición de Sevilla 1501: «El carro phebeo despues de auer dado mill quinientas y una bueltas en rueda / ambos entonces 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 tenien 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 tenien possentado / [...] fue en Salamanca impresso acabado», que hizo presuponer a la crítica que se estaba utilizando una edición de Salamanca anterior a la estampación de esta copia y la siguiente valenciana.

pequeñas modificaciones realizadas por los correctores y editores),[5] excepto el ejemplar de Burgos, falto de los paratextos iniciales y finales (muy probablemente mutilados por algún librero con la intencionalidad de hacer parecer esta edición como la más antigua y por tanto venderla a precios mucho más elevados al considerarse la *princeps*).[6] Además, esta edición burgalesa no podría incorporar los versos finales de Proaza en el caso que fuera de 1499, 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 [...]

Pero volvamos al impresor Pedro Hagembach. Una vez asentado en Toledo, publicó en el año de 1500 los siguientes ejemplares conocidos:

– Fernando Díaz de Toledo, *Las notas del relator con otras muchas añedidas*, Toledo, Pedro Hagembach, 7 de enero de 1500. 144 f.
– *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*, 9 de enero de 1500. A cargo de Melchioris Gorricii. 480 f.[7]
– Lucio Anneo Séneca, *Proverbios de Séneca glosados por Pedro Díaz de Toledo*, Toledo, Pedro Hagembach, 10 de febrero de 1500. 10+144 f.
– Antonio García de Villalpando, *Instrucción de la vida cristiana*, impresa en Toledo, el 25 de febrero de 1500 por Pedro de Hagembach. 57 h.[8]

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

6. Ya Francisco Vindel puntualizaba sobre el ejemplar de Burgos: «¿Falta la portada? Comienza la signatura en a_i. El ejemplar está incompleto, y la marca de Fadrique que figura al fin es una mixtificación. No creemos que este libro sea incunable, aunque sí impresión de Fadrique de Basilea, hacia 1501 a 1505», *El arte tipográfico en España durante el siglo xv*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1951-1959, tomo IV, p. 291, ficha 91.

7. Según las Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, el 12 de agosto de 1500 hay un acuerdo para dispensar a Alfonso Ortiz de su presencia en el coro por estar corrigiendo este Misal mozárabe. Según Ramón Gonzálvez, 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. Remito a Ramón Gonzálvez, «Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe», conferencia pronunciada en el *Congreso Cisneros y la Biblia Complutense*, celebrado en la Loyola University, Chicago (USA), 7 a 12 de junio de 1999, pp. 165-207, cita p. 197; en línea: <http://www.realacademiatoledo.es/files/anales/0040/05.pdf> (consultado: 12-01-2020).

8. No se conserva ejemplar. Lo citan: Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus*, reedición facsimilar, 2 vols., Madrid, Visor Libros, 1996, II, p. 351; K. Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo xv. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, La Haya-Leipzig, Martinus Nijhoff, Karl W. Hiersemann, 1903, n.º 291; Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1945-1959, vol. 6, p. 119, n.º 33; A. Palau, *Manual del librero Hispano-americano*, Barcelona, Sub. anticuaria de A. Palau, vol. 6, p. 121;

– *Oraciones sacras ad plenum collecte summaque vigilantia emendate insuper et alique que defuerant addite que per totum aunum in Ecclesia cantant, cum lectionibus et responsorijs de Iob,* Toledo, Pedro Hagembach, 13 de abril. 88 f.
– Juan Gerson, *Libro de remedar a Christo e del menosprecio de todas las vanidades del mundo*, Pedro Hagembach, 31 de mayo de 1500. 110 f.
– *Comedia de Calisto y Melibea*, [Toledo, Pedro Hagembach, mayo-junio 1500]. 80 h.
– Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Toledo, Pedro Hagembach, 2 de junio de 1500. 112 h.
– Martínez de Toledo, Alfonso, *El arcipreste de talavera que fabla de los vicios de las malas mujeres e conplexiones de los onbres*, Pedro Hagembach, 1500 (20 julio). 52 f.
– Juan Infante, *Los libelos del doctor Infante. Forma Libelandi,* Toledo por maestro Pedro Hagembach, 5 de agosto, 1500.[9] 22 h.
– Petrus Dorlandus, *Viola Animae, seu Dialogus de hominis natura*. 31 de agosto de 1500 (lleva escudo del arzobispo de Toledo al fin). 140 f.

A estos ejemplares podemos añadir otros dudosos en cuanto a la fecha:

– Abad Don Juan de Montemayor, *Comie[n]*ça *el Libro del abad don Juan señor de Mo[n]te Mayor en el qual se escriue todo lo que le acontescio con don Garcia su criado [...]* [Toledo, Pedro Hagembach, ca. 1500-1503]. 40 h.
– San Jerónimo, *Vita divi Hieronymi Pauli primi eremitae*, [Toleti, Petrus Hagembach, ca. 1500-1503]. 12 h.
– *Historia del emperador Carlomagno (Carlos Maynes)*, [Toledo, Pedro Hagembach, ca. 1500-1503]. 78 h.
– *Leyes del estilo y declaraciones sobre las leyes del Fuero*, [Toledo, Pedro Hagembach, c. 1500-1502].[10]
– *Proceso de la vida de Ángela de Fulginio,* [Toledo, 1500?, Pedro Hagembach?]
– *Historia de la Donzella Theodor*, [Toledo, Pedro Hagembach, ca. 1500-1503]. 32 h.; 4°.

A partir de estos datos podemos deducir que la imprenta de Pedro Hagembach estaba en pleno funcionamiento en el año 1500, fecha de la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Según Cristóbal Pérez Pastor:

Francisco Méndez, *Tipografía española propagación y progresos del arte de la imprenta en España, a la que antecede una noticia general sobre la imprenta de la Europa y de la China*, Madrid, 1861, pp. 148 y 308; Cristóbal Pérez Pastor, *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. 17.

9. Véase José María Torres Pérez, *Catálogo de incunables de la Biblioteca de la Universidad de Navarra*, con prólogo de Julián Martín Abad, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003, n.° 37.

10. Frederick J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520,* New York–London, Cambridge University Press, 1977, n.º 1030, piensa que es de 1502 y de los sucesores de Hagembach.

> aparece en Toledo Pedro Hagembach, imprimiento de 1498 a 1502 varios libros de condiciones tipográficas excelentes, que se pueden comparar, sin desmerecer, con los mejores incunables, no sólo 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, hasta el punto de ser sumamente difícil encontrar una de ellas. Tuvo la suerte, además de encontrar un editor entendido y rico en Melchor Gorricio, y ambos la protección de un Mecenas tan espléndido como el Cardenal Cisneros.[11]

Efectivamente, gran parte de su producción es excelente y con muy pocas erratas, sobre todo las obras religiosas y las financiadas por Gorricio y el Arzobispo de Toledo. Sin embargo, la *Comedia de Calisto y Melibea* es un impreso compaginado rápidamente, con muchísimas erratas y con fallos en la cuenta del original,[12] 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,[13] e incluso en el papel no se encuentra marca alguna, según la descripción que hace del original Daniel Poyán.[14] Lo que nos puede hacer pensar que muy probablemente las prensas de Hagembach estaban saturadas de trabajo y tuvo que incorporar a algún cajista (o componedor) no demasiado curtido en las artes tipográficas para la realización de obras por encargo. Apoyaría esta idea el que en las Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, el 12 de agosto hay un acuerdo capitular para dispensar a Alfonso Ortiz de su presencia en el coro por estar corrigiendo el Misal mozárabe (véase nota 7).

11. *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, ob. cit., cita p. xx.

12. Jaime Moll Roqueta, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 441-444, quien 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,* eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241 y a Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «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, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/06_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 12-01-2020), quien descubre que la plana b vj r tiene 31 líneas, una menos de las 32 habituales.

13. José Luis Canet, «Introducción» a *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 103 y 114-129.

14. *La Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, Pedro Hagembach, 1500, edición facsimilar realizada por Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961, p. 9.

Veamos lo que propone Alonso Víctor de Paredes[15] sobre los componedores y correctores:

> Capitulo Dezimo
>
> *De la Correccion, y obligaciones que deven observar, assi el Corrector, como el Componedor, y el de la prensa.*
>
> [...] hallo quatro suertes de Correctores diferentes, que el tiempo, y el poco util de las impressiones ha ocasionado algunos. El primero es, quando el Corrector es buen Gramatico, y entendido en la Teologia, Iurisprudencia, ò otra qualquiera ciencia; pero no ha sido Impressor: este tal corregirà admirablemente Latin y Romance, con toda perfeccion: mas si le ponen una plana traspuesta, un folio errado, ò una signatura trocada, como lo corregirà si no lo entiende? El segundo es, quando el Corrector es Impressor, y juntamente Latino, y algo leido en historias, y en otros libros, como yo he conocido algunos; y no ay duda sino que estos son mas a proposito. El tercero es, quando el poco util de las impressiones no da lugar a mas, y es preciso encargar la correccion al mas experto Componedor, con quien se halla en su casa el maestro, aunque no sea Latino; este tal puede suplirse si en hallando alguna dificultad en el Latin lo consulta con el Autor, ò con personas entendidas, y se sujeta al mejor parecer. El quarto es, quando el dueño de la Imprenta no es Impressor, sino Mercader de libros ò son viudas, ò personas que no lo entienden; y no obstante quieren corregir, ò lo encargan a personas que apenas saben leer [...] (42r y 42v).

En el caso de la comedia toledana, muy probablemente la función de corrector de pruebas se le haya encargado a un componedor por las erratas que posee y que no fueron subsanadas parando la tirada; es decir, en esta edición la imprenta de Hagembach no utilizó un corrector que revisara en el propio taller cada página salida de la prensa. Si fue así, ¿cuál sería la función de Alonso de Proaza, que aparece como corrector en el paratexto final? Posiblemente ninguna, porque se estaría realizando la edición a partir de otra existente (quizás la de Salamanca de 1500, que es la que copiaría el impreso valenciano de Jofré de 1514). En dicho caso, la fecha de impresión de la *Comedia* de Toledo no tendría que ser la de mayo-junio, pues estaría reproduciendo otra edición anterior, como así harán gran parte de las reediciones posteriores de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*.

La edición de la *Comedia* sevillana fue realizada por Estanislao Polono en 1501. Tanto Polono como su compañero Meinardo Ungut llegaron a España en 1490 llamados por los Reyes Católicos, procedentes posiblemente de Nápoles,

15. Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores,* edición, prólogo y epílogo de Jaime Moll y nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002.

dada la similitud de sus tipos con los del napolitano Mathias Moravus.[16] Después de la muerte de Meinardo en 1499, Estanislao siguió su actividad en Sevilla hasta 1502, año en que se traslada a Alcalá de Henares donde residirá hasta 1504, esta vez requerido por el arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros, para quien llevó a cabo varios trabajos. En 1503, al mismo tiempo que desarrollaba su labor en Alcalá, volvió a establecerse en Sevilla junto a Jacobo Cromberger.[17] Cabe resaltar la amplia producción de obras literarias de estos impresores que ocupa casi un 25 % de sus estampaciones.

De entre sus impresos de los años 1500-1501 selecciono:

– Juan Infante, *Forma Libelandi,* Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (20 marzo).
– Fernando del Pulgar*, Claros varones de España*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (14 abril).
– Santillana, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), *Los proverbios. Tractado de providencia contra fortuna*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (3 junio).
– *Capítulos de lo que han de guardar los gobernadores, asistentes, corregidores [...]*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (9 junio).
– *Liber formalitatum [...] vulgo nominatum Metaphysica*, atribuido a Pedro Dagui, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (22 junio).
– Pedro Dagui, *Ianua artis Raymundi Lulli*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (26 junio).
– *Ordenanzas reales sobre los paños, hechas por Fernando V e Isabel I de Castilla*. Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (26 septiembre).
– *Summa errorum et haeresium per inquisitiores haereticae pravitatis damnatarum*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500.
– *Formalitates breves,* Sevilla, Estanislao Polono, 1500.
– *Ordenanzas reales sobre los paños, hechas por Fernando V e Isabel I de Castilla*, Sevilla, Estanislao Polono, 1501 (1 marzo).
– Agustín, Santo, *Doctrina cristiana,* Sevilla, Estanislao Polono, 1501 (26 agosto).
– Roberto Gaguin, *De puritate virginis marie cum aliis operibus*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500-1501.
– *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Estanislao Polono, 1501.[18] Al ser un ejemplar poco conocido y descrito, quisiera resaltar que al igual que el de Toledo, termina la obra con un escudo real de los Reyes Católicos.

16. Mª Carmen Álvarez Márquez, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, 3 vols., I: *Impresores*, Sevilla, Libros Pórtico, 2009, I, p. 198.

17. Julián Martín Abad e Isabel Moyano Andrés, *Estanislao Polono,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 2002, p. 22 y siguientes.

18. Para una descripción del ejemplar único conocido, encuadernado junto a unos versos manuscritos franceses, véase a Marta Albalá Pelegrín, «Un códice misceláneo: la *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1501, Rès Yg. 63, BNF», *Bulletin of Spanish Studies* LXXXVI.4 (2009), pp. 435-458.

Fig. 10. Contraportada *Comedia Calisto y Melibea*, Sevilla, 1501

Este grabado es el mismo que el de las *Ordenanzas reales de Castilla o Libro de las leyes* de Alfonso Díaz de Montalvo [Sevilla], a costa de Lazaro de Hazanis, Menardo Ungut Alleman y Lançalao Polono compañeros, 1498, 29 de marzo y el de las *Ordenanzas Reales sobre los paños hechas por Fernando V e Isabel I de Castilla Granada, 15 sep. 1500*, Estanislao Polono a expensas de Niculoso de Monardis, 26 de noviembre de 1500.

Fig. 11. Portada *Ordenanzas reales*, 1498

Fig. 12. *Ordenanzas reales sobre los paños*, 1500

Y finalmente, la *Comedia* de Burgos, 1499-1502, realizada por Fadrique Biel, alemán de Basilea, que se trasladó a España y a la ciudad de Burgos en 1482. Este impresor trabajó sin interrupción hasta 1502-1503 y sus obras son en general de gran perfección, debido sobre todo al gran número de letrerías que poseía (hasta un total de 15 góticas y una redonda); lo mismo podríamos decir de sus materiales ornamentales y xilografías.[19] A partir de 1501 se produce un periodo de menor actividad en la imprenta de Fadrique (relacionada con la crisis que afecta prácticamente a todo el país). Gracias a los encargos realizados por el obispo de Burgos D. Pascual de Ampudia y por el Cabildo pudo sobrevivir hasta 1509, en donde vuelve a recuperar su ritmo de trabajo. Cabe reseñar que en 1512 recibirá encargos del impresor Arnao Guillén de Brocar, con sede en Alcalá y al servicio de Cisneros (posiblemente al tener saturada su imprenta con la estampación de la Biblia Políglota).

Entre sus producciones, recojo aquellas más importantes entre los años 1499-1502 (posibles fechas de estampación de la *Comedia*):

– *Leyes por la brevedad y orden de los pleitos*. Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (26 junio).
– Antonino de Florencia, *Suma de Confesion llamada Defecerunt*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (julio).
– *Homiliarius doctorum, vel diversorum auctorum in Evangelia quae cantantur dominicis diebus*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499-1500.
– *Flor de virtudes,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1499.
– Nebrija, Antonio de, *Muestra de las antigüedades de España*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499.
– *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499.
– Bade, Josse, *Stultiferae naves*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1500, 18 de febrero.
– *Leyes del cuaderno nuevo de las rentas de las alcabalas*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1496-1499.
– *Confesional del Tostado*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1500.
– Nebrija, Antonio de, *Vafre dicta philosophorum, cum glossematis,* Burgos, Fadrique de Basilea, c. 1500.
– *Respuesta del obispo de Ávila a una petición del Conde don Álvaro de Estúñiga sobre la exposición de la misa,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1500.
– Juan Infante, *Forma libelandi,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1500.
– Lucio Marineo Sículo, *De Hispaniae laudibus*, [Burgos, Fadrique de Basilea, 1500]

19. Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros, 2005, I, p. 129.

– *Leyes del cuaderno nuevo de las rentas de las alcábalas*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1500.
– Proba Falconia, *Vergilii centones Veteris et Novi Testamenti,* [Burgos, Fadrique Biel de Basilea, c.1500]
– Fernández de Villegas, Pedro, *Flosculus sacramentorum*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1498-1500.
– Publio Léntulo, *Epistola Publii Lentuli ad Senatum Romanum de statura et forma Christi*, [Burgos, Fadrique Biel de Basilea, c. 1500].
– *Manuale Burgense*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1501.
– *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae [...]*, Burgos, Fadrique de Basilea, noviembre de 1501 y julio de 1502.
– *Coplas hechas por mandado de un señor el qual tenía un mozo adivino «Tengo un moço mentiroso». Coplas a una señora que pasaba por la pertenencia del enamorado «Señora quando passays»*, [Burgos, Fadrique Biel de Basilea, c. 1500-05].
– *Comedia de Calisto y Melibea*, [Burgos, Fadrique de Basilea, 1499-1502].[20]

Ya traté del estema de la *Comedia* en mi edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, pero insisto de nuevo en otro artículo, que tengo muy avanzado, en el que posiblemente pueda demostrar fehacientemente que la edición de Burgos no sirvió de original a las de Toledo y Sevilla.

Los que defienden el año de 1499 se basan, ante todo, en el escudo final, que ya hemos indicado, como hizo Francisco Vindel y otros, que es una mixtificación, al parecer una impresión facsimilar realizada en 1795, como propone Charles Brunet:

> Toutefois il fut constaté alors que le dernier feuillet, portant la marque (reportée) de l'imprimeur, avec la date 1499, était d'une impression moderne imitant d'anciens caractères, mais sur un papier, dont les vergeures laissent apercevoir la date de 1795, preuve trop certaine d'une fraude qui probablement avait déjà été reconnue a la vente Heber, ce qui aura empéché les enchères de s'élever.[21]

20. Sobre la no aceptación de que esta edición sea de 1499, véase: Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1951-1959, tomo IV, pág. 291, ficha 91; Luis Montañés, «El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Anales toledanos* 8 (1973), pp. 131-180; Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 456-458; Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, ob. cit., I, pp. 352-368; Víctor Infantes, *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 28-46; Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XI. I (2000), pp. 21-25 y *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011, pp. 263-268 o José Luis Canet (ed.) *Comedia de Calisto y Melibea,* ob. cit., quienes la han fechado, aunque con matices, entre 1500 y 1502.

21. Jean Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris. F. Fidot, 1860-65 (5éme. ed.) vol. 1, p. 1715 b.

Aunque dicho escudo del impresor resultara cierto, no implicaría que la edición fuera de ese año por diversas razones. La más importante es que el escudo empezó a usarse en 1499, pero el impresor lo siguió utilizando sin modificar hasta 1502. Por ejemplo, se incluye en la última página del *Confesional del Tostado*, 1500.

Fig. 13. *Confesional del Tostado*, Fadrique, 1500

Como colofón en *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae [...]* noviembre de 1501 y julio de 1502:

Fig. 14.Colofón *Lectiones*, Fadrique, 1501

En años posteriores modificará el escudo el impresor al borrarle el año y quitar algunas sombras para resaltar más las iniciales de su nombre, que deberían haberse estropeado por el uso, como aparece, por ejemplo en *La tradución del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores*, 1515:

Fig. 15. Colofón *La traducción del Dante* de Villegas, Fadrique, 1515

o en el *Tractatus de penitentiis et actibus pentitentium et confessorum*, 1516:

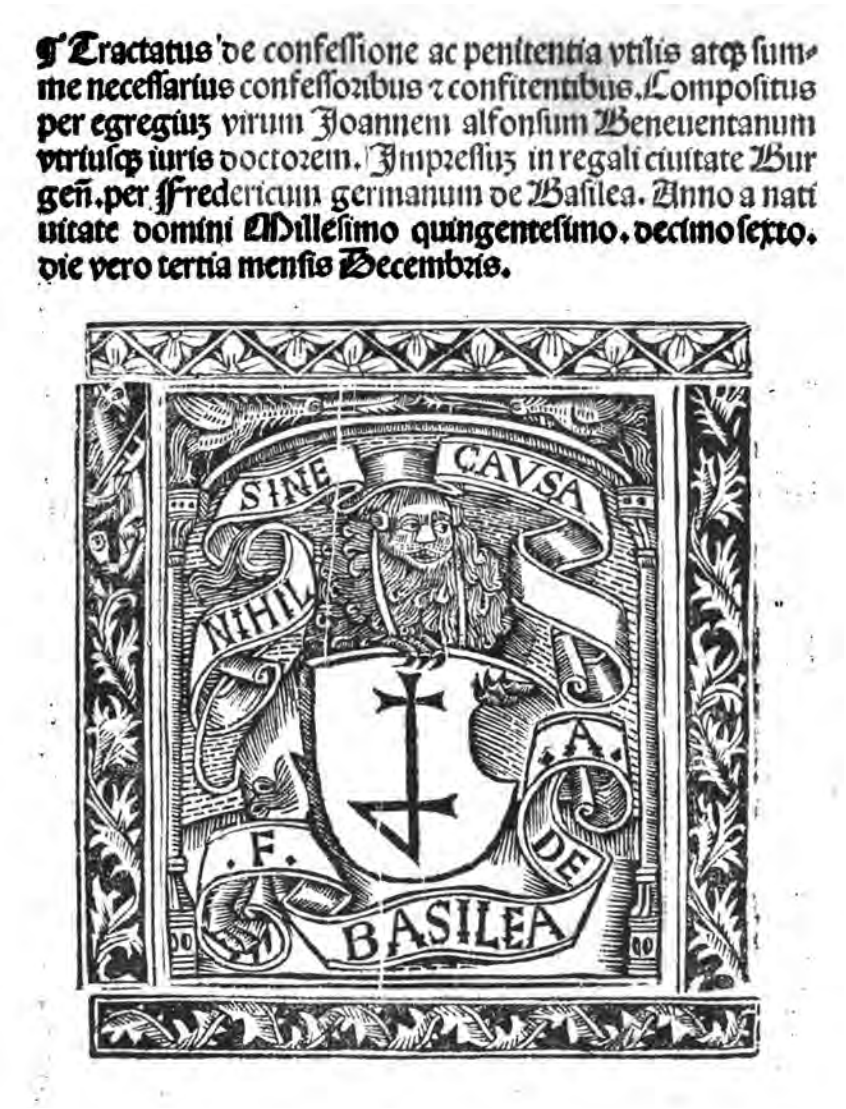


Fig. 16. *Tractatus de pentientiis*, Fadrique, 1516

Hay que resaltar, además, que Fadrique Biel cuando utiliza su escudo de impresor lo suele incluir en el colofón. Pero si el escudo va solo, caso del *Confesional del Tostado* del año 1500, entonces lo coloca en la última página del libro, correspondiente al vuelto de la hoja final (contraportada), cosa que no se da en la *Comedia de Calisto y Melibea*, lo que nos hace dudar cada vez más de este ejemplar, ya que la manipulación que se hizo seguramente a fines del siglo XVIII

fue a conciencia, pero no por verdaderos profesionales de la incunabulística europea, quienes no hubieran cometido tantos errores: desde raspar las letra de las signaturas aij, aiij y aiiij para convertirlas en ai, aij y aiij, y así asimilar la primera página a la portada (enmarcando la página inicial con líneas rojas) y presentar el libro como completo, hasta el corte del cuadernillo final, quitándole un folio o más (dejándolo de tres hojas, formato imposible en la imprenta de la época) y añadiéndole una hoja con papel moderno en la que se imprime el escudo tipográfico del impresor de Basilea facsimilado junto con los mismos marcos rojos de la portada, pero colocándolo todo en un lugar inapropiado.

Mecenas, mercaderes y libreros

Al parecer, entre estos tres talleres hay una serie de conexiones que tienen que ver con los mercaderes y libreros así como con su relación con los poderes religiosos y monárquicos. Pedro Hagembach, impresor de origen alemán y residente en Valencia, fue llamado a la ciudad de Toledo para ponerse al servicio del arzobispo Cisneros; Estanislao Polono llegó a España en 1490 a petición de los Reyes Católicos; posteriormente, en 1502 se traslada a Alcalá de Henares requerido por Cisneros; Fadrique Biel, trabajó continuamente para el Cabildo y el Obispo de Burgos, D. Pascual de Ampudia, y años más tarde colaboró con el impresor del Cardenal Cisneros, Arnao Guillén de Brocar. Además, estos impresores entraron al servicio de grandes prelados por mediación de mercaderes y libreros, quienes financiaron muchas de sus ediciones. Este sería el caso de Melchor Gorricio, una figura clave en las relaciones entre las diferentes imprentas y la curia diocesana.

El cardenal González de Mendoza (1428-1495) conoció a Melchor Gorricio en Venecia, cuya profesionalidad como editor había comprobado al ser el encargado de la edición del *Breviario* toledano en 1483 y 1492, por lo que lo hizo venir a España, en donde estampó muchos libros en Toledo y Sevilla.[22] Años después, en 1499, Cisneros patrocinó y costeó el *Missale mixtum, secundum ordinem et regulam sancte ecclesie Toletane hispaniarum metropilitane* cuyo editor fue Melchor Gorricio, y el canónigo Alonso Ortiz el encargado de corregir los errores y la modernización de la edición anterior veneciana.[23]

22. Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, ob. cit., p. x.

23. Juan Manuel Sierra López, *El misal toledano de 1499*, Toledo, Instituto Teológico de San Ildelfonso, 2005, p. 58.

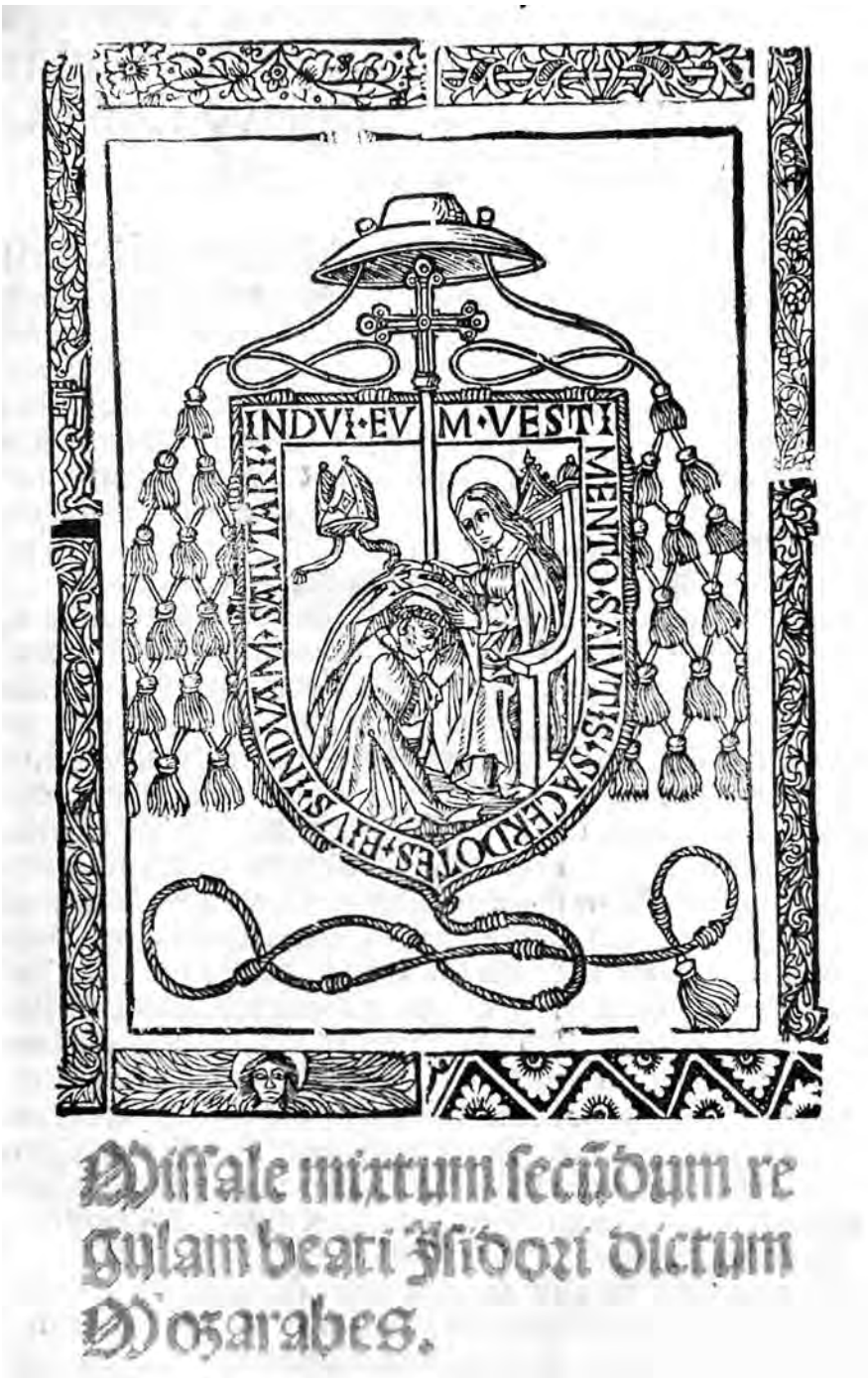
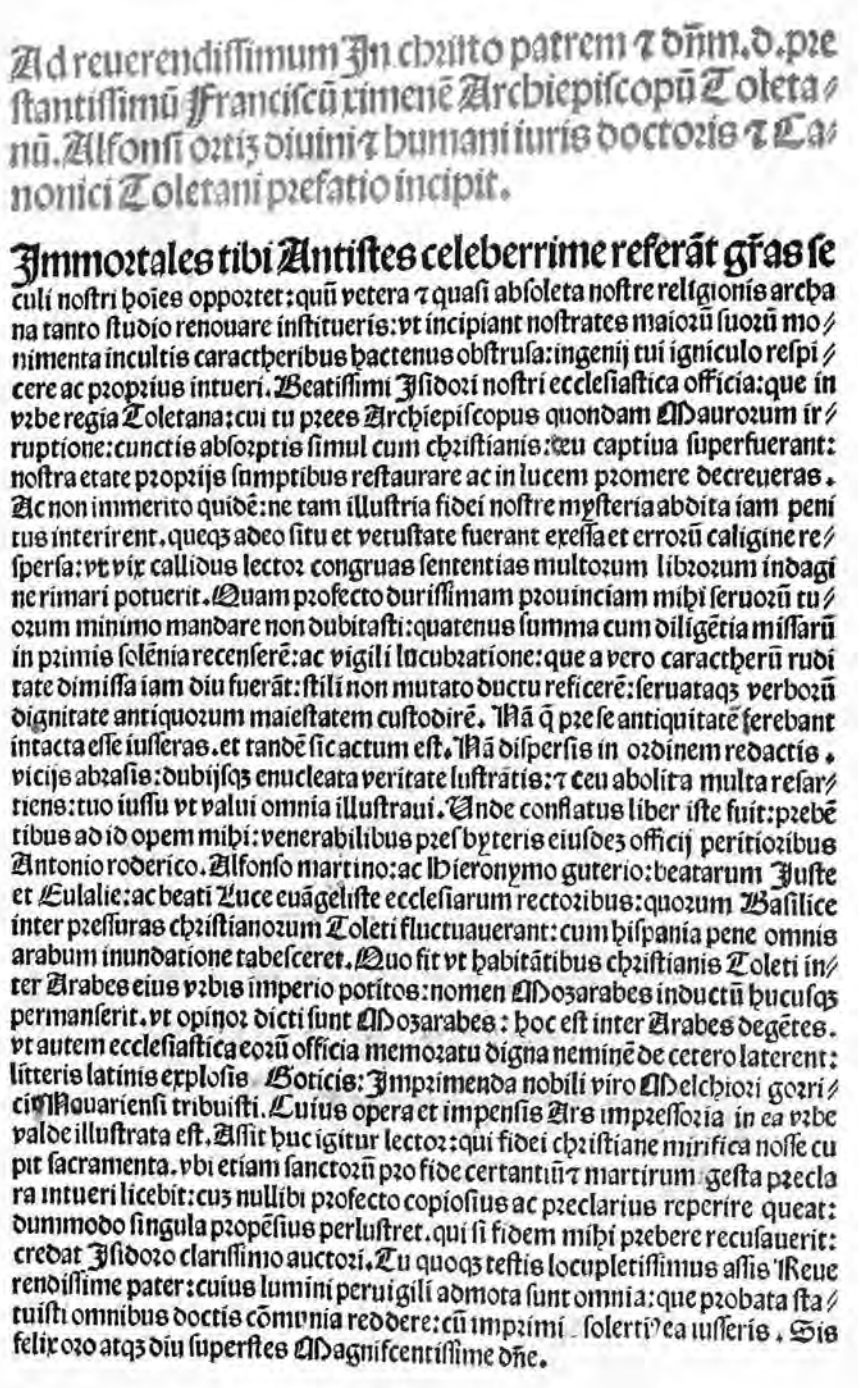


Fig. 17. *Missale*, 1



Ad reuerendissimum In christo patrem ⁊ dn̄m. d. prestantissimū Franciscū ximenē Archiepiscopū Toletanū. Alfonsi ortiz diuini ⁊ humani iuris doctoris ⁊ Canonici Toletani prefatio incipit.

Immortales tibi Antistes celeberrime referāt gr̄as seculi nostri hoīes opportet: quū vetera ⁊ quasi absoleta nostre religionis archana tanto studio renouare institueris: vt incipiant nostrates maiorū suorū monimenta incultis caractheribus hactenus obstrusa: ingenij tui igniculo respicere ac proprius intueri. Beatissimi Isidori nostri ecclesiastica officia: que in vrbe regia Toletana: cui tu prees Archiepiscopus quondam Maurorum irruptione: cunctis absorptis simul cum christianis: ceu captiua superfuerant: nostra etate proprijs sumptibus restaurare ac in lucem promere decreueras. Ac non immerito quidē: ne tam illustria fidei nostre mysteria abdita iam penitus interirent. queqz adeo situ et vetustate fuerant exessa et errorū caligine respersa: vt vix callidus lector congruas sententias multorum librorum indagine rimari potuerit. Quam profecto durissimam prouinciam mihi seruorū tuorum minimo mandare non dubitasti: quatenus summa cum diligētia missarū in primis solēnia recenserē: ac vigili lucubratione: que a vero caractherū ruditate dimissa iam diu fuerāt: stili non mutato ductu reficerē: seruataqz verborū dignitate antiquorum maiestatem custodirē. Nā q̄ pre se antiquitatē ferebant intacta esse iusseras. et tandē sic actum est. Nā dispersis in ordinem redactis. vicijs abrasis: dubijsqz enucleata veritate lustrātis: ⁊ ceu abolita multa resartiens: tuo iussu vt valui omnia illustraui. Unde conflatus liber iste fuit: prebētibus ad id opem mihi: venerabilibus presbyteris eiusdez officij peritioribus Antonio roderico. Alfonso martino: ac Hieronymo guterio: beatarum Juste et Eulalie: ac beati Luce euāgeliste ecclesiarum rectoribus: quorum Basilice inter pressuras christianorum Toleti fluctuauerant: cum hispania pene omnis arabum inundatione tabesceret. Quo fit vt habitātibus christianis Toleti inter Arabes eius vrbis imperio potitos: nomen Mozarabes inductū hucusqz permanserit. vt opinor dicti sunt Mozarabes: hoc est inter Arabes degētes. vt autem ecclesiastica eorū officia memoratu digna neminē de cetero laterent: litteris latinis explosis Goticis: Imprimenda nobili viro Melchiori gorrici Nouariensi tribuisti. Cuius opera et impensis Ars impressoria in ea vrbe valde illustrata est. Assit huc igitur lector: qui fidei christiane mirifica nosse cupit sacramenta. vbi etiam sanctorū pro fide certantiū ⁊ martirum gesta preclara intueri licebit: cuz nullibi profecto copiosius ac preclarius reperire queat: dummodo singula propēsius perlustret. qui si fidem mihi prebere recusauerit: credat Isidoro clarissimo auctori. Tu quoqz testis locupletissimus assis Reuerendissime pater: cuius lumini peruigili admota sunt omnia: que probata statuisti omnibus doctis cōmunia reddere: cū imprimi solertiꝰ ea iusseris. Sis felix oro atqz diu superstes Magnifcentissime dn̄e.

Fig. 18. *Missale*, 2

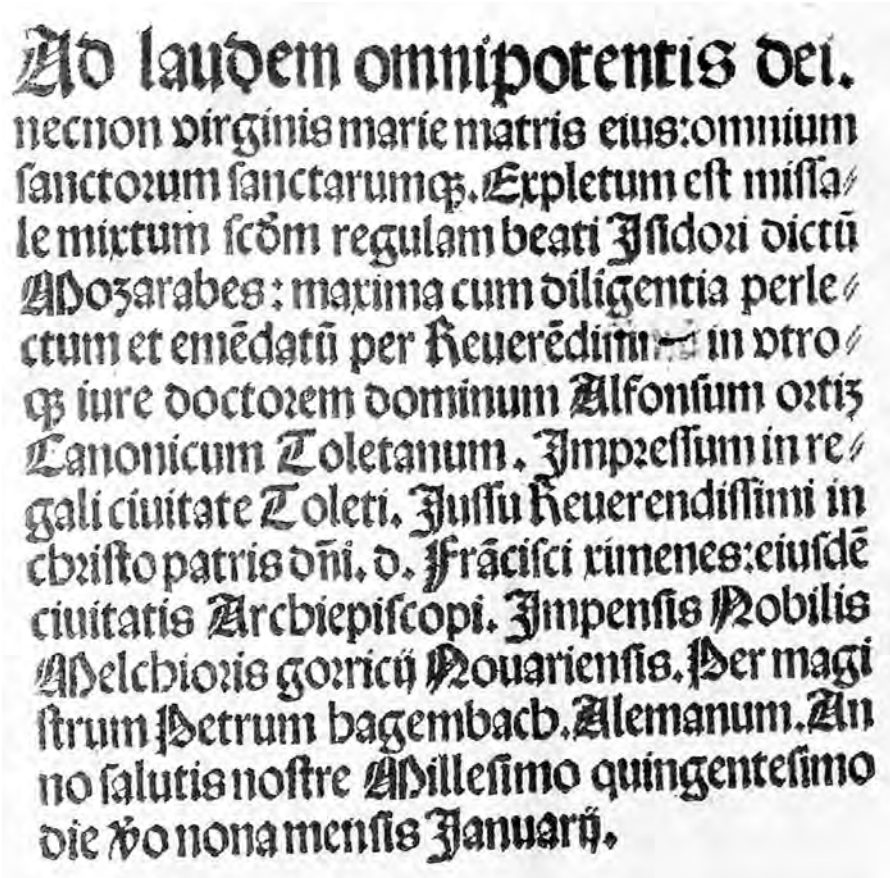
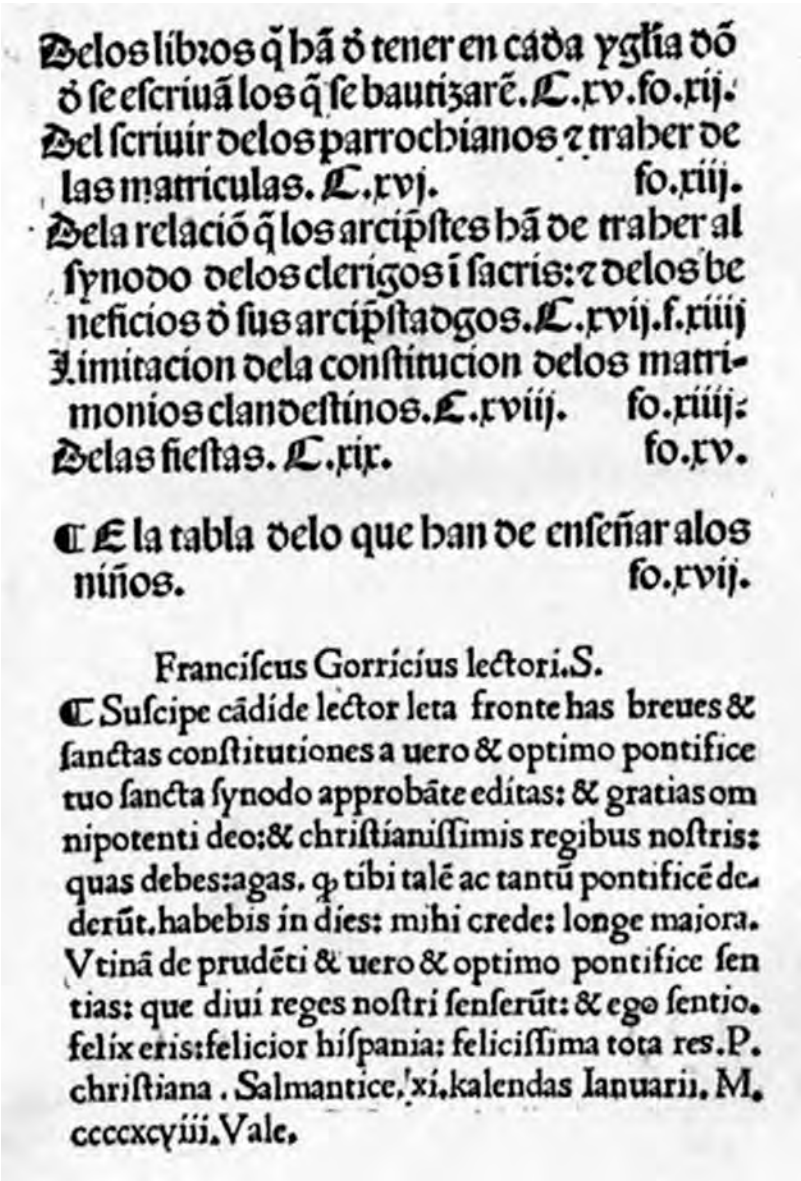

Ad laudem omnipotentis dei.
necnon virginis marie matris eius: omnium
sanctorum sanctarumq;. Expletum est missa-
le mixtum scdm regulam beati Isidori dictū
Mozarabes: maxima cum diligentia perle-
ctum et emēdatū per Reuerēdissimū in vtro-
q; iure doctorem dominum Alfonsum ortiz
Canonicum Toletanum. Impressum in re-
gali ciuitate Toleti. Iussu Reuerendissimi in
christo patris dñi. d. Frācisci ximenes: eiusdē
ciuitatis Archiepiscopi. Impensis Nobilis
Melchioris gorricij Nouariensis. Per magi
strum Petrum hagembach. Alemanum. An
no salutis nostre Millesimo quingentesimo
die vo nona mensis Januarij.

Fig. 19. *Missale*, 3

Melchor Gorricio en 1500 patrocinó el *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*, cuyo revisor fue también Alfonso Ortiz. Este mercader y librero tenía dos hermanos, Gaspar y Francisco. El padre Fray Gaspar Gorricio llegó a ser procurador del convento de la cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla, y hombre de confianza y tesorero de Cristóbal Colón y de sus herederos. Fue también autor de unas *Contemplaciones sobre el Rosario*, que el canónigo de Sevilla, Juan Alfonso de Logroño, tradujo al castellano y se estamparon por Ungut y Polono en 1495.[24] Francisco Gorricio actuó como editor de las *Constituciones del Arzobispado de Toledo, ordenadas por Fr. Francisco Jiménez de Cisneros. E la Tabla de lo que han de enseñar a los niños,* a expensas de Francisco Gorricio, 22 diciembre, 1498 [Salamanca, Tip. de Nebrija].

24. Baltasar Cuartero y Huerta, «Los Colón en la Cartuja», *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 16 (1988), pp. 67-152; en línea: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/83359> (consultado: 12-01-2020).



Delos libros q̃ hã d̃ tener en cada yglia dõ
d̃ se escriuã los q̃ se bautizarẽ. C.xv.fo.xij.
Del scriuir delos parrochianos ⁊ traher de
las matriculas. C.xvj. fo.xiij.
Dela relaciõ q̃ los arcip̃stes hã de traher al
synodo delos clerigos ĩ sacris: ⁊ delos be
neficios d̃ sus arcip̃stadgos. C.xvij.f.xiiij
Limitacion dela constitucion delos matri-
monios clandestinos. C.xviij. fo.xiiij.
Delas fiestas. C.xix. fo.xv.

¶ E la tabla delo que han de enseñar alos
niños. fo.xvij.

Franciscus Gorricius lectori.S.
¶ Suscipe cãdide lector leta fronte has breues &
sanctas constitutiones a uero & optimo pontifice
tuo sancta synodo approbãte editas: & gratias om
nipotenti deo: & christianissimis regibus nostris:
quas debes: agas. ꝙ tibi talẽ ac tantũ pontificẽ de-
derũt. habebis in dies: mihi crede: longe maiora.
Vtinã de prudẽti & uero & optimo pontifice sen
tias: que diui reges nostri senserũt: & ego sentio.
felix eris: felicior hispania: felicissima tota res. P.
christiana. Salmantice. xi. kalendas Ianuarii. M.
ccccxcviii. Vale.

Fig. 20. Incunable *Constituciones del Arzobispado de Toledo*

Santiago Aguadé Nieto[25] comenta la estrecha relación entre Melchor Gorricio y el Cardenal Cisneros a través de las Cuentas encontradas en la BNM

25. Santiago Aguadé Nieto, «De la manuscritura a la imprenta. Formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso», en *Civitas Librorum. La ciudad de los Libros, Alcalá de Henares 1502-2002*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, pp. 55-82.

sobre los pagos a libreros y editores por el Arzobispo de Toledo y del primer inventario de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso en Alcalá. En dichas cuentas aparecen asientos por entregas de libros realizadas por el librero Melchor Gorricio a diferentes personalidades, pero también los pagos recibidos por la financiación de ediciones:

> Las entregas de cantidades en metálico ordenadas por Cisneros a los Gorricio con vistas a la financiación de ediciones de libros comienzan, de acuerdo con las Cuentas, en 1497, año en que se da orden a Juan de Viana de pagarle a Francisco 4.100 maravedíes, a los que se suman otros 2.750 maravedíes de las rentas del receptor de Toledo dos años más tarde, en 1499, sin que se especificara de qué libros se trataba ni quién habría de recibirlos, aunque lo lógico es pensar que iban destinados a la impresión de las *Constituciones*.
>
> Pero el flujo de dinero culmina en 1498, cuando el prelado ordena hacer entrega a Melchor de 150.000 maravedíes como anticipo del pago de los 40 misales y otros tantos breviarios que el mercader editor entrega a lo largo de los años 1501, 1502, 1503, 1504, a la reina Isabel, al propio Cisneros, a la Capilla Mozárabe, al camarero don Carlos de Mendoza, al Vicario general, doctor Villalpando y a la iglesia de San Marcos de Toledo.
>
> Por consiguiente, la información contenida en las Cuentas pone de relieve el hecho de que el auténtico financiador de la edición de los misales toledanos de 1500 había sido Cisneros, que había adelantado en 1498 los fondos necesarios a cargo de las rentas de la diócesis, y recuperaba su inversión años después en libros cuyos precios, variables en función de sus características, se hacen constar, pero que, además, había pagado una parte del costo de la edición del *Breviaro Toledano* llevada a cabo en Venecia por su predecesor. En realidad ambos hermanos actúan como sus agentes, tal como indica Alvar Gómez de Castro, que se refiere únicamente a Melchor.
>
> Sin embargo, este último no interviene sólo en las ediciones litúrgicas del cardenal, que aparece ordenando, el 18 de febrero de 1505, el libramiento a su favor de 12.980 maravedíes, 2.580 destinados a sufragar los gastos de impresión de algunas obras de san Juan Clímaco, y los 10.400 restantes los de 104 ejemplares de las obras de la beata Ángela de Foligno y otros 104 volúmenes de otras obras de san Juan Clímaco en romance y otros 106 en latín, con la particularidad de que los 4 y 6 respectivamente que sobrepasan la centena impresos en pergamino.

Es importante entresacar la financiación de libros de literatura mística por el Cardenal, pero también el pago a Francisco Gorricio para la impresión, probablemente, de las *Constituciones* del Arzobispado de Toledo, impresas en Salamanca, pero con un claro afán de enseñar a los niños dependientes de su arzobispado.

Pedro Sainz Rodríguez ya hizo un avance de las publicaciones cisnerianas, con obras como las de san Antonino, *Confessionale «Defecerunt»* (en castellano), *Summa de confesion*, [Burgos, Fadrique Biel de Basilea, c. 1497]; *Constituciones del Arzobispado de Toledo, ordenadas por Fr. Francisco Jiménez de Cisneros. E la Tabla de lo que han de enseñar a los niños,* a expensas de Francisco Gorricio, 22 diciembre, 1498 [Salamanca, Tip. de Nebrija]; *Missale Toletanum*, Toledo, Pedro Hagembach, Melchioris Gorricii, 1 de junio de 1499; Petrus Dorlandus, *Viola Animae, seu Dialogus de hominis natura*, 31 de agosto de 1500 (lleva escudo del arzobispo de Toledo al fin); *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*, 9 de enero de 1500, a cargo de Melchioris Gorricii; *Proceso de la vida de Angela de Fulginio,* [Toledo, 1500?, Pedro Hagembach?]; Antonio García de Villalpando, *Instrucción de la vida cristiana*, impresa en Toledo, el 25 de febrero de 1500 por Pedro de Hagembach; Alfonso Balboa, *Dechado de religiosas*, Toledo, Pedro Hagembach, 10 septiembre, 1501; *Breuiarium secundum regulam beati hysidori*, [Al fin]: Toleti, impensis Melchioris Gorricij, per Petrum Hagembach, 1502; etc. Únicamente he intentado centrarme en los años 1498-1502, periodo que nos interesa por ser cercano al de las impresiones de la *Comedia*.

Todo ello sin tener en cuenta otras posibles ayudas a impresores y libreros de otras ciudades, que posiblemente algún día lleguemos a saber, como indicaba Pedro Sainz Rodríguez, si conseguimos descubrir todas las cuentas del arzobispo y después cardenal Cisneros.[26]

En relación al mercader y librero Melchor Gorricio es intersante su predilección por la edición de libros literarios y docentes, caso de *Los Comentarios de Julio César* (Toledo, Pedro Hagembach 1498, a costa de Melchior Gorricio); Egidio Romano, *Regimiento de Príncipes*, trad. de Juan García de Castrojeriz, e impreso en Sevilla por Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1494, a costa de los mercaderes de libros Conrrado Alemán y Melchior Gurrizo; Julián Gutiérrez de Toledo, *Cura de la piedra y dolor de la yjada,* Salamanca, Pedro Hagembach a costa de Melchor Gorricio Mercader, Toledo, 1498; etc.

Resalta en estos mercaderes-libreros su relación con altos cargos políticos y religiosos a los que ofrecen sus servicios (Reyes Católicos, Cristóbal Colón, cardenal Mendoza, cardenal Cisneros, obispo de Burgos, etc.), así como su interés por obras docentes y religiosas (la mayoría de las veces financiadas por los reyes, arzobispados u obispados). Las obras religiosas tienen mucho que ver con la nueva espiritualidad, caso de las *Meditaciones de la vida de Christo* del Cartujano, traducidas por fray Ambrosio de Montesino, estampadas por Polono en Alcalá de Henares en cuatro volúmenes, y patrocinadas por Isabel la Católica.

26. Pedro Sainz Rodríguez, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia, Discurso leído el día 10 de junio de 1979 en su recepción pública por Pedro Sainz Rodríguez [...] en la Real Academia Española*, Madrid, Imp. Doserre, 1979; el listado de las obras cisnerianas, pp. 134-150; cita p. 52.

¿Por qué los Gorricio u otros libreros y comerciantes al servicio del Arzobispo de Toledo o incluso de los Reyes Católicos no pudieron ser también los editores y financieros de la *Comedia de Calisto y Melibea*, tanto de las estampaciones de Toledo, Burgos y Sevilla, como la más que probable de Salamanca? Por los datos que poseemos, parece ser que sí. Aspectos que retomaré más adelante.

Reflexiones finales

Como ya dije en varios trabajos anteriores, la *Celestina* nació en el seno de la universidad y posiblemente buscó el editor (o editores) al público escolar como posible comprador, si bien unos pocos años después este texto ampliaría enormemente su público receptor, convirtiéndose en un canon literario y cultural, pero aun así, no queda resuelto el problema de las cuatro ediciones en el plazo de un año, más o menos (una en Salamanca —perdida—, otra en Toledo, e inmediatamente otras dos, una en Sevilla y otra en Burgos —o al revés—). Algo más tuvo que ocurrir en este periodo que va de 1500 a 1502, para que al menos estuvieran en el mercado cuatro ediciones.[27]

A partir de lo analizado sobre los talleres de impresión de las tres ediciones conocidas de la *Comedia*, podemos establecer una serie de paralelismos con otras obras más o menos literarias, que probablemente pasaron a ser modelos imitativos en la educación, junto con otras específicamente universitarias (pleitos de derecho, manuales de medicina, leyes y fueros, etc.) y, finalmente, aquellas potenciadoras de una cristiandad renovada, las cuales tuvieron varias ediciones por los mismos impresores:

- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*, Sevilla, Estanislao Polono, 1502; Toledo, Pedro Hagembach, 1502?.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana, *Los proverbios. Tractado de providencia contra fortuna*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (3 junio); Toledo, Pedro Hagembach, c. 1500.
- El doctor Juan Infante, *Forma libelandi*, Sevilla, Estanislao Polono, 1497; Sevilla, Estanislao Polono, 1500 (19 marzo); Toledo, Pedro Hagembach, 1500 (5 agosto); Burgos, Fadrique Biel de Basilea, ca. 1500; es un libro de procedimientos de derecho.
- Séneca, *Proverbios*, Toledo, Pedro Hagembach, 1500 (10 febrero); Sevilla, Ungut y Polono, 1495. Existen otras ediciones anteriores de Zaragoza (Pablo Hurus, 1491) o de Zamora (Antonio de Centenera 1482).

27. José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 12-01-2020), publicado también en este volumen, pp. 211-239.

– Arcipreste de Talavera, *El arcipreste de talavera que fabla delos vicios delas malas mugeres E complexiones de los hombres*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1498 (10 mayo); *Tratado contra las mugeres que con poco saber mezclado con malicia dicen e facen cosas no debides*, Toledo, Pedro Hagembach, 29 octubre 1499; *El arcipreste de talavera que fabla delos vicio dlas malas mujeres E con lẽxiones de los onbres*, Toledo, Pedro Hagembach, 1500 (20 julio).
– Alonso de Madrigal, el Tostado, *Confessional*, Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 29 enero 1500; Toledo, Pedro Hagembach, 1501-1503.
– *Bocados de Oro*, Sevilla, Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495; Toledo, Pedro Hagembach, 1502.
– San Antonino de Florencia, *Confessionale* «*Defecerunt*». *Suma de confesión,* Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 7 abril 1492; Burgos, Fadrique de Basilea (1492) y Fadrique de Basilea, 6 julio de 1499; [Salamanca, Hans Gysser, ca. 1500]; Sevilla, Estanislao Polono y Jacobo Cromberger, 1503; Toledo, Sucesor de Hagembach, 1504.
– *Leyes del estilo y declaraciones sobre las leyes del Fuero*, Pedro Hagembach, 1498; Burgos, Fadrique de Basilea, 1498; Salamanca, Tipografía de Nebrija, 1500; [Toledo, Pedro Hagembach, c. 1500][28], Salamanca, Juan Gysser, 1502.
– Juan de Mena, *Las trezientas*, Sevilla, Ungut y Polono, 1496, 12 de enero; Sevilla, con la glosa de Fernán Núñez, por tres alemanes, 1499; Toledo, Pedro Hagembach, 1501 (7 diciembre).
– Juan de Mena, *Coronación*, Sevilla, Estanislao Polono, 1499, 12 de noviembre; Salamanca, s.i., 1499; Zaragoza, Pablo Hurus, 1499; Toledo, Sucesor de Pedro Hagembach, 1504.

Si a ello añadimos que Estanislao Polono fue el impresor de varias obras de Pere Daguí (o Deguí) sobre Ramón Llull (quien murió en Sevilla en 1500 y dejó muchos discípulos, entre otros a Jaime Janer, Arnaldo Descós y el propio Cisneros),[29] y que el único personaje real conocido de la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* fue Alonso de Proaza, gran lulista, al igual que el arzobispo de Toledo, quien potenció la edición de sus obras y la creación de las cátedras lulistas en las universidades de Valencia y Alcalá de Henares,[30] no

28. Elisa Ruiz García, «El documento incunable: el gran desconocido», *Documenta & Instrumenta*, 2 (2004), pp. 57-67. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, ob. cit., n.º 1030, piensa que este ejemplar de Salamanca es de 1502 y de los sucesores de Hagembach.

29. Pere Daguí (o Deguí) *Janua artis Raimundi Lulli*, Sevilla, Estanislao Polono, 26 junio de 1500; Pere Degui, *Liber formalitatum, Metaphysica nominatus. De differentia*, Polono, 22 junio; 20 mayo, 1500; Pere Degui, *Incipit opus divinum continens in se quattuor videlicet methaphisicam, phisicam, logicam et plurificablem distinctionem*, Sevilla, 1500.

30. Como ya comenté en otros trabajos, el lulismo entró en la Universidad Complutense a través de Nicolás de Pax y en Valencia mediante Alonso de Proaza. El cardenal Cisneros, que costeó

nos debería extrañar que en la estampación de la *Comedia* estuviera detrás un personaje tan ilustre como el Arzobispo de Toledo y/o los Reyes Católicos[31] y que esta obra entrara dentro de sus esquemas educativos y potenciadores de una nueva religiosidad.

En 1510, Proaza editó la *Disputatio Raymundi et Hamar Sarraceni primo habita inter eos in urbe Rugiae Sermone Arabico, postea translata in Latinium ab eodem Lullo*, en la ciudad de Valencia, en el taller de Jofré, impresión en la que incluyó la *Bartholomeo Gentili Epistola*, una carta-prólogo muy similar a la «Carta del autor a un su amigo» que hallamos en *Celestina* y que sirve para agradecer al genovés su ayuda económica en la labor de la estampación.[32] Volvemos otra vez a las relaciones entre editores-mercaderes-libreros italianos con la nobleza y curia eclesiástica para la edición de textos específicamente filosóficos y docentes.

Podríamos pensar, ¿qué tiene que ver toda esta escuela filosófica con la *Celestina*? Ya comenté hace tiempo que «en el texto del "antiguo Auctor" está compendiada la problemática entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en cuestión la escolástica,[33] el uso abusivo de las autoridades, la primacía de la razón sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional, e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional».[34] Tanto la *Metaphysica* de

las ediciones lulianas de uno y otro, escribía el 8 de octubre de 1513 a los jurados de Mallorca: «Tengo grande afición a todas las obras del doctor Raimundo Lulio, doctor iluminadísimo, pues son de gran doctrina y utilidad, y así, creed que en todo cuanto pueda proseguiré en favorecerle y trabajaré para que se publiquen y lean en todas las escuelas». Alonso de Proaza empezó su carrera editorial lulista colaborando en el *Ars metaphisicalis* (1506) de su maestro Jaume Janer, en la que el humanista asturiano incluye un *Carmen endecasyllabum* en glorificación al arte de *Raymundi Lulli*. La obra se estampó gracias a Bartolomeo de Gentili, mercader genovés, como otras muchas obras de Ramon Llull en Valencia y Barcelona.

31. Por ejemplo, Pere Daguí (o Deguí), denunciado por el inquisidor dominico mallorquín Fray Gabriel Cacellas, pero una vez absuelto, fue nombrado capellán de los Reyes Católicos. Daguí fue protegido de Fernando el Católico y extendió el lulismo por el reino de Castilla con la ayuda también de la reina Isabel. A él se debe la transformación del «Estudio» catedralicio luliano de Mallorca en Universidad. Por su parte, Jaime Janer, otro importante intelectual lulista, tenía privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana, el cual intervino en la edición del *Ars metaphysicalis* en 1506 por Leonardo Hutz y reeditada en 1512, así como del *Tractatus de ordine naturae* del mismo año.

32. Jordi Pardo Pastor, *Alonso de Proaza, «homo litterarum, corrector et excelsus editor»*, en línea: <http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm> (consultado: 12-01-2020).

33. Raúl Álvarez-Moreno piensa también que en la *Celestina* se subvierten los componentes fundamentales de la escolástica referidos al «bien común» (virtud, caridad y justicia distributiva), hasta presentarlos con una redefinición irónica («Amarse a sí, procurar su interés y vivir su ley: los más de tres jaques al bien común en *Celestina*», 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 Seminary of Medieval Studies, 2010, I, pp. 36-53.

34. «Introducción» a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., p. 65.

Daguí[35] como el de *Nova logica* y el *Ars inventiva veritatis* (editados estos últimos por Proaza) reconstruyen una lógica crítica con la escolástica aristotélica, configurándose una síntesis escotista-lulista más acorde con la tradición parisina y franciscana.[36] Aspectos que resurgirán con fuerza a propuesta de Cisneros años después en la nueva universidad de Alcalá a través de las ediciones lulianas de Arnao Guillén de Brocar y financiadas de nuevo por el Cardenal.[37] También sucederá lo mismo en el Estudio General de Valencia, con la figura de Proaza y posteriormente de su discípulo Joan Bonllaví, editor del *Blanquerna*, y de la *Logica Nova*. La edición valenciana del *Blanquerna* aparece en un contexto de relaciones estrechas y constantes entre los diversos núcleos peninsulares: Valencia, Alcalá, Barcelona, y el insular de Mallorca.[38] Los gastos de impresión corrieron a cargo de Gregorio Genovart, canónigo mallorquín que había sido maestro de Nicolau de Pacs o Pax.[39]

Pero además de todos estos aspectos que relacionan la filosofía luliana con la *Comedia de Calisto y Melibea*, habría que incluir otros conectados con la filosofía moral (ética). A partir de la traducción de la *Ética a Nicómaco* por Leonardo Bruni en el siglo XV, se desarrolló una amplia controversia en los círculos nobiliarios y universitarios, en la que participaron grandes humanistas como Pier Cándido Decembrio, Filelfo, Lorenzo Valla, etc., y en España se escribieron muchos tratados morales pensados y dirigidos a los diferentes círculos nobiliario-eclesiásticos: corte de Alfonso el Magnánimo, corte de Juan II y Enrique IV, círculo de los Mendoza y círculo del arzobispo Alfonso Carrillo, del arzobispo Cisneros, etc.[40]

Me centraré en Alfonso Ortiz, canónigo de la catedral de Toledo, personaje para mí de gran importancia en los últimos decenios del siglo XV. Desde 1496 colaboró con el arzobispo de Toledo en la recuperación del rito mozárabe de

35. No debemos olvidar que la *Metaphysica*, concluida en 1485 y publicada por primera vez en 1489, fue reeditada por Polono en 1500, a la que le añadió el *Tractatus de differentia*, de filiación claramente escotista, concluido por Pere Daguí (o Deguí) en mayo de 1500 (*Tractatus de differentia: prout est principium artis divi magistri Raymundi Lull [...] Metaphisica*, Sevilla, Estanislao Polono, 1500).

36. Rafael Ramis Barceló, «En torno al escoto-lulismo de Pere Daguí», *Medievalia*, 16 (2013), pp. 235-264.

37. Ramóm Llull, *Libellus de amico et amato*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517 (5 agosto) [Escudo xil. del cardenal Cisneros]; *Logicalia*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1518 (27 octubre) [Escudo xil. del cardenal Cisneros]; *Opusculum. De anima rationali*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1519 (14 agosto).

38. Joaquín Carreras i Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1943, II, pp. 252-56.

39. José María Sevilla Marcos, «El lulismo en España a la muerte de Cristóbal Colón», *Reial Academia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, día 22 de febrero de 2007, en línea: <http://www.ramonllull.net/comum/arq/ellulismoenespana.pdf.> (consultado: 12-01-2020).

40. Véase José Luis Canet, «Los humanistas y la filosofía moral: de la corte del Magnánimo a la de los Reyes Católicos», *La corónica*, 39.1 (2010), pp. 115-146.

la diócesis, y fue el encargado de revisar las impresiones del *Missale Toletanum* (Toledo, Pedro Hagembach, a cargo de Melchor Gorricio, 1 de junio de 1499) y del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes* (9 de enero de 1500, también a cargo de Melchor Gorricio). El propio Ortiz ya había colaborado en la reedición de muchos textos litúrgicos de obispos anteriores. Además, es autor de un *Diálogo sobre la educación del príncipe don Juan*, una *Consolatoria por la muerte del príncipe Don Juan*, *Los tratados*, publicados en Sevilla en 1493 y un *Liber dialogorum*, en manuscrito y nunca editado, escrito entre 1467-1475 y dedicado al Arzobispo Carrillo. Como ya comenté en otro trabajo,[41] Ortiz ataca en el *Liber dialogorum* al *De vita beata* de Lucena, y tiene puntos en común con el *De Vero Bono* de Lorenzo Valla. Es un texto que entraría de lleno en ese intento de cristianizar de nuevo la filosofía moral peripatética, platónica y estoica, centrándose ante todo en la vida futura, pues el «bien» ha dejado de ser terrenal y únicamente se concibe como «sumo bien», y la felicidad se transforma en «bienaventurança». Aspectos que encontramos en la *Comedia de Calisto y Melibea*.[42]

Además, si aceptamos la tesis de Alphonse Vermeylen[43] de que la frase en el parlamento de Sempronio del primer Acto, donde dice: «¿No has rezado en la festividad de sant Juan, do dize: Esta es la mujer, antigua malicia [...]?», que hace referencia al sermón de Pedro Crisólogo, pero en este caso relacionado con el comentario al capítulo 14 del evangelio de san Mateo (según la liturgia mozárabe), y no referido al de san Marco, como sería el caso en la liturgia romana; y si tenemos en cuenta, además, que los códices de esta liturgia en letra visigótica eran muy dificíles de leer y entender incluso por los clérigos, podemos pensar perfectamente 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. Si bien no pienso, como hace Alphonse de Vermeylen, que el autor del primer Auto de la *Comedia de Calisto y Melibea*, por su conocimiento del latín y la perfecta traducción de la cita del misal mozárabe, sea un clérigo de las parroquias más antiguas de Toledo o de alguno de los conventos de los alrededores que todavía mantenían dicha liturgia.

Finalmente, quisiera resaltar el escudo real en la página final (contraportada) de las ediciones toledana y sevillana de la *Comedia*. Pienso que no es casual esta incoporación a las primeras ediciones de la *Celestina* (si exceptuamos la de Burgos, puesto que carecemos del folio o folios finales). Si analizamos la producción de las imprentas aquí estudiadas, sobre todo las de Pedro Hagembach y Estanislao

41. Ibíd.

42. Véase Jean-Baptiste Crespeau, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-129, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Crespeau.pdf> (consultado: 12-01-2020).

43. «Una huella de la liturgia "mozarabe" en el auto I de la *Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 325-329.

Polono, podemos inferir que el uso de los escudos está muy delimitado. Así será usual encontrar el escudo de los arzobispos cuando las obras estén estrechamente relacionadas o financiadas por ellos. En la imprenta de Hagembach, y en los años que nos ocupan, se incluye el escudo real en *El arcipreste de talavera que fabla de los vicios de las malas mujeres e conplexiones de los onbres* (1500), en la *Vita divi Hieronymi Pauli* [1500-1503] (obra que ya había salido de las prensas de Fadrique de Basilea c. 1498), y en el *Cancionero* de Ambrosio de Montesino,[44] franciscano que perteneció a la corte de los Reyes Católicos. Por tanto, textos de una nueva espiritualidad o de personas de confianza de los Reyes Católicos, sobre todo de Isabel, quien potenció sus ediciones.

Por su lado, el escudo de los Reyes Católicos usado en la *Comedia de Calisto y Melibea* sevillana de Polono se incluyó 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*, Estanislao Polono a expensas de Niculoso de Monardis, 26 de noviembre de 1500.[45]

Posiblemente, la edición burgalesa llevara un escudo real en la última hoja, ya que sería algo difícil que terminara con el colofón en página par. El propio Fadrique de Basilea también utilizó el escudo real en diversas *Ordenanzas reales*.

Pienso, pues, que las primeras ediciones de la *Comedia* tuvieron mucho que ver con mercaderes-libreros al servicio de los poderes civiles y/o religiosos, los cuales financiaron múltiples ediciones casi simultáneas a instancias de la realeza y de la curia (arzobispo 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.

44. En 1512 fue nombrado obispo de Sarda por el Cardenal Cisneros por sus servicios prestados (actuaba como su obispo auxiliar). Por orden 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.

45. Para Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 238: «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».

De nuevo sobre cajistas y componedores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*[1]

Unos años después de mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea*,[2] salió publicada una reseña en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* realizada por el profesor Miguel Ángel Pérez Priego en la que, entre muchas cosas, indicaba:

> Hay [...] un breve e interesante apartado en que se trata de establecer las características o peculiaridades gráficas de cada una de las tres imprentas y de sus cajistas y correctores. El intento es muy plausible, pero la conclusión es inevitablemente desalentadora: no hay nunca normalización gráfica, pues la actitud de los cajistas oscila entre mantener sus propias peculiaridades y reflejar las grafías específicas del impreso que tiene delante.[3]

En mi edición resumía algunas de las peculiaridades ortográficas de cada imprenta, corrector o cajista, analizando brevemente algunas de las grafías dobles, formas verbales, grupos consonánticos cultos y otras vacilaciones. Intentaré ahora profundizar en dichas peculiaridades por si nos pueden ayudar a una mejor comprensión del estema celestinesco, al menos en sus primeras versiones de la *Comedia*.

También observé en su momento algunos intentos de regularización de los grafemas y formas verbales en los talleres de los tres impresores, como por ejemplo el verbo *vivir,* empleado así en la edición burgalesa, frente a *bivir*[4] en las ediciones de Toledo y Sevilla; la inclusión de la *h* en el presente del verbo

1. Este trabajo se publicó en el volumen dedicado a Miguel Ángel Pérez Priego y José María Lucas de *Epos: Revista de filología,* 30 (2014), pp. 113-126. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este artículo.

2. *Comedia de Calisto y Melibea,* ed. José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.

3. Miguel Ángel Pérez Priego, reseña a «*Comedia de Calisto y Melibea,* ed. crítica de José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, PUV, col. Parnaseo, 2011», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 88.2 (2012), pp. 515-517, cita p. 515.

4. Si exploramos la mayoría de los textos literarios publicados entre 1495-1505, podemos comprobar que la forma mayoritaria es la de *bivir,* que prácticamente cuadriplica a la de *vivir* (búsqueda realizada en CORDE, *Corpus Diacrónico del Español,* que aunque tenga algunos datos no excesivamente fiables a partir de las transcripciones de ciertos textos incluidos en la base de datos, al menos da un tanto por cien muy elevado de resultados fidedignos).

haber: *ha* y *has* en el texto sevillano, pero no en las demás formas del verbo (*aver, avía, avría*), mientras que el de Toledo se decanta por el verbo *haver* con *h* en la mayoría de sus formas, menos en la del presente; y la de Burgos prácticamente lo regulariza todo con *h*; la desaparición de la grafía *–f* inicial (*fijo, fija, fallar, fasta, fablar, fecho, fambre*, etc.), con un uso regularizado y actual de *h* en la edición sevillana, pero más medieval con *–f* en las de Toledo y Burgos. En cuanto a las consonantes dobles, por ejemplo, Burgos suprime todas las doble *–ff,* que mantiene insistentemente la edición de Sevilla y también algunas veces la de Toledo (por ejemplo, Sevilla incluye 31 veces la palabra *officio/s*; Toledo 29; las formas del verbo *offrecer*, *offrescido* y sus derivados, aparecen 18 veces en Sevilla, 6 en Toledo; donde se prefiere la simple *–f*, usada en doce ocasiones). Algo similar sucede con la palabra *assí*, cuyo uso con *–ss* es la usual en Burgos y Sevilla, mientras que Toledo la simplifica.

La no regularización gráfica en las imprentas (que indicaba Miguel Ángel Pérez Priego), me hizo pensar en la posibilidad de que intervinieran varios cajistas y/o componedores en la edición de un libro, por lo que me centré en este caso en la *Comedia de Calisto y Melibea* impresa en Toledo, puesto que era la que mayores imperfecciones tenía a la hora de su composición (fallos en la cuenta del original, añadidos de palabras para cuadrar las páginas, etc.).[5] Para ello dividí el texto de la *Comedia* en cuadernillos, que vienen marcados con las signaturas *a-k*, pero fraccionando cada pliego en las 4 formas necesarias para su impresión, ya que cada cuadernillo está constituido por dos pliegos conjugados, como se indica a continuación:

Cuaderno a

Pliego a-1 externo_exterior: folios: 1r – 2v – 7r – 8v
Pliego a-1 externo_interior: folios: 1v – 2r – 7v – 8r
Pliego a-2 interno_exterior, folios: 3r – 4v – 5r – 6v
Pliego a-2 interno_interior, folios: 3v – 4r – 5v – 6r

Por tanto, cabría la posibilidad de que existieran dos o más operarios para la composición del texto, uno para cada pliego del cuadernillo, o incluso para cada forma del pliego (exterior o interior), ya que se componían independientemente.

En mi intento de comprobar si un oficial regularizaba y otro no, he procedido a búsquedas de palabras y grafías incluidas en cada pliego (consonantes dobles: *–ff, –cc, –rr, –ll,* grupos *–sce* e imperfecto en *–ie,* ciertas palabras con doble *–ss*,

5. Véanse, Jaime Moll, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 441-444 y José Luis Canet, «Introducción» a la *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., pp. 114-129.

etc.) por si nos pudiera dar más luz sobre el proceso de impresión.[6] El resultado es el siguiente:

Cuaderno a

Pliego a-1 Externo_exterior: folios: 1r – 2v – 7r – 8v (*rescela*, *parescen*, *resplandesciente*, *-aparece*, *-parece*).
Pliego a-1 Externo_interior: folios: 1v – 2r – 7v – 8r (*offrezco, offrescimiento, effable, accepto, excellentissimo, acaesce, resplandescen, offrescimiento, merescimiento, –resplandecientes*).
Pliego a-2 Interno_exterior, folios: 3r – 4v – 5r – 6v (*officio, ofrescido, tollerar, intollerable, padescer, ofrescido, acontescimiento, desseo, –deseada, deseasse*).
Pliego a-2 Interno_interior, folios: 3v – 4r – 5v – 6r (*–sofrir*, *paresce, guarescer, paresce, –reciba, –obedece, –deseada*).

Cuaderno b

Pliego b-1 Externo_exterior, folios: 9r – 10v – 15r – 16v (*officio, affan, officios, officio, affeto, –sufras, convalesce, desagradescen, envejesce, paresce, padescido, caresciendo, –deseado, –deseo, –deseo*).
Pliego b-1 Externo_interior, folios: 9v – 10r – 15v – 16r (*differencia, offrecido, suffrir, –afirma, occulto, peccado, mescer, paresce, –desear, –deseo, –desean, gozariemos*).
Pliego b-2 Interno_exterior, folios: 11r – 12v – 13r – 14v (*affecto, –ofrecia, –sufrir, –sufrio, alleluyas, florescen, crescer, paresce, descender, paresceme, contescimientos, –deseo, –deseado, –deseo*).
Pliego b-2 Interno_interior, folios: 11v – 12r – 13v – 14r (*differencia, difficil, suffrir, peresceria, pesces, acontescido, –deseo*).

Cuaderno c

Pliego c-1 Externo_exterior, folios: 17r – 18v– 23r – 24v (*officio, officios peccadoras, obedescer, conoscer, rescebir, paresce, paresce, ofresce, –recibiente, –deseando, –deseo, –deseos*)
Pliego c-1 Externo_interior, folios: 17v – 18r – 23v – 24r (*effecto, efficaz, effectos, effecto, offender, –ofrece, –ofrescimiento, –ofresce, –ofrecimiento, occupados, –ofrescimiento, empescer, paresce, merescimientos, –parece, –recibe, –recibiente, –acrecentaste, –deseo*).
Pliego c-2 Interno_interior, folios: 19v – 20r – 21v – 22r (*affician, officio, officio, officio, querrien, paresce, caresce, conosceras, nascer, amanesciesse, –deseo, aviemos, comiemos, dormiemos, querrien*).
Pliego c-2 Interno_exterior, folios: 19r – 20v – 21r – 22v (*effecto, difficile, officio, paresce, paresce, parescer, –deseo, –deseo, –desea*).

6. Aquellas palabras que se acercan a la forma actual en el mismo pliego, las incluyo con guión, para hacer resaltar las vacilaciones en una misma forma de impresión, compaginada por un único cajista (por ejemplo entre doble *–ff*, y *–f* sencilla; doble *–ss* y *–s*; grupos en *–sce* y *–ece*).

Cuaderno d

Pliego d-1 Externo_exterior, folios: 25r – 26v – 31r – 32v (*–ofrecimiento, conoscer, paresce, paresce, –parece, –desee*).
Pliego d-1 Externo_interior, folios: 25v – 26r – 31v – 32r (*efficacia, difficil, envegescen, crescer, –carecer, –parecen, –parece, dessean, dessean, dessean, dessean, –desea, –desea, –desear, –deseado*).
Pliego d-2 Interno_exterior, folios: 27r – 28v – 29r – 30v (*officio, –sofrir, agradescemos, nascer, merescimiento, –agradecer, –recibe, –empece, –querias*).
Pliego d-2 Interno_interior, folios: 27v – 28r – 29v – 30r (*offender, affirmas, officio, –sofrir, –sofrir, occupada, paresce, meresce, crescentar, –parece, –parece, –recibir, –padecido, –empecible*).

Cuaderno e

Pliego e-1 Externo_exterior, folios: 33r – 34v – 39r – 40v (*afficion, desseo, acontescido, merescimiento, –parece*).
Pliego e-1 Externo_interior, folios: 33v – 34r – 39v – 40r (*soffrir, offendo, officio, differencia, affición, –sofrire, –sofrir, peccador, tollerable, paresce, rescibira, merescimiento, resciben, cresciendo, desseado, –deseo, –deseo, teniedes, vies*).
Pliego e-2 Interno_exterior, folios: 35r – 36v – 37r – 38v (*soffrir, differencia, –sufre, querras, excellente, rescebi, meresce, merescimiento, –pareces, desseo, desseos*).
Pliego e-2 Interno_interior, folios: 35v – 36r – 37v – 38r (*officio, effecto, offrecer, –sufras, querras, excellencia, paresce, aborresce, guarescer, obedescieran, paresce, conoscer, –offrecer, –recibio, –empecer, –deseo, –deseo*).

Cuaderno f

Pliego f-1 Externo_exterior, folios: 41r – 42v – 47r – 48v (*officios, officio, officio, soffrimiento, escallentar, saliemos, teniemos, deziedes, paresces, aderescen, –recibe*).
Pliego f-1 Externo_interior, folios: 41v – 42r – 47v- 48r (*officio, soffrir, soffrir, –sofrir, rescebido, favorescer, paresce, padescer, favorescer, –guarecer, –empecer, –padecian*).
Pliego f-2 Interno_exterior, folios: 43r – 44v – 45r – 46v (*affición, difficultad, ofrescele, peccado, amanesce, amanescer, paresce, padesce, paresce, ofrescele, paresce, –reciba*).
Pliego f-2 Interno_interior, folios: 43v – 44r – 45v- 46r (*differentes, officio, officio, affición, officio, officio, partie* (error por *partio*)*, favoresceme, parescen, paresciere, –reciba*).

Cuaderno g

Pliego g-1 Externo_exterior, folios: 49r – 50v – 55r – 56v (*efficacia, offrecido, officio, –parece, –parece, –crecen, –deseo, –desear, –desearla*).
Pliego g-1 Externo_interior, folios: 49v – 50r – 55v – 56r *(–ofrecimiento, querrie, parescer, paresce, obedescen, paresce, paresce, agradescido, rescibo –deseos, –deseo*).
Pliego g-2 Interno_exterior, folios: 51r – 52v – 53r – 54v (*officio, afforro, difficultades, officio, differencia, –ofrecian, conoscer, –recibia, –deseo*).
Pliego g-2 Interno_interior, folios: 51v – 52r – 53v – 54r (*affirmas, paresce, paresce, paresce, permanesce, –parecen, –obedecian, –crece, –descrece*).

Cuaderno h

Pliego h-1 Externo_exterior, folios: 57r – 58v – 63r – 64v (*soffrir, merescer, merescimiento, caresciesen, merescer, -merecer, deseoso*).
Pliego h-1 Externo_interior, folios: 57v – 58r – 63v – 64r (*efficacemente, soffrir, –sofrir, –sufre, –sufres, –sufrir, merescedor, descaescimiento, merescimiento*).
Pliego h-2 Interno_exterior, folios: 59r – 60v – 61r – 62v (*effecto, officiales, difficile, –sofrir, –sofrir, occulta mente, meresce, –parece, –parece, –recibido, –deseo, –desea, –deseo, –deseo, –queria*).
Pliego h-2 Interno_interior, folios: 59v – 60r – 61v – 62r (*paresce, merescer, –recibiria, –recibas*).

Cuaderno i

Pliego i-1 Externo_exterior, folios: 65r – 66v – 71r – 72v (*peccadora, amanesceria, amanescer, parescera, merescer, merescimiento, –parece, –parece, –deseo, –deseo, –querian*).
Pliego i-1 Externo_interior, folios: 65v – 66r – 71v – 72r *(–sofrir, parescen, padescer, paresce, amortesce, conoscer, acaescer, paresce, parescian, –recibiran*).
Pliego i-2 Interno_exterior, folios: 67r – 68v – 69r – 70v (*officio, officio, official, amanesce, paresce, paresce, paresce, parescia, crescido, acaescieron, amanescio, –crece, –crece, –queria*).
Pliego i-2 Interno_interior, folios: 67v – 68r – 69v – 70r (*–ofrescimientos, acaescido, –queria*).

Cuaderno k

Pliego k-1 Externo_exterior, folios: 73r – 74v – 79r – 80v (*–sufra, amanescer, paresce, amanesce, contescimiento, merescio*).
Pliego k-1 Externo_interior, folios: 73v – 74r – 79v – 80r *(–sofrir, occasion, liquescer, caresceys, liquescer, abrie*).
Pliego k-2 Interno_exterior, folios: 75r – 76v – 77r – 78v (*offensa, –sufriera, succedieron, entristesce, acrescientan, rescibes*).
Pliego k-2 Interno_interior, folios: 75v – 76r – 77v – 78r (*effecto, soffridas, suffren, offrezco, occasion, rescibe, rescibe, parescia, –pareces, –recibiesse, –deseo*).

En un principio pensaba que algunos de los cajistas normalizarían ciertas formas verbales o grafías según su tradición o formación en la propia imprenta, pero al parecer las variantes entre *–esc/–ec* se dan en prácticamente todos los cuadernos y en los distintos pliegos; lo mismo podríamos decir de las dobles consonantes. Creía también que el cuaderno mal compaginado a causa de un fallo en la cuenta del original, ya reseñado por Jaime Moll,[7] podría darnos más luz sobre un componedor principiante con sus propias reglas ortográficas. Sin embargo no es así, pues en la misma forma (una de las caras de los pliegos del cuaderno f) se dan las dos posibilidades de *parescer/parecer/parecia* y las de *soffrir/sofrir*. Todo lo cual me hace pensar que el cajista o cajistas siguen un origi-

7. Jaime Moll, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», art. cit.

nal impreso, al que se le hizo una nueva cuenta para esta edición, posiblemente con un número menor de páginas, y también algunas correcciones de los grafemas en ciertas palabras, caso por ejemplo de *bivir*, *así*, etc., que intentan regular en toda la obra (pero incluso así, algunas veces las incluyen sin modificar siguiendo el texto que tienen delante).

Como bien decía Patrizia Botta sobre estas variantes de mano editorial: «Al lado de los errores, también tenemos un gran número de variantes o de libertades que se toman los tipógrafos, o sea, intervenciones editoriales por razones de mercado o de censura: para vender mejor se elimina el arcaísmo que el público ya no entiende y se le moderniza, se quita la *lectio difficilior* y se la trivializa o se glosa en una serie de *faciliores* al alcance de todos, a la par que se va nivelando y uniformando la retórica o la sintaxis más ardua del autor [...]».[8] Sin embargo, pienso que algunas veces nos pueden dar pistas sobre la fuente que están utilizando: bien un original de imprenta, bien de una edición ya impresa anteriormente a la que se sigue casi al pie de la letra.

Veamos unos pocos ejemplos de lo que me interesa demostrar. Como he indicado anteriormente, el uso mayor de la doble *–ff* ocurre en la edición sevillana, se mantiene titubeante en la toledana y se descarta completamente en la burgalesa:

B: la altitud & *enefable* gracia (5v)
C: la altitud y *eneffable* gracia (8r)
D: la altitud & *ineffable* gracia (7v)

B: con ella passan el *afan* cotidiano (8v)
C: con ella *passan* el *affan* cotidiano (10v)
D: con ella *passan* el *affan* cotidiano (10r)

Pero en el caso concreto de las palabras *differir*, *differencia/s*, *differentes* (normalmente con doble *–ff* en las ediciones de Toledo y Sevilla), aparecen dos veces con una sola *-f* y son coincidentes:

Mas o triste que en esto *deferimos* (Toledo, 4v)
Mas o triste que en esto *diferimos* (Sevilla, 4v)

tanta *diferencia* ay del fuego (Toledo, 6r)
tanta *diferencia* ay del fuego (Sevilla, 5v)

Lo mismo sucede con los imperfectos en *–ie*, corregidos casi por completo en la edición burgalesa mediante la forma actual en *–ia*, pero que son coincidentes muchas veces en las ediciones toledana y sevillana (si bien esta última los modifica a partir del folio 54):

8. Patrizia Botta, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 29-40, cita p. 34.

C:[9] juntas *comiemos*: juntas *dormiemos*: juntas *auiemos* nuestros solazes (21v)
D: juntas *comiemos*. juntas *dormiemos*. juntas *auiemos* nuestros solazes (20v)
B: juntas *comiamos*. juntas *dormiamos*. juntas *hauiamos* nuestros solazes (21v)
C: nunca *querrian* holgar [...] nunca *querrien* que amanesciesse (22r)
D: nunca *querrian* holgar [...] nunca *querrien* que amanesciesse (20v)
B: nunca *querrian* folgar [...] nunca *querrian* que amaneciesse (22v)
C: si *saliemos* por la calle (41r)
D: si *saliemos* por la calle (39r)
B: si *saliamos* por la calle (45v)
En C: entero lo *querrie* tragar por mas apriessa hazer (50r)
En D: entero lo *querrie* tragar por mas apriessa hazer (47r)
En B: entero lo *queria* tragar por mas apriesa hazer (55r)

Si a esto añadimos las similitudes entre las ediciones toledana y sevillana ya puestas de relieve en mi edición de la *Comedia,* todo ello me hace pensar que ambas siguen un mismo texto. Únicamente unas pocas variantes podríamos considerar como separativas entre C y D:

C: en su processo nuevas sentencias *sentia* (1v)
D: en su processo nuevas sentencias *tenia* (1v)

C: a cada *santo lado* consintio un ladron (3v)
D: a cada *costado* consintio un ladron (3v)

B y C: venir mansos a la *melezina* (63r) y (56v)
D: venir mansos a la *melena* (53v)

Estas variantes pueden tener su explicación lógica. La primera de ellas, el cambio de la primera grafía entre *sentia* y *tenia* es un claro error por alteración o confusión de letras, pues la *s* larga (ſ) es interpretada por el cajista por una *t*. Para la segunda: *santo lado* / *costado*, no tengo una justificación razonada, a no ser que para el revisor del texto, esta frase le recordara la lanzada en el «costado» a Cristo, o simplemente porque no creía que Jesucristo tuviera «*santos* lados». Y la última: *melezina/melena*, es una clara corrección de esta errata por parte del revisor sevillano, pues cualquier supervisor de taller de impresión sabía que *melena* era una piel que se ponía en la frente al buey para que no se lastimase con el yugo, por lo que «Traher a la melena [era una frase, que significaba] obligar o precisar a uno a que execute alguna cosa, que no quería hacer» (*Dic. Aut.*). Lo que me hace pensar que la edición burgalesa (que también incluye la

9. Utilizo las letras ya consolidadas para indicar las ediciones del estema celestinesco: B (Burgos), C (Toledo), D (Sevilla).

errata *melezina*) y la toledana siguen un mismo arquetipo común, pues ya las ediciones de la *Tragicomedia* modifican y proponen la forma correcta de *melena*.

Por tanto, bajo mi punto de vista, las ediciones de Toledo de 1500 y la de Sevilla de 1501 siguen un mismo ejemplar impreso anteriormente; si bien, como ya indiqué en su momento, la *Comedia* estampada por Polono, aunque corrige bastantes grafías y formas verbales del texto impreso que tiene delante (probablemente la edición de Salamanca de 1500), no pudo impedir que los cajistas siguieran algunas veces las del texto impreso al que copian línea a línea como fórmula más rápida de confeccionar la forma. Y queda también bastante claro, por lo que hemos analizado hasta el momento, la imposibilidad de que la edición sevillana siga a la de Toledo de Pedro Hagembach. En este caso, mi parecer es coincidente con el de Patrizia Botta, cuando afirma que la edición sevillana de Polono no sigue directamente a la toledana, pues hay una serie de variantes que así lo indican, al no poderse llenar las lagunas por conjeturas ni modificar los errores por *divinatio*:

> C: derrocar bonetes [-]
> B y D: derrocar bonetes *en mi honor*
>
> C: teneys y *sacays* la triaca de mi llaga
> B y D: teneys y *tratays* la triaca de mi llaga[10]

Sin embargo, no es óbice para que las dos sigan otro texto anterior impreso, puesto que las supresiones y adiciones (*en mi honor* y muchas más) fueron debidas a errores en la cuenta del original en la imprenta toledana, como puse de manifiesto en mi edición de la *Comedia*; y en el caso del error de C (*sacays*) es fácilmente comprensible, pues, como ya indiqué, no hubo corrector de pruebas a pie de prensa en el taller de Pedro Hagembach, verificable mediante los fallos en la cuenta del original y por la multitud de errores tipográficos.[11] Por otra parte, el operario podía tener en mente la frase «sacar la triaca», con el significado de «sacar el mal de una llaga»,[12] aunque esa no fuera la acepción exacta en el texto celestinesco.

Quizás las variantes separativas más difíciles de armonizar al comparar los tres impresos sean:

10. Patrizia Botta, «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 vols., Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II, pp. 953-963, en línea: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas3.2/36.pdf> (consultado: 13-01-2020).

11. Véase la nota 5.

12. En el sentido que indica el padre Luis de la Fuente en sus *Obras espirituales*: «De esta ponzoña de la codizia has de *sacar la triaca* contra ella [...]», Parte II, Tratado II, Madrid, Imprenta Antonio Pérez de Soto, 1752, p. 619.

B: desea y *apetece* a ti y a otro menor
C: desea y *aparesce* a ti y a otro menor
D: desea y *cobdicia* a ti y a otro menor

B: huye lo triste y *apetece* lo delectable
C: huye lo triste y *aparesce* lo delectable
D: huye lo triste y *cobdicia* lo delectable

Muy probablemente, el corrector o revisor sevillano no entendió la palabra *aparesce* en su propio contexto (creo que formaba parte de la edición que tenía delante, probablemente la de Salamanca de 1500), por lo que la modifica por *cobdicia*, que sí confiere sentido a la frase (algo similar harán los revisores de la edición burgalesa, si bien piensan que *apa**r**esce* es una errata por alteración de *ape**t**esce*»).

¿Qué ocurre con la edición burgalesa? ¿Secunda el mismo texto impreso, probablemente de Salamanca, como hacen las otras dos ediciones? A partir de las variantes conjuntivas, las tres ediciones proceden de un mismo arquetipo w[16], como puse de manifiesto en mi edición de la *Comedia*, y que repito aquí:

B, C y D: agora *Eras y Crato*, medicos
B, C y D: O piedad de *silencio*
B, C y D: Estudia, mientra voy yo *de* [a] le dezir tu pena
B, C y D: todo officio de *instrumento* [estruendo] forma en el ayre su nombre
B, C y D: O que *comedor* [encomendador] de huevos assados era su marido
B, C y D: laurel blanco, *tortarosa* [bistorta rosa] y gramonilla
B, C y D: Y en tierra esta adorando a la mas antigua y puta *tierra* [vieja] que fregaron sus espaldas.
B, C y D: hijo de la *Clandiana*
B, C y D: jamas senti peor *habito* [ahito] que de hambre
B, C y D: oyr que no aquel *Antico* [Anfión]
B, C y D: porque la *providencia* [prudencia] es cosa loable
B, C y D: para tu lengua un freno de *sosiego* [silencio]
B, C y D: pero para *alcançar* [alçar] el destierro
B, C y D: Viene *Sosias* [Sosia] llorando

Además, otras variaciones apuntan a que la edición de Fadrique Alemán de Basilea y la de Pedro Hagembach tienen delante el mismo texto, constatable a partir de las correcciones hechas en la imprenta de Estanislao Polono, que son las adecuadas:

B y C: que veer yo no *puede*
D: que veer yo no *pude*

B y C: Quan brevemente *puede*
D: Quan brevemente *pude*

B y C: gorgueras, *garrumes*, franjas, rodeos
D: gorgueras, *garvines*, franjas, rodeos

Por otra parte, también habrá coincidencias en algunas grafías dobles en las tres ediciones (y eso que en la edición de Burgos son muy escasas), caso de la palabra *tollerar* y su antónimo:

B: no puede mi paciencia *tollerar* que (2r)
C: no puede mi paciencia *tollerar* que (4v)
D: no puede mi paciencia *tollerar* que (4v)

B: o perpetuo *intollerable* tormento (2r)
C: o perpetuo *intollerable* tormento (4v)
D: o perpetuo *intollerable* tormento (4v)

C: o *intollerable* pestilencia & mortal te consuma (33v)
D: o *intollerable* pestilencia & mortal te consuma (32r)
B: o *intolerable* pestilencia & mortal te consuma (36v)

Veamos ahora algunas diferencias que han servido para establecer la primacía y la cercanía al arquetipo w[16] del texto estampado en las prensas de Fadrique Biel de Basilea:

C y D: sacar aradores a pala *de* açadon
B: sacar aradores a pala *y* açadon
C y D: al cordon *todo* de tratarlo
B: al cordon *roto* de tratarlo
C y D: con turvino, con *tutano*
B: con turvino, con *tuetano*
C y D: o *cuerda* osadia
B: o *cruda* osadia
C y D: por el *alma* de mi padre
B: por el *anima* de mi padre
C y D: Qual medico jamas pidio tal seguro
B: Qual *fisico* jamas pidio tal seguro
C y D: quien mucho *abarca*, poco suele apretar
B: quien mucho *abraça* poco suele apretar

Muy probablemente, los operarios que hicieron la cuenta y corrección de la obra para su estampación en las prensas burgalesas modificaron algunas palabras a partir de su tradición y formación; rectificaron otras a causa del sentido de la frase; y unas pocas fueron ultracorrecciones desafortunadas. Por ejemplo, por tradición podríamos incluir la variante *tuetano*. En muchas de las obras de

cirugía y medicina salidas de las prensas de Juan de Burgos y posteriormente de Fadrique Biel se utiliza preferentemente la palabra *tuetano*[13] frente a la forma clásica manejada en la época medieval: *tutano*. Algo similar podríamos decir de la preferencia de *fisico* por *medico*, incorporada también en la tradición de la *Tragicomedia*, puesto que según Covarrubias en su *Tesoro*, «*físico*» es aquel que sabe la «theórica de la medicina, y *médicos*, en quanto con la práctica nos curan». Y finalmente, la diferencia *alma/anima* es algo más compleja de explicar, pero que podría proceder del uso y costumbre en la vida real (rezos y testamentos) y en multitud de impresos de la época: «por el ánima [...]».[14] Por tanto, en el contexto podría caber perfectamente esta distinción y se podría explicar esta variación debida a un corrector culto y avezado en lidiar con tratados médicos y religiosos.

El cambio «*cuerda/cruda* osadía» puede deberse perfectamente a una interpretación de la fuerza del relato; aunque pienso que entraría en el grupo de las ultracorrecciones desacertadas (no será tomada en cuenta en ninguna de las tradiciones de la obra), puesto que lo que intenta decir Celestina en el fragmento es que siempre tuvo bajo control su atrevimiento y por eso salió indemne (cabe también indicar que la misma frase aparece posteriormente: «Alabo y loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía [...]», 5 Auto). Igual de desafortunadas son las correcciones «pala *de* açadon» por «pala *y* açadon», puesto que forma parte del refrán: «No se saca arador a pala *de* açadón», y la de «quien mucho *abraça* poco suele apretar», que modifica el refrán «quien mucho *abarca* poco suele apretar», cambios que no seguirán las diferentes tradiciones de la *Celestina*. La única modificación que tuvo repercusión posterior, porque era de sentido común, es la de *todo/roto*: «Al cordón roto de tratarlo».

Por lo que hasta ahora hemos analizado, no existe una sola variante de la *Comedia* de Burgos que implique una primacía en el tiempo, y hemos podido verificar que aquellas separativas no tuvieron repercusión alguna en la tradición posterior (bien de la *Comedia*, bien de la *Tragicomedia*). Sin embargo, son muchas las coincidencias que obligan a un mismo arquetipo: la inclusión de las mismas erratas y grafías implican que las ediciones de Fadrique Biel y Pedro Hagembach disponen del mismo texto para sus estampaciones, lo que obligaría a retrasar la fecha de la edición de Burgos al menos a 1500 (pues po-

13. Así aparece, por ejemplo, en *Epílogo en medicina y cirugía o Compendio de la salud humana* de Johannes de Ketham. *Tratado de la peste* de Vasco de Taranta. *Liber physiognomiae* de Michael Scotus, Burgos, Juan de Burgos, 15 mayo, 1495; etc.

14. Véase el diccionario CORDE, en donde aparece dicha expresión al menos en 9 casos en el periodo que va de 1495-1500: «por la voluntad o por el anima o por la consciencia» (Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabulario eclesiástico*, 1499); «ca peligro seria por el anima del [...]» (Martín Pérez, *Libro de las confesiones*, 1500); «por mi anima e por el anima del rector [...]» (*Testamento de Juana del Rojo*, 1501), etc.

siblemente seguirían la edición de Salamanca, que es la que nombra Proaza en la edición de Jofré de 1514). Pero incluso así, me asaltan montones de dudas sobre esta edición.

Por lo que hasta ahora he revisado, la edición burgalesa es la que más cuidado tiene en la impresión y la que más normaliza según unos planteamientos claros del operario o del maestro impresor (en este caso Fadrique Biel de Basilea). Por ejemplo, es la única versión en la que casi todas las formas del verbo haber (*hauer*) aparecen con *h*; en donde no existe ninguna doble *–ff, –mm, –pp*, ni tampoco la doble *–cc*; con poco uso de la doble *–ll* sin sonido palatal (excepto las escasas veces ya comentadas); la desaparición de la doble *–rr* a inicios de palabra, etc. Un texto en donde se ha regularizado completamente el verbo vivir (*viuir*) en todas sus variantes; se han modificado todas las formas verbales *–sc* en *–sz* (*parezca*, *padezca*, *merezca*, etc.). Por tanto, es una edición muy cuidada, impresa con esmero, con una buena cuenta del original (impreso probablemente) al que siguen, y con un exhaustivo trabajo del o de los operarios que intervinieron preparando el texto que les serviría de guía en la impresión.

Lo primero que me ha llamado la atención es que en la mayoría de las obras escritas en castellano salidas de las prensas de Fadrique Biel entre 1499 y 1500 mantienen consonantes dobles: *–cc, –ff, –pp*, y a veces *–mm* (aunque corrija en muchos casos el verbo *hauer* en la forma usada en la *Comedia*). Así ocurre en las obras: Antonino de Florencia, *Suma de Confesion llamada Defecerunt*, 1499 (julio); *Confesional* del Tostado, 1500; *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1499; etc.

Antonio Sánchez al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*, también llega 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»,[15] si bien pienso que esta edición toledana, por lo que he reseñado de sus grafías y variantes, no pudo tener un manuscrito como fuente y tampoco servir de original de imprenta para las ediciones de Burgos y Sevilla.

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

15. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «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, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/06_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 13-01-2020).

y revelador de la autoría de la obra) y finalmente su transformación en 21 Autos para la *Tragicomedia*. Si ello fuera así, podríamos pensar que la edición de Fadrique Biel contó con la presencia del Autor, o que al menos este le hizo llegar un original de imprenta manuscrito para su impresión en letras de molde. Pero entonces, ¿de qué rama común proceden todas las variantes conjuntivas entre las tres ediciones, y también las correcciones y modificaciones del texto burgalés de forma desafortunada? ¿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 reimpresiones, puesto que era menos costoso copiar línea a línea de un libro impreso que de un original manuscrito? Y sin embargo no fue así.

En este supuesto, la *Comedia* impresa por Fadrique Biel saldría sin ninguna referencia al Autor y sin la carta del «Autor a un su amigo», los versos acrósticos, y los versos finales del corrector Proaza. Por tanto, los preliminares de las versiones de la *Comedia* de 1500 y 1501 procederían de la pluma de Alonso de Proaza (junto con los versos finales), quien actuaría como corrector y sería el inventor de todos los textos iniciales firmados por el Autor. Por el contrario, si pensáramos que esa hipotética primera edición de Burgos incluía los preliminares, entonces algún librero desaprensivo a fines del XVIII o principios del XIX extirpó más de medio pliego con una manipulación burda para hacerlo pasar por la *princeps* de la *Celestina*.

En este último caso y desde la materialidad del texto, lo normal hubiera sido que si el texto burgalés incluía los preliminares con la carta del «Autor a un su amigo» y El «Autor escusándose de su yerro», exigiría medio pliego (4 páginas que ocupan la intervención del Autor en las versiones toledana y sevillana), y por tanto, como todas las ediciones completas de la *Comedia*, empezaría el Argumento del primer Auto en el folio A 4r;[16] y si incorporara los versos finales de «Alonso de Proaza, corrector de la impressión al lector», que ocupan dos páginas en las otras ediciones, no podría llevar el escudo final de Fadrique Biel, al estar completo el medio pliego final.

Por tanto, nos confrontamos ante el siguiente dilema: o le quitaron a la *Comedia* de Burgos sus prólogos y epílogos varios siglos después (lo que implicaría que la edición incorporaba algo más de medio pliego anterior a la signatura A), o bien en su traslado a letras de molde en la imprenta de Fadrique Biel, cuando se incluyeron los grabados, el editor eliminó los paratextos conscientemente para que sus ejemplares no tuvieran un precio excesivo en las librerías. La edición de Toledo tiene 80 hojas sin foliar (signaturas a^8-k^8); la de Burgos

16. La *Comedia* de Burgos se inicia en el fol. A 2r (porque se le ha raspado el número romano i de la signatura Aij para hacerlo coincidir con una posible portada de la obra Aj, cuando todo el mundo conocedor de los textos de la época incunable sabe que las portadas no incluyen dicha señal).

a^8-l^8 + m^4, es decir 92 hojas sin foliar, y la de Sevilla a^8-i^8+k^4, 76 hojas sin foliar. Así pues, la edición burgalesa cuenta con un pliego y medio más que la de Toledo (el coste de los libros venía dado por el número de pliegos), lo que la hacía más costosa, tanto por la impresión como por el precio del papel. Si un editor quisiera diferenciarse de las ediciones existentes mediante la inclusión de grabados, lo más usual es que hubiera suprimido los preliminares y los versos finales de Proaza, ahorrando un pliego, con lo que la obra sería más cara pero todavía competitiva en el mercado nacional al ser superior por las xilografías. Mi opinión es que la edición de Fadrique Biel fue realizada con esmero, con inclusión de grabados, en un intento de superar las ediciones de la *Comedia* existentes, pero el coste económico era excesivo si añadía dos pliegos y medio más que la de Toledo (y posiblemente de la edición perdida de Salamanca), por lo que el editor decidió suprimirlos en pro de una mejor competitividad en las librerías castellanas.

Por lo que hemos ido desgranando a lo largo de este artículo, únicamente se podría dar una edición como la de Burgos tiempo después de otras existentes en el mercado, y por tanto, pienso que posterior a la de Toledo, pero muy probablemente también a la de Sevilla. La corrección de las grafías de manera tan meticulosa solo se puede dar en una imprenta con poco trabajo o por el celo de un editor riguroso que quiere hacerse valer en el mercado incipiente del libro y por tanto, desde mi punto de vista, correspondería a los años 1501-1502, periodo en el que Fadrique Biel de Basilea tiene menor actividad. Además coincidiría con ese intento de normalización grafemática de los textos en su imprenta. Sería interesante hacer comparaciones más exhaustivas, que las que he podido realizar para el presente trabajo, entre los textos en castellano salidos de las prensas de Fadrique durante el periodo 1499-1503 para intentar dilucidar la fecha de impresión de la *Comedia* (para mí cercana al año de 1502), que si bien salió tarde al mercado editorial cuando ya estaba en gestación la *Tragicomedia* (por lo que no sirvió para ninguno de los árboles genealógicos de la obra) al menos nos dejó un libro muy bien editado con la inclusión de 16 grabados que le han dado valor añadido.

La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?[1]

Desde que apareció a la venta la *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa por Fadrique Alemán de Basilea, 1499, en el catálogo de la librería de Richard Heber en 1836, esta edición burgalesa no ha estado exenta de polémicas. En la descripción del ejemplar que realizó el propio Heber se indicaba la falta de portada, así como que la primera página empezaba con la signatura *a i* (por lo que ya habían sido raspadas todas las signaturas del primer cuadernillo) y terminaba con la marca de Fadrique de Basilea con la fecha 1499. Posteriormente se dudó de la marca del impresor, sobre todo a partir de la aseveración de J. Charles Brunet de que la última hoja era una imitación impresa en un papel fechado en 1795, aspecto que confirmó posteriormente Foulché-Delbosc en sus clásicas «Observations sur *La Célestine*» al describir el ejemplar (aunque no halló rastro de la fecha de 1795 citada por Brunet):

> Le dernier f. de l'exemplaire (quatrième f. du cahier *m*) n'est pas le feuillet original. Le papier est un peu plus jaune et un peu plus épais que celui des autres ff. [...] Ce feuillet final ne contient que la marque de l'imprimeur Fadrique, avec le millésime 1499; cette marque es un fac-similé bien fait, obtenu par un procédé photographique. Il ne reste aucun fragment du dernier feuillet original.[2]

Pero para Raymond Foulché-Delbosc:

> le fac-similé actuel aurait été fait d'après cette marque originale, aujourd'hui perdue; il n'a pas dû être fait d'après les autres livres de Fadrique ayant cette même marque de 1499, parce qu'il en diffère par quelques détails d'exécution à peine perceptibles: il reproduit probablemente la marque authentique de la *Comedia*.[3]

No es este el momento de revisar de nuevo cada una de las descripciones del ejemplar realizadas por diferentes libreros y bibliógrafos de los siglos XIX

1. Este artículo fue publicado en *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 35 (2017), pp. 408-438, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf>. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este trabajo.

2. Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 2», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 171-199, cita p. 188.

3. Ibíd.

y XX, que han sido expuestas magistralmente por Di Camillo.[4] Lo que queda perfectamente demostrado es que el ejemplar conservado actualmente en la Hispanic Society está falto, al menos, de portada y hoja final; que fue manipulado en el siglo XIX para hacerlo pasar por un ejemplar completo (raspando las signaturas del primer cuadernillo e incluyendo una hoja final con el escudo del impresor Fadrique de Basilea) y por tanto simulando ser la edición *princeps* de la *Celestina*.

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. 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 iiij*] dejando huecos en blanco en la [*m iij 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.

Dejo de lado, de momento, en qué fecha exacta se hicieron las alteraciones y quién las hizo: si fue el propio librero Heber o si cuando él adquirió la *Comedia* ya estaba manipulada, lo cual tendría que ver en si la persona que alteró el ejemplar lo hizo con la intención de sacar más dinero haciendo pasar la edición como *princeps* o, si por el contrario, como piensan otros estudiosos, fue un propietario anterior con poco conocimiento sobre el libro antiguo quien intentó hacer pasar la obra por completa. Lo que a mí personalmente me interesa es profundizar en la fecha de impresión de la *Comedia* burgalesa, así como si el ejemplar llevaba los paratextos iniciales y finales, como sucede con las otras dos ediciones conocidas de la *Comedia* (Toledo, 1500 y Sevilla 1501).

Haré un poco de historia sobra las diferentes propuestas relacionadas con la fecha de impresión. La presencia de la marca de Fadrique de Basilea al final del texto no sirve para datar la edición en el año 1499 (pues se utiliza con la mis-

4. Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96.

ma fecha hasta el año de 1502), como ya puso de manifiesto Francisco Vindel, Frederick J. Norton, David Poyán, Luis Montañés, etc.[5] Mercedes Fernández Valladares comenta, cuando habla de las marcas tipográficas utilizadas por Fadrique, que «Fue abierta presumiblemente para ser utilizada en el año 1499, aunque no conocemos ninguna edición con colofón de ese año que la muestre, al estar incompletos los pocos ejemplares que conservamos»;[6] algo similar había argumentado F. Norton unos años antes.[7] Sobre el uso de la marca de Fadrique Biel en su producción editorial, Canet analiza su inclusión en la última página del *Confesional del Tostado* de 1500 y en el *Stultifera naves* de 1500 de Badius Ascensius, y también la que acompaña al colofón de *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae [...]* noviembre de 1501 y julio de 1502, etc.[8] Jaime Moll ya confirmó que: «Esta marca se siguió empleando, sin raspar el año 1499, hasta mediados de 1502. Un total de seis ediciones la ostentan, tres con colofón que las fecha: 29 de enero de 1500, 1º de noviembre de 1501 y 1º de junio de 1502».[9] Por tanto, la fecha de 1499 que incorpora la marca del impresor de la *Comedia* burgalesa, incluso aceptándola como una reproducción fidedigna del original, no es determinante de que la obra fuera impresa durante ese año. El impresor Fadrique Alemán de Basilea modificó posteriormente su marca borrándole el año y quitándole algunas sombras para resaltar más las iniciales de su nombre, que deberían haberse estropeado por el uso, como así sucede, por ejemplo, en *La tradución del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores*, 1515, o en el *Tractatus de penitentiis et actibus pentitentium et confessorum*, 1516. Como ya indiqué:

5. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv. Burgos y Guadalajara,* Tomo VII, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1951, pp. xxv-xxvi; Frederick J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, pp. 209-222; David Poyán Díez, «Introducción» a *La Comedia de Calisto y Melibea, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500* (edición facsimilar realizada por Daniel Poyán), Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961, pp. 6-8; Luis Montañés Fontenla, «El incunable toledano de la 'Comedia de Calisto y Melibea', *La Celestina», Anales toledanos*, 8 (1973), pp. 131-180, especialmente p. 149.

6. Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros, 2005, p. 139.

7. Frederick J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad*, ob. cit. p. 211.

8. 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*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82, estudio publicado también en este volumen monográfico, pp. 45-74; véanse especialmente p. 59 y siguientes.

9. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra. Revista de Literatura* XI.1 (2000), pp. 21-38, cita p. 22.

> [...] Fadrique Biel cuando utiliza su escudo de impresor lo suele incluir en el colofón. Pero si va solo, caso del *Confesional del Tostado* del año 1500 y en *Stultifera naves* también de 1500, entonces lo coloca en la última página del libro, correspondiente al vuelto de la hoja final (contraportada), cosa que no se da en la *Comedia de Calisto y Melibea*, lo que nos hace dudar cada vez más de este ejemplar, ya que la manipulación que se hizo seguramente a fines del siglo XVIII o en el XIX fue a conciencia, pero no por verdaderos profesionales de la incunabulística europea, quienes no hubieran cometido tantos errores.[10]

El primer bibliógrafo-librero que retrasó la fecha de impresión fue Francisco Vindel, quien afirmó en su *Arte tipográfico en España*: «No creemos que este libro sea incunable, aunque, sí impresión de Fadrique de Basilea, hacia 1501 a 1505»,[11] si bien propone unos años después la fecha de 1501 una vez conocida la edición toledana de 1500, pero sobre todo al reseñar la letra gótica pequeña de 56 mm utilizada por Fadrique para denominar los personajes que aparecen en la parte superior de los grabados, y que no había sido utilizada en otros textos del siglo XV.[12] Aspectos que matizó Fernández Valladares por el uso esporádico que se hizo de esa letrería en la imprenta burgalesa tanto en la etapa incunable como post-incunable.[13]

Jaime Moll, en su ya clásico artículo, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*»[14], cree que es una contradicción la realización de una edición incompleta en sus textos y que en cambio se presente enriquecida con ilustraciones, cuando las ediciones consideradas posteriores no imitan. Además la última copla de Alonso de Proaza en las otras ediciones, el llamado colofón rimado, exige «mil quinientos», siendo imposible una fecha anterior. Piensa que si la edición de la *Tragicomedia* de Valencia de 1414 refleja en la última copla una primera edición de la *Comedia* de 1500, se establece un orden lógico para las ediciones conservadas: «Una primera –perdida– de Salamanca, 1500, que se reedita el mismo año en Toledo, y el año siguiente en

10. José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de *la Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., pp. 61-62.

11. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada*, Tomo IV, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949, p. 291.

12. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Burgos y Guadalajara,* Tomo VII, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1951, p. xxvi.

13. Mercedes Fernández Valladares, «La imprenta gótica burgalesa: una aproximación a sus materiales impresorios y sus funciones al servicio del Cabildo y del humanismo castellano en los albores del siglo XVI (con la noticia de un raro "Missale Burgense", c. 1507)», en *El otro humanismo castellano. Andrés Gutiérrez de Cerezo (c. 1459-1503)*, coord. Marco Antonio Gutiérrez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 117-146, especialmente pp. 122-123.

14. Art. cit. p. 22.

Sevilla y, probablemente, en Burgos, que la ofrece con el atractivo y novedad de sus ilustraciones. Es una evolución lógica».[15]

Julián Martín Abad retoma las propuestas de Norton y Moll, y acepta la datación de 1500-1501; Guillermo Serés prefiere mantenerse entre los años de 1499-1502; Mercedes Fernández Valladares también plantea una fecha que oscila entre 1499 y 1501, etc.[16] Para Víctor Infantes:

> Desde una concepción editorial y comercial, una impresión de la *Comedia* con grabados es posterior a las ediciones que no los llevan; o dicho de otra manera, primero son las ediciones sin ellos y después con su inclusión. Además, los datos que poseemos de las ediciones tempranas nos indican este camino y estas características, pues una impresión con ilustraciones exige decidir de antemano su diseño y su número, un operario especializado que las talle, dinero y tiempo para realizarlas y una preparación técnica —a la que luego volveremos— muy diferente si se trata solo de composición tipográfica; salvo que exista un mecenas que arriesgue la inversión, pero entonces se le suele nombrar con premura y tras mucha pompa y dedicatoria en los proemios, y no parece ser éste el caso del anónimo «amigo» de Rojas.[17]

A todo este aluvión de expertos en bibliografía, se unirán ya en épocas más recientes otros estudiosos de la obra desde planteamientos ecdóticos, caso de José Luis Canet, Remedios Prieto y Antonio Sánchez, quienes también retrasan la fecha a 1500-1502.[18] Investigaciones que retomaré posteriormente.

15. Ibíd, p. 23.

16. Julián Martín Abad, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, 2001, pp. 456-457; Guillermo Serés, «Fortuna editorial», epígrafe de la Introducción a la edición crítica de *Fernando de Rojas (y el «antiguo autor»), La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, pp. LXXIII-LXXIV; Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, ob. cit., I, pp. 352-368 y «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 21 (2012), pp. 87-131, especialmente p. 115, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf> (consultado: 14-01-2020).

17. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una 'marginalia bibliográphica' 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87; publicado también en *La trama impresa de "Celestina": ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104, cita p. 15.

18. José Luis Canet, «Introducción» a su edición crítica de *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011; Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *«'*Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina», Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136, en línea: <http://parnaseo.

Tampoco existe un claro consenso en cuanto a las mutilaciones del ejemplar perteneciente a la Hispanic Society of America. Luis Montañés, al comentar la falta de la primera hoja, aventura la posibilidad «de que esa impresión tuviese un cuadernillo de 8 págs. precediendo al primer pliego, lo que sería la explicación de muchas cosas inexplicables».[19] Jaime Moll también reflexiona sobre si la edición de Burgos tenía los elementos preliminares y finales que figuran en las otras ediciones de la *Comedia*, e indica: «No hay nada que se oponga a la existencia de un cuaderno preliminar, sin signatura, incluso con páginas en blanco, como es el caso del *Oliveros de Castilla* [Burgos, Fadrique de Basilea, 1499, 25 de mayo, en folio]. Se trata de una edición de 'lujo' y no era necesario ahorrar papel. En cuanto al final, el cuaderno *m* podía tener pliego y medio o dos pliegos conjugados».[20] Víctor Infantes cree que la primera edición es la de Salamanca, 1500, que «debía contener ya todos los textos (digamos) *editoriales*: el *Título*, el *Subtítulo*, la *Carta*, las *Octavas Rojas*, el *Incipit*, el *Argumento*, los *Argumentos*, los *Interlocutores*, claro está: el *Texto* literario, y las *Octavas* Proaza».[21] Además estudia todos los impresos de Fadrique Biel entre 1499 y 1502 e intenta componer a mano las formas de impresión para corroborar todas las posibilidades de la puesta en página del texto con 17 grabados distribuidos, siguiendo los modelos del *Oliveros* y la más que probable edición de Salamanca de 1500. Llega a la conclusión de que:

> La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con *mancha*) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor; pues, éste, además, en el estado en que lo pegaron a la última hoja falsa era ya (por lo menos) de 1501, si no de 1502, y, por el desgaste del ángulo superior derecho, denotaba un uso anterior a nuestro impreso. También creemos que llevaba colofón tipográfico con la fecha real de impresión, que, a cambio, sí es típico del taller de Fadrique; y, desde luego, se trataba de una edición completa de la obra, con todos los textos *editoriales*. Se tuvo que realizar a finales de 1501 o en los primeros meses de 1502.[22]

uv.es/Celestinesca/Celestinesca35/04_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 14-01-2020) y Antonio Sánchez Sánchez Serrano, «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, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/06_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 14-01-2020).

19. Luis Montañés Fontenla, «El incunable toledano de la 'Comedia de Calisto y Melibea'*, La Celestina»,* art. cit. p. 142.

20. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», art. cit. p. 22.

21. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una 'marginalia bibliográphica' al cabo», art. cit., pp. 15-16.

22. Ibíd., pp. 16-17.

Puntos de vista que no comparte Ottavio Di Camillo:

> Tal como están las cosas, de las tres ediciones conservadas de la comedia, la única impresa por Fadrique de Basilea es, en mi opinión, la más antigua, precisamente porque reproduce un texto sin el acróstico y sin el material postliminar. Dichas adiciones fueron introducidas por primera vez en la edición de Toledo (1500) e inmediatamente reproducidas en la edición impresa en Sevilla en 1501. Podemos decir con certeza que la edición de Burgos no sólo precede cronológicamente a las otras ediciones en uno o dos años, respectivamente, sino que, más importante aún, reproduce un texto que tuvo que ser anterior al de las otras dos *comedias*, con al menos un testimonio más de por medio. Por este motivo, la suposición, aunque hipotética, tal como ha venido haciéndose, de que la fecha de publicación de la edición de Burgos podría ser más tardía que la de las *comedias* de Toledo y Sevilla, no se apoya en ninguna evidencia actualmente disponible. Es de hecho bastante improbable que Fadrique de Basilea se hubiese atrevido a invertir una importante suma de dinero para imprimir una edición ilustrada y hubiese prescindido de gran parte del material paratextual que ya había sido incluido en ediciones previas.[23]

A partir de estas afirmaciones y después de un análisis concienzudo del volumen —que analiza en persona en la Hispanic Society of America— y basándose en las descripciones de los diferentes poseedores del ejemplar y de los especialistas que lo manejaron a lo largo de los siglos XIX y XX, Di Camillo se presenta como el más firme defensor de la integridad del volumen burgalés (que para él se estampó sin paratextos iniciales y finales) y también valedor de la fecha de impresión de 1499 que aparece en la marca de Fadrique Biel, que intentará justificar a través de otros argumentos filológicos y ecdóticos:

> si el facsímil de la marca del impresor se hizo sin intento de fraude, hay que reconsiderar la fecha de 1499 como posible año de publicación de la edición de Burgos. Hay, en efecto, suficientes indicios de carácter ecdótico, editorial y ecdótico-editorial [...] para aceptar la fecha del incunable. En cuanto a la anterioridad del texto de Burgos sobre el de Toledo y Sevilla, no hay filólogo hoy en día que lo ponga en duda.

23. Ottavio Di Camillo, «The Burgos Comedia in the printed tradition of *La Celestina*», en *"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)*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 235-335. Se ha publicado posteriormente en castellano, por la que cito: «La comedia de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», en *Medievalia & Humanistica. Estudios sobre literatura española. Homenaje ofrecido por sus amigos y colegas*, eds. M. Costa e I. Lerner, Salamanca, SEMYR, 2009 [2005], pp. 161–274, cita pp. 230-231.

> Véase a este respecto los varios estudios de Botta y de Lobera, sobre todo los relacionados con sus respectivas ediciones críticas.[24]

Aspecto que amplificará posteriormente al añadir, a las conclusiones ecdóticas de Patrizia Botta y Lobera,[25] las suyas propias para confirmar:

> la precedencia cronológica del texto y, muy probablemente, de la edición de Burgos. Mientras que esta edición lleva la *lectio* correcta *apetece* («por el cual defeto desea e *apetece* a ti y a otro menor que tu»), en Toledo se lee *aparece* (y en fol. b8r encontramos *aparesce*) y en Sevilla, *codicia*. Es evidente que tanto en Toledo como en Sevilla no están copiando del texto de Burgos, sino de un ejemplar de una edición perdida con el error obvio *aparece*, un fácil error de lectura, por *apetece*. Pero mientras el editor/corrector o el encargado de componer el texto de Toledo, fuese por indolencia o negligencia, reproduce el error, su homólogo en la edición de Sevilla, más cuidadoso, trata de enmendar ese verbo sin sentido mediante otro que viene dictado por el significado de la frase. De aquí la decisión de enmendar mediante un *ope ingenii* el obvio error por *codicia*, un sinónimo funcional que restaura, al menos, el significado original del verbo *apetece.*[26]

Efectivamente, en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* ya anoté dicha variante separativa entre las tres ediciones de la *Comedia*, que se repite dos veces:

> B: desea y *apetece* a ti y a otro menor
> C: desea y *aparesce* a ti y a otro menor
> D: desea y *cobdicia* a ti y a otro menor
>
> B: huye lo triste y *apetece* lo delectable
> C: huye lo triste y *aparesce* lo delectable
> D: huye lo triste y *cobdicia* lo delectable

que implicaba que las ediciones de Toledo y Sevilla no seguían la de Burgos, como afirmaba Di Camillo;[27] y sugería que la forma original del texto que siguen es la de *aparesce*, que enmiendan Burgos y Sevilla (cada una de las dos

24. Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit., p. 86.

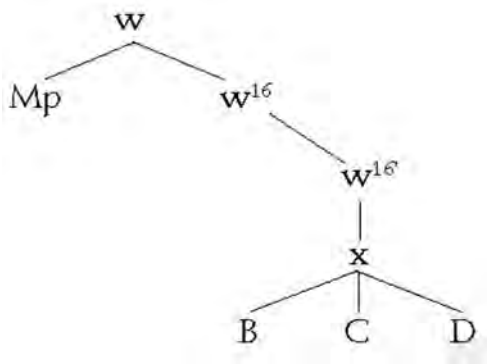
25. Patrizia Botta, «La última década de la labor ecdótica sobre *La Celestina*», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 97-120 y Francisco J. Lobera, «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», ídem, pp. 79-96.

26. Ottavio Di Camillo, «La comedia de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», art. cit., pp. 231-232.

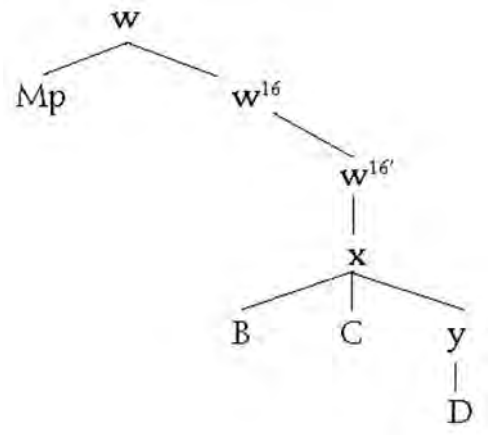
27. Ibíd., p. 231.

imprentas interpreta y modifica el error a su manera). Pero también sugería, al analizar todas las variantes entre los tres ejemplares de la *Comedia*, que: «Lo usual eran variaciones entre dos ediciones frente a otra. Existen 45 modificaciones de D (Sevilla), frente a B (Burgos) y C (Toledo); 16 de B frente C y D: 35 de C frente a B y D».[28] Además certificaba que había muchas más variantes conjuntivas que separativas entre los tres ejemplares, y finalizaba: «Por tanto, mi propuesta es que los tres talleres tienen enfrente a la hora de componer la misma edición (posiblemente la perdida de Salamanca 1500). Se puede casi reconstruir dicho texto a partir de las tres comedias conservadas, pues quedan rastros que así lo atestiguan».[29]

Propuse el siguiente estema:



o bien este otro, puesto que la más alejada del arquetipo era la edición sevillana, lo que podría implicar que siguiera alguna reedición intermedia:



28. José Luis Canet, «Introducción» a su edición crítica de *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., p. 144.

29. Ibíd., p. 145.

En donde w es el arquetipo del «antiguo autor», al que se le han realizado infinidad de modificaciones, siendo una de ellas el Manuscrito de Palacio. Dicha primera *Comedia* sería mucho más breve, probablemente no dividida en actos o cenas, y algo más extensa que el auto 1º de la tradición impresa.

Posteriormente se reformularía en un manuscrito de 16 autos w^{16}, que se transcribiría de nuevo, pienso yo, por un escribano profesional para convertirse en original de imprenta $w^{16'}$, utilizado en la primera impresión x, probablemente la de Salamanca 1500, de la que procederían las ediciones de la *Comedia* conocidas.

Para mí, el impreso burgalés es contemporáneo o posterior al de Toledo, pero no puede ser de 1499 por diferentes razones:

a) Todas las ediciones de la *Comedia* conocidas siguen una edición impresa (posiblemente la de Salamanca perdida de 1500), a la que se copia con revisión del texto al estilo de los correctores y oficiales de imprenta[30] y la subsanación de unas pocas erratas.[31]

b) La edición de Burgos no puede ser anterior, al menos, a la de Toledo, puesto que esta no la sigue; tampoco la sevillana procede del texto burgalés. En esta época incunable y post-incunable cuando se realizaban reimpresiones sobre textos ya en circulación, además de intentar reducir hojas para abaratar el coste (Norton, 213) se utilizaba, si existía, un texto ya impreso como guía para la cuenta del original, lo que agilizaba la composición de las formas de impresión y por tanto la disminución de días de trabajo en el taller.

c) La edición burgalesa lleva los Argumentos de cada acto, lo que presupone que hubo una u otras ediciones anteriores sin ellos. El Manuscrito de Palacio no los lleva, como tampoco la edición de la *Tragicomedia* zaragozana. Pero los tres ejemplares conocidos de la *Comedia* sí los incluyen, por tanto proceden de otra u otras ediciones impresas.

d) Una estampación de lujo se elabora cuando se sabe que existe una amplia demanda, y así lo demuestra la reedición en breve espacio de tiempo del texto toledano después del perdido salmanticense de 1500. Los impresos ilustrados de Fadrique Biel, como veremos posteriormente, siempre siguen ediciones ya existentes en el mercado.

e) Los versos finales de Alonso Proaza que se incluye en prácticamente todas las ediciones: «El carro de Phebo después de aver dado / mill y qui-

30. Véase Remedios Prieto de la Iglesia, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502(?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Titivillus*, 1 (2015), pp. 237-249, en línea: <http://titivillus.es/wp-content/uploads/2018/06/1-15-Prieto.pdf> (consultado: 14-01-2020).

31. José Luis Canet, «Introducción» a su edición crítica de *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., p. 106 y siguientes.

nientas bueltas en rueda [...]» no acepta años anteriores.[32] Si a la edición burgalesa no le faltasen hojas finales y estuviese completa en el estado actual, implicaría que se realizó *ex novo*, a partir de un manuscrito, y por tanto compuesta por encargo con la incorporación de grabados; aspectos que ya he tratado anteriormente desde un punto de vista ecdótico y editorial, obviando dicha posibilidad.

Otro de los argumentos propuestos por Di Camillo para dar primacía al ejemplar burgalés lo retoma de Norton, que para él sigue siendo válido:

> Su argumento acerca de la primacía de Burgos en cuanto a fecha de publicación, se basaba en que la edición de Fadrique de Basilea, sin la materia preliminar y las estrofas finales de Proaza, tenía 92 folios con sus 17 ilustraciones, y 88 sin ellas. La de Toledo, impresa el año siguiente (1500) sin grabados, a pesar de que se le añaden unos preliminares de casi cinco páginas y unas estrofas finales de dos páginas, reduce el número de folios a 80, mientras que la de Sevilla de 1501, con el mismo paratexto, se imprime en 76 folios [...]. Para impugnar la observación de Norton o probar que no es siempre aplicable, habría

32. Como ya planteé al hablar de la edición toledana en «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., pp. 48-49: «Es curioso que a partir de esta edición (o de otra anterior probablemente de Salamanca), los impresores en sus reediciones modifiquen la primera parte de la estrofa final de Alonso de Proaza que remite al año: "El carro de Phebo después de aver dado / mill y quinientas bueltas en rueda[...]," así como el último verso, en donde se indica el lugar de impresión: "fue en Toledo impresso y acabado," pero mantienen la alusión al mes de mayo-junio de los versos 3 y 4: "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 junio (excepto la edición de Burgos, que carece de paratextos iniciales y finales). Este dato nos debería hacer pensar en que todas las ediciones siguen prácticamente un ejemplar impreso que incluía el paratexto final de Proaza con el año y lugar de la 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 con 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 .xiiij. años," colofón indispensable puesto que la estrofa final de Proaza remite a Salamanca y al año de 1500. [...] Así pues, muy probablemente la mayoría de las ediciones conocidas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* procedan de copia de impresos anteriores (con pequeñas modificaciones realizadas por los correctores y editores), excepto el ejemplar de Burgos, falto de los paratextos iniciales y finales (muy probablemente mutilados por algún librero con la intencionalidad de hacer parecer esta edición como la más antigua y por tanto venderla a precios mucho más elevados al considerarse la *princeps*). Además, esta edición burgalesa no podría incorporar los versos finales de Proaza en el caso que fuera de 1499, 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 l mill y cuatrocientas noventa y nueve bueltas en rueda [...]"».

> que buscar algún ejemplo concreto de obras cuyas ediciones posteriores, con o sin grabados, aumentan en vez de reducir el número de folios.[33]

Efectivamente, cuando se hacen reimpresiones de una obra en la época que nos ocupa se intenta ahorrar en papel, cuyo precio era elevado; de ahí que las imprentas busquen mil modos para reducir cuadernillos: desde la compresión del texto, ampliación de la caja, utilización de una letra de menor tamaño, hasta aumentar el número de abreviaturas y la disminución de espacios entre líneas y palabras. Diligencias que ha confirmado Antonio Sánchez al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones de la *Celestina*: «Puede comprenderse que tanto la labor del maestro del taller como la del cajista, resultarían mucho más fáciles si tenían a la vista una edición anterior impresa que si solo contaban con un manuscrito que incluso podía haber sido objeto de alguna corrección o expurgación de última hora, ya por parte del autor/editor, ya por parte del corrector/censor».[34] Por tanto, dependerá de los editores (normalmente libreros, comerciantes o impresores libreros) el diseño del ejemplar, teniendo siempre en cuenta el precio de cada uno de los componentes en el proceso de edición: calidad del papel, líneas por página, tamaño de los tipos móviles, uso o no de letras capitales, inserción de grabados, creación de portadas sugerentes y específicas, etc., como he podido comprobar en multitud de contratos entre editores e impresores.

Suponiendo que en la *Comedia* burgalesa sea el propio impresor Fadrique de Basilea el editor (es decir, el que invierte el dinero y piense vender los ejemplares en su librería o en las ferias cercanas, sobre todo en la de Medina), tendría en mente un público con un nivel socioeconómico elevado capaz de agotar la tirada. Ya poseía experiencia en edición de textos literarios o de ficción profusamente ilustrados[35] (*Cárcel de amor*, 1496; *El libro del Ysopo, famoso fablador, historiado en romançe*, 1496; *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, 1498; *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1499; etc.). Me centraré en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, porque puede tener alguna similitud con la *Comedia de Calisto y Melibea*. La primera edición que conocemos de la *Cárcel de amor* se estampó en Sevilla en 1492 por los Compañeros alemanes, con signaturas a-e^{8} f^{10}, lo que equivale a 50 ff. de 31 líneas; la segunda, la realizada por Pablo Hurus en Zaragoza el 3 de junio de 1493, sig.

33. Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit., p. 87.

34. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», art. cit., p. 138.

35. Dejo de lado el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), por solo contener la portada xilografiada.

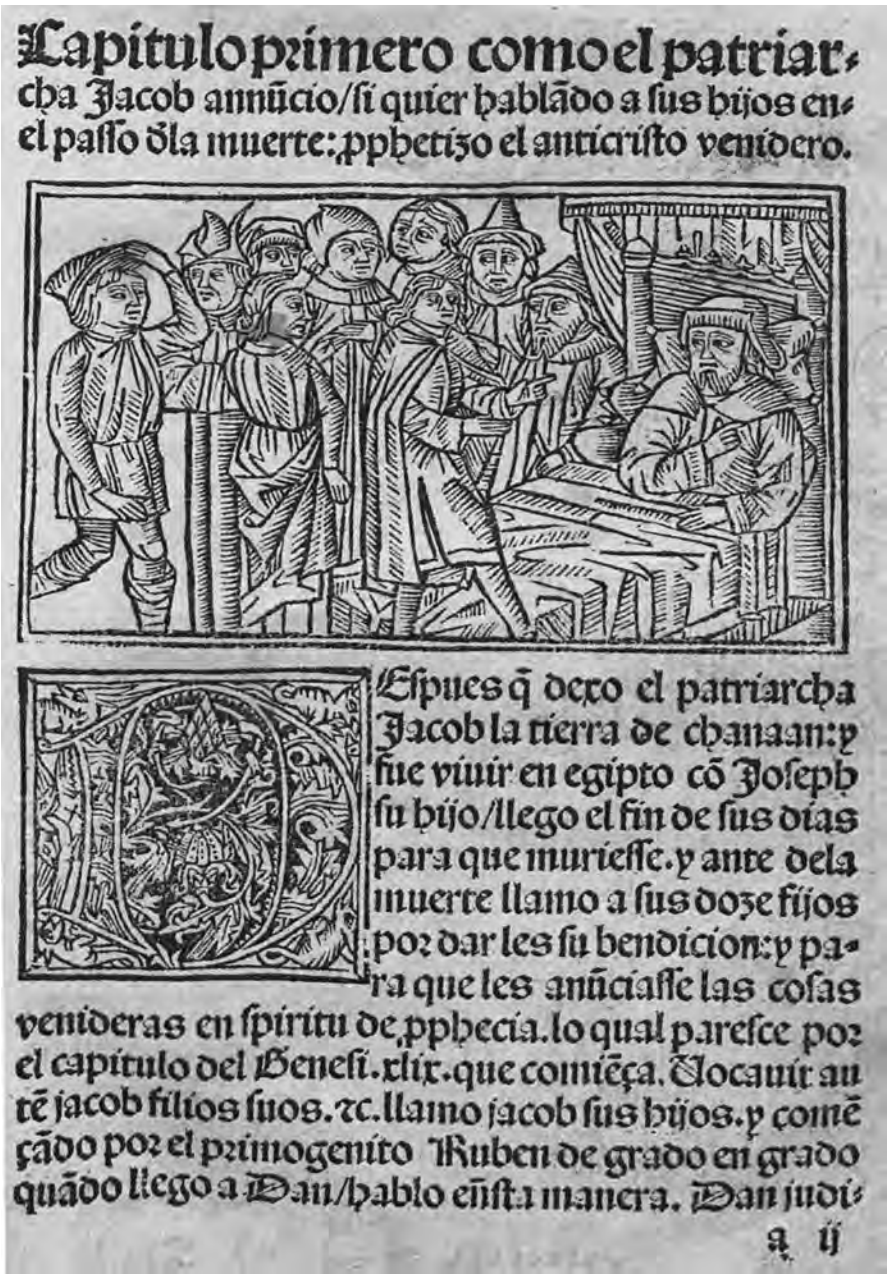
a-g^{8} h^{6}, con 62 ff. de 30 líneas; la tercera en Barcelona por Johan Rosenbach, 18 Sept. 1493, sig. a-g^{8} h^{10}, con 66 ff. de 29 líneas; la cuarta en Burgos por Fadrique de Basilea, 27 de octubre de 1496 con signaturas a-h^{8} i^{4}, con 70 ff. (incluye la continuación de Nicolás Núñez); la quinta impresa en Toledo por Pedro Hagembach en 1500, signaturas a-g^{8}, con 56 ff. 30 líneas. Todas ellas con el mismo formato en 4.º. Como se puede constatar, dependiendo del número de líneas, de tipos de letra y cajas de mayor o menor tamaño, ha ido reduciéndose o aumentando el número de folios, exceptuando, claro está, cuando se incluyen grabados, pues engrosa el volumen con varios pliegos. Se puede verificar mediante el rastreo de las diferentes ediciones de la *Cárcel de amor*: la primera edición de 1492 salió al mercado con 50 folios de 31 líneas; posteriormente, la zaragozana de 1493 aumenta a 62 folios al reducir una línea de la caja e incorporar grabados; pero se incrementa el número de folios en la estampación barcelonesa, realizada con los mismos tacos xilográficos del propio Hurus, porque Rosenbach reduce el número de líneas a 29, lo que acrecienta el volumen en 4 hojas (aunque hay que tener en cuenta que ambos textos no competían en el mismo mercado librero, pues la edición barcelonesa estaba escrita en catalán). Por tanto, dependerá del editor o del editor-impresor el estudio inicial del formato y características del libro, la inclusión o no de rúbricas, letras capitulares, xilografías, etc., porque de todo ello dependerá el coste global de la edición; una vez decidido el formato y sus características, se iniciará el proceso de estampación en el taller, en donde se realizará la cuenta del original y se procederá a la composición de las formas. La mayoría de las veces, en impresiones sin grabados, cuando se quiere competir en el mercado con otra edición existente, buscarán rebajar costes mediante la reducción de pliegos. Pero, como hemos podido comprobar, en ediciones de lujo tiene menor importancia el número total de folios al ornamentar el texto con letras capitales, letras de gran tamaño en los epígrafes, incluir grabados, etc., pero, eso sí, si es posible, realizando la cuenta del original a partir de un impreso ya existente (que es donde realmente se reduce el costo con una composición más rápida de las formas). En el caso de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la edición de Burgos contiene 30 líneas; la de Toledo, 32; Sevilla, 34; pero como edición de lujo, la comedia burgalesa utiliza una letra mayor y un tamaño de caja menor (en este caso más o menos ajustada a las xilografías, como veremos después). Según Antonio Sánchez, la media de caracteres por página sería para para Burgos 1290 y Toledo 1440; número de letras que aumentará casi al doble en la edición de la *Tragicomedia* valenciana de 1514 hasta llegar a 2390.[36]

36. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», art. cit., p. 129.

Cuando analicé parte de la producción del impresor Fadrique Biel salida de sus prensas en letra gótica[37] y en 4.º durante el periodo que va de 1496 a 1502, comprobé una media de entre 28 y 32 líneas por página: *Cárcel de amor*, 1496, 30 líneas, entre 49-54 caracteres por línea; *Libro del Anticristo*, 1497, 28 líneas, ± 52 caracteres; Fray Antonino, *Suma de confesión llamada defecerunt*, de 1499, tiene una caja de 32 líneas con epígrafes de tamaño mayor y foliada, caja de 48-49 caracteres con marginalia; el *Confesional* del Tostado de 1499, colofón de 6 de junio, 31 líneas con titulillos, unos 50 caracteres con marginalia; el *Confesional* del Tostado de 1500, 31 líneas pero caja mayor (57 a 62 caracteres); *Epistola Publio Lentilio*, 1500, 28 líneas y ± 54 caracteres: *Comedia Calisto*, 30 líneas aproximadamente entre 45 y 52 caracteres.

Es de resaltar que las ediciones profusamente ilustradas, caso de la *Cárcel de amor* o el *Libro del Anticristo*, este último muy similar en cuanto a producción con la *Comedia de Calisto y Melibea*, tienen cajas pequeñas, con una media de alrededor de 50 caracteres por línea y no excede ninguna de ellas las 30 líneas.

37. Con tipografía romana suele imprimir los textos latinos universitarios con una caja de impresión que oscila entre 28 y 30 líneas: A. de Nebrija, *Introductiones latinae*, 1496, 28 líneas; *Disticha Moralia*, 1497, 29 líneas; Juan de Colmenares, *Sermo in sicarios magistri Petri Arbues*, 1498, 29 líneas; *Sermo quem fecit patris Daguilar*, 1498, 29 líneas; *Carmina et epigrammata* de Anglería, 1498 con 27 líneas; *Muestra de las Antiguedades de España*, Antonio de Nebrija, 1499, 28 líneas; *Stultifera Naves*, 1500, 32 líneas más los titulillos, con más de 64 caracteres por línea; *De legendis antiquorum* libris 1500, 30 líneas; *Epistolae ilustrium romanorum*, 1498, 28 líneas; *Modus epistolandi*, 30 líneas; *Vafre dicta philosophorum*, 1500, 29 líneas; *Virgilii centones veteris*, 30 líneas; etc.



Capitulo primero como el patriarcha Jacob annũcio/si quier hablãdo a sus hijos en el passo dla muerte: pphetizo el anticristo venidero.

Despues q̃ dexo el patriarcha Jacob la tierra de chanaan: y fue viuir en egipto cõ Joseph su hijo/llego el fin de sus dias para que muriesse. y ante dela muerte llamo a sus doze fijos por dar les su bendicion: y para que les anũciasse las cosas venideras en spiritu de pphecia. lo qual paresce por el capitulo del Genesi. xlix. que comiẽça. Vocauit autẽ jacob filios suos. ꝛc. llamo jacob sus hijos. y comẽçãdo por el primogenito Ruben de grado en grado quãdo llego a Dan/hablo enesta manera. Dan judi-

a ij

Libro del Anticristo, 1497

Finalmente, Ottavio Di Camillo para contrarrestar las afirmaciones de J. Moll, J. Martín Abad, V. Infantes, etc., relativas a que una edición ilustrada suele aparecer después de otra con cierto éxito editorial, sobre todo por la necesidad de invertir sumas importantes de dinero por parte de los editores, sostiene que:

> [...] no siempre puede tomarse como criterio normativo. Es el caso de *Oliveros de Castilla*, publicado por Fadrique de Basilea en 1499, probablemente en el mismo año que *La Celestina*. Aquí tenemos una *príncepS*, copiada de un manuscrito, que es al mismo tiempo una edición ilustrada. Y es, precisamente, esta edición la que lleva una cuadernillo inicial sin numerar [...].[38]

Posteriormente analiza las disposiciones de los grabados en la *Celestina* que son muy similares a las del *Oliveros*, en donde cada uno de ellos se relaciona con los argumentos de los actos y/o capítulos y comenta, además, que únicamente la aparición de hojas en blanco se daban en ediciones de lujo en tamaño in-folio lo que imposibilita la existencia de un cuadernillo inicial sin numerar en la *Comedia*, como proponían Jaime Moll y Víctor Infantes al comparar las dos ediciones del impresor burgalés.

En mi artículo sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea (al analizar *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1499, primer libro de caballerías de Fadrique Biel, traducción bastante libre de *L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, ya indiqué que no usa como fuente un manuscrito francés, sino que procede de una edición ilustrada.[39] Aspectos que ya fueron comentados por Foulché-Delbosc[40] cuando reseñó el facsímil que reproducía el original de Huntington, y que reformuló a finales del siglo pasado José Manuel Lucía Megías: «el modelo editorial que ve la luz en las prensas burgalesas de Fadrique Biel de Basilea en 1499 se basa en la reedición de Ginebra impresa en 1492, a la que imita no solo en su disposición tipográfica y letras iniciales sino también en los grabados que acompañan al texto».[41] Si bien, según el parecer de Juan Manuel Cacho, Fadrique Biel no seguiría el ejemplar ginebrino de 1492, sino alguna de las reediciones posteriores de 1493,

38. Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit., p. 87.

39. José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Texto e ilustración en el libro medieval: factura física, lectura y recepción*, ed. Marta Haro Cortés, *Revista de Poética Medieval,* 30 (2016), pp. 81-104, en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/50219/pdf_6> (consultado: 14-01-2020).

40. Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 2», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 171-199.

41. José Manuel Lucía Megías, *Oliveros de Castilla (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499). Guía de Lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, cita p. 7.

1494 y 1495 por la coincidencia en el número de folios y disposición del texto, aunque utilizan todas ellas los mismo tacos xilográficos para los grabados.[42]

Sobre este primer libro de caballerías ilustrado salido de las prensas de Fadrique de Basilea también comenté que:

> Las xilografías de los capítulos siguen el incunable francés, de ahí que se duplique la misma figura en el capítulo 41 y en el 64; todas las entalladuras están colocadas inmediatamente después de la rúbrica de los capítulos, siendo del tamaño de la caja del texto; los 21 primeros se identifican mediante letras del alfabeto correlativas, los otros 19 sin identificación alguna. La xilografía del vuelto de la portada del texto ginebrino-francés que representa a los dos caballeros: Oliveros y Artús, no aparece en la edición de Fadrique de Basilea; la L de la portada imita una xilografía similar a la utilizada en *L'histoire des deux nobles chevaliers Valentin et Orson* por Jacques Arnollet en Lyon (23 abril de 1495). Pero hay una serie de aspectos que para mí no quedan nada claros. En la edición burgalesa los grabados aparecen invertidos [...].[43]

Esos grabados invertidos, forma de trabajar usual de los tallistas de la imprenta de Fadrique de Basilea, han sido muy reelaborados, por lo que no han sido una copia perfecta invertida de ninguno de los originales ginebrinos o lioneses, como solían realizar los entalladores burgaleses. Y siguiendo las pautas del taller, pienso que posiblemente algún día aparecerá otro ejemplar del *Olivier de Castille* al que Fadrique copió directamente.

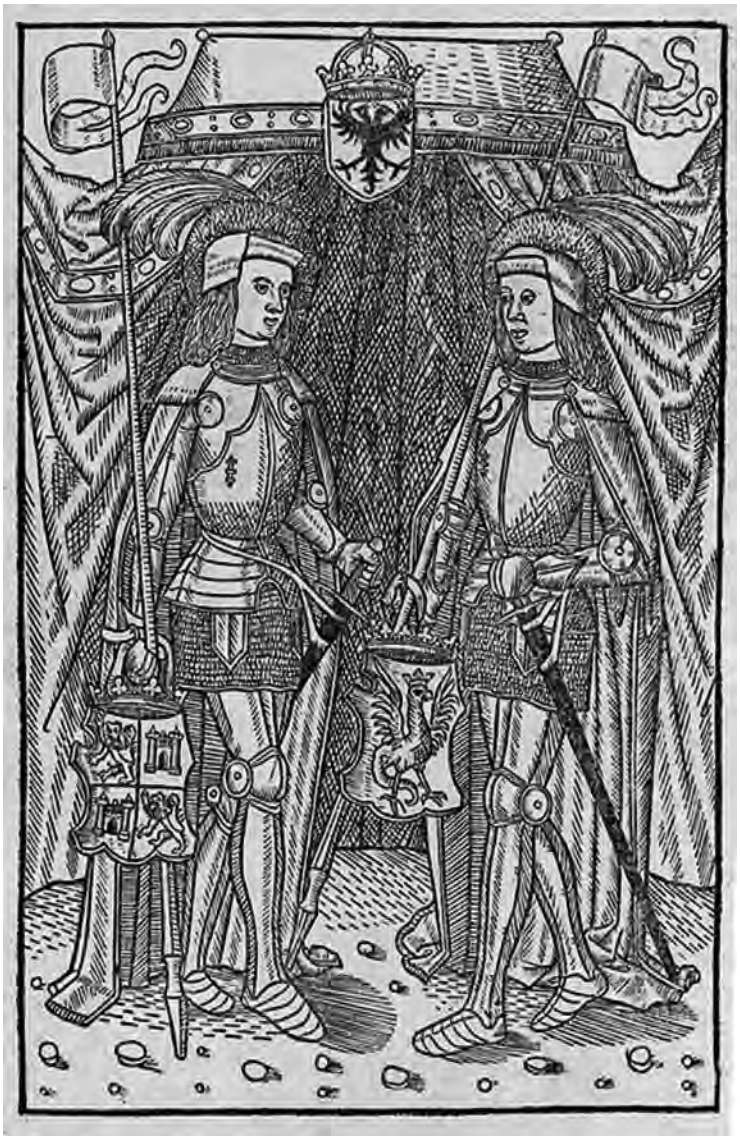
L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artús d'Algarbe, Lyon, 1492

42. Juan Manuel Cacho Blecua, «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-124, especialmente p. 95.

43. José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», art. cit., p. 92.

La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe, Burgos, 1499.

Por tanto, el impresor Fadrique Biel en el *Oliveros* no sigue un manuscrito al que añade xilografías. Esa no era su forma de trabajar. En todas las obras ilustradas que he manejado anteriores a 1505, el impresor burgalés imita ediciones ya existentes en el mercado editorial, excepto la *Celestina*, de la que desconozco si hubo otra edición ilustrada anterior. Además, la hoja en blanco del vuelto de la portada del *Oliveros* burgalés es debido a que no se cinceló el grabado que allí se incluía en las ediciones francesas y ginebrinas de *L'ystoie de Olivier de Castille* (1492, 1493, 1494 y 1495); xilografía que adjunto en formato reducido a la mitad, pues corresponde a un tamaño de casi folio:



L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artús d'Algarbe, verso de la portada.

Posiblemente esta edición, como proponen Juan Manuel Cacho y Mercedes Fernández Valladares[44] fue realizada por encargo; de ahí que se construyera

44. Juan Manuel Cacho Blecua, «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», art. cit., p. 95 y Mercedes Fernández Valladares, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», art. cit. p. 114.

una portada propia, se rehicieran las xilografías (las cuales no aparecerán posteriormente en ninguna otra impresión de Fadrique Biel ni de sus sucesores en el taller, como sí lo harán las de las otras ediciones ilustradas, caso por ejemplo de la *Celestina*). Pero como las ediciones francesas y ginebrinas empiezan la numeración de los cuadernillos en *a* con la portada, prólogo e índice de los capítulos, cuando Fadrique inició la impresión en sus talleres posiblemente no sabía cuánto texto incluiría el prólogo y los índices, por lo que decidió empezar la impresión de la obra en el Primer capítulo, que aparece como cuadernillo *a*, dejando los elementos preliminares para otro inicial sin numerar de 4 folios (que es lo que ocupaba el Prólogo, Índice, Presentación e Introito de las ediciones francesas). Pero al no incluir el grabado del vuelto de la portada y reducir el texto y las líneas del índice, tuvo que incluir páginas en blanco. Bajo mi punto de vista no es un texto que por ser de lujo pudiera incorporar páginas en blanco, sino que el cuadernillo inicial sin signatura se construyó rápidamente una vez finalizada la obra y no tuvo tiempo de confeccionar el grabado o los grabados de gran tamaño. Algo similar le sucedió con la «Epilogación de todo el libro», que ocupa dos páginas completas en la edición francesa y el impresor burgalés se queda corto de texto para las dos páginas, por lo que añade un grabado que tenía en sus talleres de un escritor sentado ante un atril trabajando,[45] inexistente en los incunables franceses, pero que Biel ya había utilizado en otros libros anteriores para completar cuadernillos finales. Pero mediante este sistema de trabajo podía empezar la impresión siguiendo el incunable francés con los grabados en cada capítulo y ahorrar tiempo y costes de impresión al no planificar la obra desde cero y pudiendo asignar correctamente las páginas del índice (sistema muy utilizado en obras de gran envergadura y en las ediciones de la segunda mitad del siglo XVI).

Otra obra contemporánea a la *Comedia de Calisto y Melibea* que nos puede ayudar a entender sus libros ilustrados es *Stultifera naves*, [¿1500?], de Badius Ascensius. Lo primero que resalta es una página en blanco al verso de la portada, a imitación del ejemplar parisino de Thelman Kerver publicado en 1500. Fadrique sigue la disposición del texto (aunque reduce el interlineado de los versos) y copia fidedignamente las imágenes, excepto la portada del ejemplar francés, que corresponde a la marca de los libreros Marnef, con la inscripción: «Venales sunt in pellicano Vici sancti Iacobi» (los que encargaron y pagaron la edición de Kerver), y que obligatoriamente el impresor burgalés tiene que eliminar; por tanto, sustituye la marca del librero parisino por la xilografía del primer capítulo del texto, con lo que aparecerá dos veces. Termina la obra con la marca del impresor Fadrique, con el año 1499, en el reverso del folio *c iij*, de

45. Grabado extraído o copiado de las comedias de Terencio, Lyon, por Johannes Treschel en 1493. Edición francesa que manejó Fadrique y que quizás le pudo servir de inspiración para los grabados de la *Comedia*.

forma similar al libro que tenía delante de Kerver, si bien en el incunable parisino la marca del impresor se incluye en el recto del folio *c vj*, dejando el verso en blanco como contraportada. Por tanto, el impresor burgalés actúa como cualquier profesional del ramo, copiando los grabados, reduciendo unas pocas hojas del texto al suprimir el interlineado de los versos, y seguir lo más cerca posible el original que tiene delante para abaratar el coste de la composición.

Los tacos cincelados por los grabadores de Burgos están muy bien realizados, como se puede comprobar por las imágenes que expongo a continuación, las cuales siguen fielmente el original francés, si bien omiten el número secuencial que incorporan los de la edición de Kerver

Stultiferae Nave, Paris, [1500]

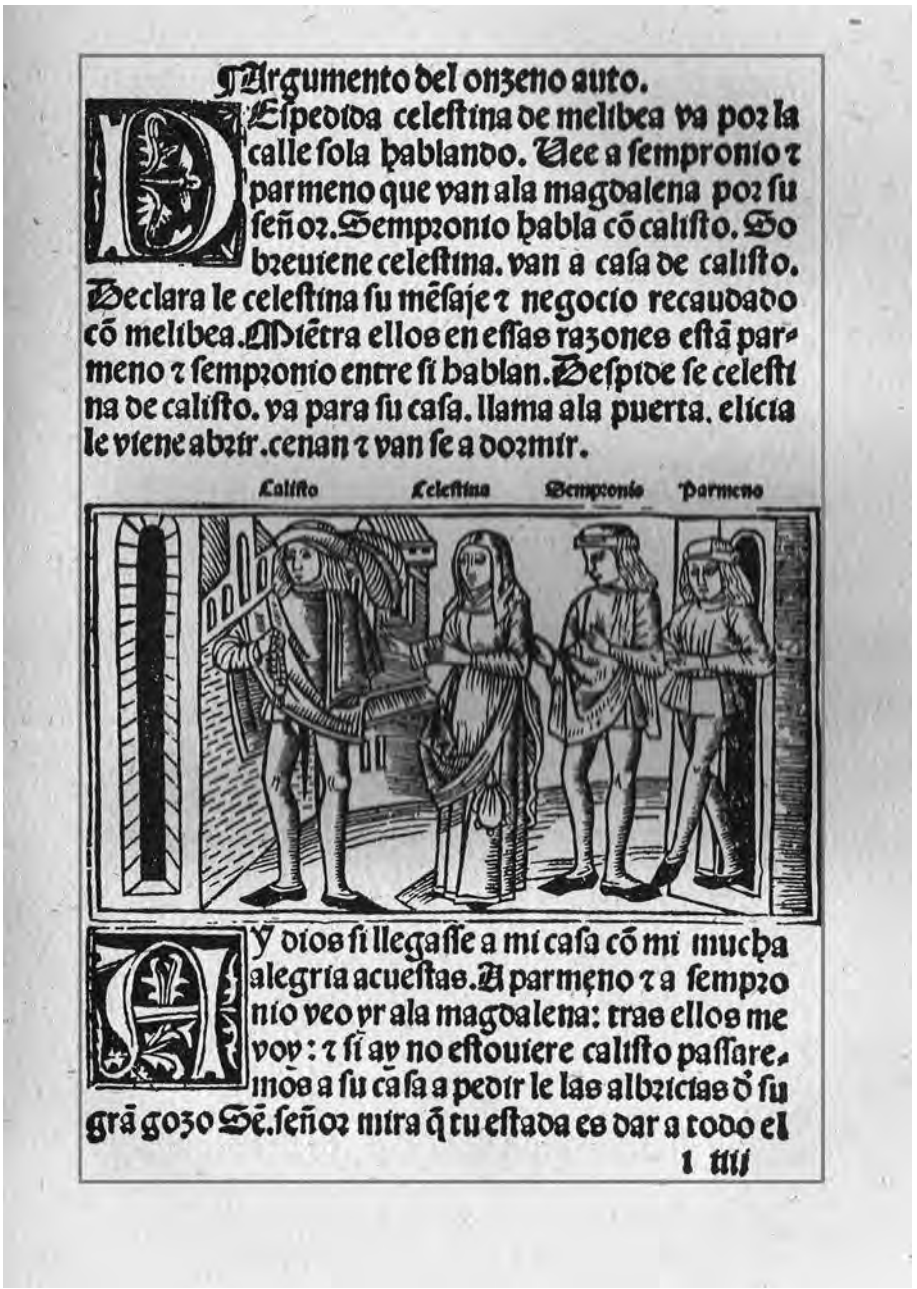
Stultiferae Nave, Burgos, ¿1500-1501?

En la actualidad no sabemos si los grabados xilográficos de la *Comedia de Calisto y Melibea* fueron realizados ex profeso para cada uno de los actos de la obra, aunque esa no era la forma habitual de componer del impresor Alemán de Basilea.[46] Como ya propuse al analizar su producción ilustrada hasta los primeros años del XVI, el estampador afincado en Burgos siempre busca abaratar costes y para ello planifica sus obras teniendo delante otras ediciones ilustradas a las que copia o imita para una composición de las formas más rápida; es por lo que en la década de 1491-1501, exceptuando alguna portada, la casi totalidad de las xilografías remiten a otras obras anteriores (en gran parte procedentes de los textos puestos en circulación por los hermanos Hurus). Es difícil, pues, pensar que la edición de la *Comedia* aparezca *ex novo* y Fadrique realice toda la puesta en página y la composición de las formas a partir de un manuscrito; para mí tuvo un texto impreso delante para la cuenta del original, incluso si la obra fue realizada por encargo de algún librero o impresor con exceso de trabajo.

Y me asaltan una serie de dudas a la hora de contrastar este texto con la producción del taller de Fadrique de Basilea. Si revisamos con detenimiento cualquier página de la *Comedia* que contenga grabados, podemos comprobar cómo estos exceden la caja de impresión. Es el único caso entre sus libros ilustrados. Véase, por ejemplo el folio *i iiij* (al que he aplicado una hipotética caja de impresión que correspondería con el galerín de la forma), en donde aparecen amplios espacios en blanco al final de cada línea de texto, que deberían suplir los operarios con cuadratines espaciadores a la hora de apretar el galerín para que no queden sueltos los caracteres. Lo que no se da en prácticamente ningún ejemplar salido de sus prensas. Todos los grabados del texto son idénticos, es decir mayores que la caja de impresión. Por tanto, solo me queda pensar que se había compuesto el texto dejando los huecos para los grabados y que estos se imprimieron después, o bien que se tenía delante otra edición a la que se sigue línea a línea, que es la forma usual entre los impresores de reducir costes en la cuenta del original y composición de las formas. Sea cual sea el proceso seguido, implica un mal trabajo compositivo, cosa poco usual en la imprenta burgalesa. Es el único caso en la producción ilustrada de Fadrique Alemán de Basilea en la que he visto esta disfunción. Véanse, como ejemplos ilustrativos del buen hacer en el taller de Fadrique, las páginas con imágenes del *Libro del Anticristo*, de 1497 (insertada *supra*), del *Libro de Esopo*, del *Oliveros de Castilla*, *Stultifera naves*, etc., (que incluyo a continuación), en las que se sigue una edición ilustrada anterior pero cuyos grabados se tallaron al tamaño de la caja de impresión; en el caso de que sean inferiores, porque se copian especularmente

46. Remito a José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», art. cit.

de otra edición con un formato menor, el impresor burgalés incluye orlas verticales para justificar el ancho de la caja, caso de *Libro de Esopo*.

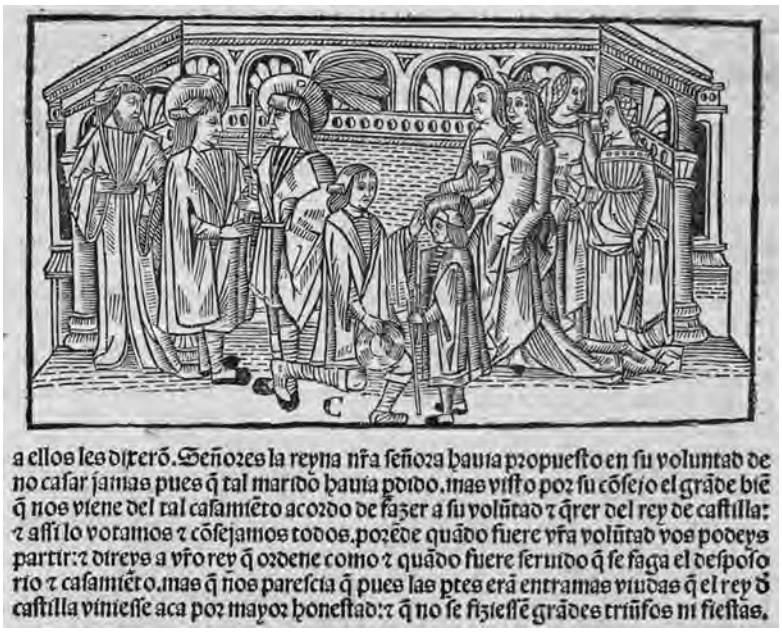

Argumento del onzeno auto.
Despedida celestina de melibea va por la calle sola hablando. Vee a sempronio y parmeno que van ala magdalena por su señor. Sempronio habla cõ calisto. Bo breuiene celestina. van a casa de calisto. Declara le celestina su mẽsaje y negocio recaudado cõ melibea. Mientra ellos en essas razones estã parmeno y sempronio entre si hablan. Despide se celesti na de calisto. va para su casa. llama ala puerta. elicia le viene abrir. cenan y van se a dormir.
Calisto Celestina Sempronio Parmeno
Y dios si llegasse a mi casa cõ mi mucha alegria acuestas. A parmeno y a sempro nio veo yr ala magdalena: tras ellos me voy: y si ay no estouiere calisto passare mos a su casa a pedir le las albricias ỏ su grã gozo Sẽ. señor mira q̃ tu estada es dar a todo el
1 iiij

Comedia de Calisto y Melibea, ¿1499-1502? fol. i iiij

der enel mercador: ⁊ al ysopo porq̃ era muy torpe ⁊ feo de su disposiciõ corporal puso lo entre amos solamẽte vestido de cilicio. E como los otros dos fuessen fermosos ⁊ ꝓporcionados. todos los q̃ mirauã al ysopo se espãtauan de su fealdad dizientes. E dõde es traydo este joglar ⁊ ridiculo. por cierto este encubre a todos los otros de su fealdad ⁊ torpe fechura: mas el ysopo sintiendo se escarnescer por palabras de reyr estaua enojado ⁊ a todos miraua cruelmente.

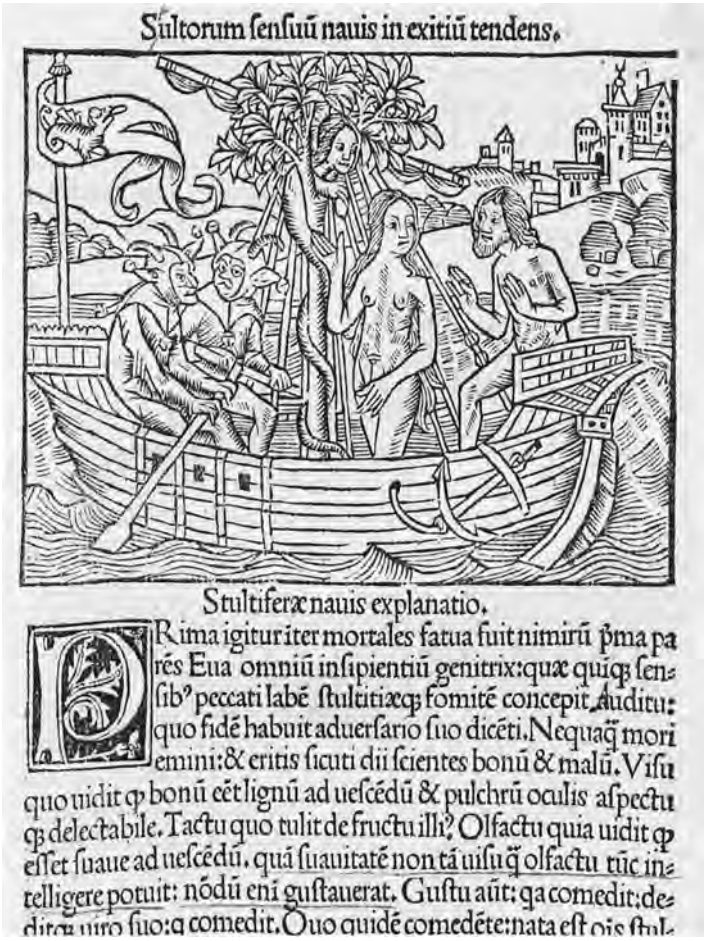
E como el philosopho xanthus saliesse de su casa: ⁊ veniesse al mercado el andaua por el passeando ⁊ mirãdo alto ⁊ baxo vio aquellos dos mancebos fermosos de fechura. ⁊ en medio al ysopo: ⁊ marauillãdo se dela ignorãcia del vẽdedor dixo: mirad q̃ saber de hõbre ⁊ llegãdo a vno dellos pregũto le dõde era. ⁊ el le respõdio q̃ era de capadocia natural. E el le dixo. q̃ sabes fazer: el esclauo dixo se fazer lo q̃ tu quieres. ⁊ oyendo esta su respuesta: el ysopo se rio muy dissolutamẽte los escolares q̃ erã con el philosopho viendo el ysopo reyr se de aquella forma ⁊ mostrar los dientes de fuera riendo. parescio les q̃ veyan cosa mostruosa: ⁊ fuera dela cõdicion humana. ⁊ dixieron entre si ꝑa q̃ ha el vientre dientes: ⁊ dixo otro

Libro de Esopo, 1496, fol. VI v



a ellos les dixerõ. Señores la reyna nr̃a señora hauia propuesto en su voluntad de no casar jamas pues q̃ tal marido hauia ꝑdido. mas visto por su cõsejo el grãde biẽ q̃ nos viene del tal casamiẽto acordo de fazer a su volũtad ⁊ q̃rer del rey de castilla: ⁊ assi lo votamos ⁊ cõsejamos todos. porẽde quãdo fuere vr̃a volũtad vos podeys partir: ⁊ direys a vr̃o rey q̃ ordene como ⁊ quãdo fuere seruido q̃ se faga el desposorio ⁊ casamiẽto. mas q̃ nos parescia q̃ pues las ꝑtes erã entramas viudas q̃ el rey d̃ castilla viniesse aca por mayor honestad: ⁊ q̃ no se fiziessẽ grãdes triũfos ni fiestas.

Oliveros de Castilla, 1499, fol a ij v


Stultorum ſenſuũ nauis in exitiũ tendens.

Stultiferæ nauis explanatio.

Prima igitur iter mortales fatua fuit nimirũ ꝑma parés Eua omniũ inſipientiũ genitrix: quæ quiq; ſenſib⁹ peccati labẽ ſtultitiæq; fomitẽ concepit. Auditu: quo fidẽ habuit aduerſario ſuo dicẽti. Nequaq̃ mori emini: & eritis ſicuti dii ſcientes bonũ & malũ. Viſu quo uidit q; bonũ eẽt lignũ ad ueſcẽdũ & pulchrũ oculis aſpectu q; delectabile. Tactu quo tulit de fructu illi? Olfactu quia uidit q; eſſet ſuaue ad ueſcẽdũ. quã ſuauitatẽ non tã uiſu q̃ olfactu tũc intelligere potuit: nõdũ eni guſtauerat. Guſtu aũt: qa comedit: dedit q; uiro ſuo: q comedit. Quo quidẽ comedẽte: nata eſt ois ſtul-

Stultifera Naves, 1500, fol. aiij r

Para concluir, el ejemplar burgalés de la *Comedia de Calisto y Melibea* sigue planteando más dudas que certezas, algunas de ellas sin aparente solución, a no ser que surja un ejemplar completo o nuevos documentos ignorados relacionados con manuscritos, ediciones o contratos de impresión. Me remitiré a alguna de estas incertidumbres como resumen de lo hasta aquí analizado y haré mi propuesta sobre las mutilaciones y la fecha de impresión del ejemplar de la Hispanic Society of America.

a) *El ejemplar conservado salido de las prensas de Fadrique Biel de Basilea está falto de una única hoja* (Norton y Di Camillo). Si fuera así, en la primera página iría la portada (me imagino que con un grabado, que muy probablemente sería coincidente con el de algún auto posterior), y con la inscripción del título, pongamos por caso: «Comedia de Calisto y Melibea, la qual contiene demas

de su agradable estilo [...]», que ocuparía todo el *a j* (sin signatura por ser la portada). En el folio *[a j]* vuelto iría, al menos, el encabezamiento del texto: «Síguese la comedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehension [...]» y el «Argumento» de la obra (ambos apartados ya aparecen en el Manuscrito de Palacio)[47], posiblemente con alguna letra capital como la utilizada en *[a ij v]*. Quedaría, bajo mi punto de vista, una composición incongruente dentro de la producción global del taller de Fadrique de Basilea. Me explico, un libro que contenga xilografías en la portada junto con el título no inicia el contenido de la obra en el vuelto de la portada; al menos no ocurre en ninguna de las obras por mí consultadas (incluso las actuales). Véanse, por ejemplo, algunos de los dorsos de las portadas xilografiadas producidas por Fadrique Biel: *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, 1491, posterior de la portada en blanco; *Cárcel de amor*, 1496 (que sigue el texto ilustrado de Hurus), el vuelto de portada es el Prólogo, y la obra empieza en *a iij* recto; *Libro del Ysopo,* 1496, el envés de la portada lo ocupa un amplio grabado a página completa, posteriormente viene el Prólogo en el fol, II r, y la obra comienza en el recto del fol. III; el *Doctrinal de caballeros*, 1497, el reverso de la portada en blanco y la obra con el Prólogo en el fol. II r; el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, 1498, el vuelto de portada lo ocupa un amplio grabado, el Prólogo se introduce en el folio II r y la obra en el fol. VII r; el *Libro del Anticristo*, de 1497, sin portada el ejemplar por mí manejado, principia la obra en el recto de *a ij*; el *Oliveros de Castilla*, 1499, verso de la portada en blanco, al que le sigue un cuadernillo sin numerar con la tabla y otra página en blanco, el Prólogo y la obra comienza en fol. *a j*; el *Stultifera naves*, 1500, el dorso de la portada en blanco, arranca el relato con el Prefatio en fol. *a ij*; etc. Incluso en las obras latinas y las que carecen de portada ilustrada, por ser específicamente de cariz universitario, no inician el texto en el verso de la primera página o de la portada. Por tanto, es impensable que en el folio que en teoría falta a la *Comedia* de la Hispanic Society se incluyera en la portada el título completo de la obra junto con alguna xilografía (pues era la forma de resaltar que era una obra ilustrada) y en el envés el encabezamiento de la obra junto con el Argumento general. El *modus operandi* del taller de Fadrique Alemán de Basilea obliga a que el ejemplar conservado de la *Comedia* burgalesa poseyera algo más que esa única hoja, al menos, un pequeño cuadernillo sin numerar de 4 folios, en el que probablemente el dorso de la portada estuviera en blanco, pero que englobaría los preliminares conocidos.

47. Cabe señalar que el Manuscrito de Palacio arranca el texto de la *Comedia* con el: «Sig*u*ese la comedia de caljsto y melibea conpuesta e*n* Reprehension delos› locos enamorados› q*ue* ven [...]» en el reverso del folio 93 (cosa extraña cuando se inicia una obra), y aunque contenga el romance «Rey que no hace justicia» en el recto del folio, es de suponer que el original de la *Comedia* que se copia contendría el título pues si no, la palabra «Síguese [...]» no tendría mucho sentido si no continúa algo existente anteriormente.

En cuanto a los versos finales de Proaza, la hoja final que falta al ejemplar de la Hispanic Society podría incorporarlos perfectamente, como ha propuesto Víctor Infantes:

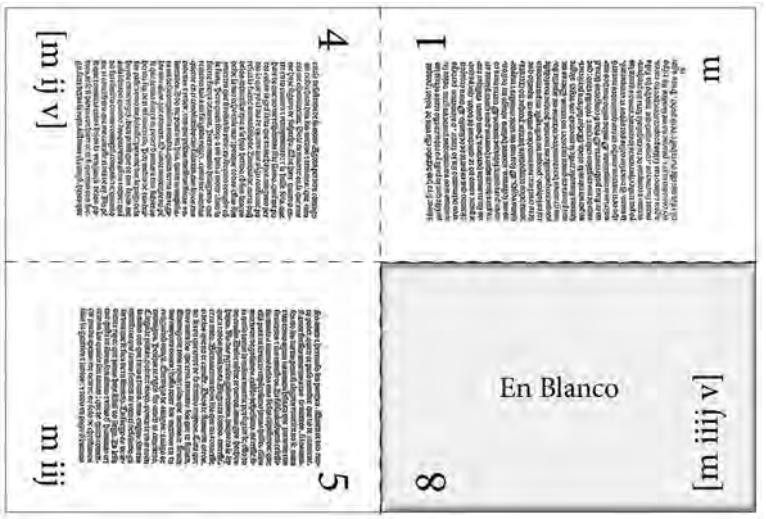
> La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con *mancha*) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor; pues, éste, además, en el estado en que lo pegaron a la última hoja falsa era ya (por lo menos) de 1501, si no de 1502, y, por el desgaste del ángulo superior derecho, denotaba un uso anterior a nuestro impreso. También creemos que llevaba colofón tipográfico con la fecha real de impresión, que, a cambio, sí es típico del taller de Fadrique; y, desde luego, se trataba de una edición completa de la obra, con todos los textos *editoriales*. Se tuvo que realizar a finales de 1501 o en los primeros meses de 1502.[48]

b) *El colofón*. Pienso, al igual que Víctor Infantes, que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* llevaba 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). Si revisamos las obras de cierta envergadura que salieron de las prensas de Fadrique Alemán por la misma época, prácticamente la totalidad contiene colofón tipográfico: *Leyes por la brevedad y orden de los pleitos*, 1499 (colofón de 26 junio); Antonino de Florencia, *Suma de Confesion llamada Defecerunt*, 1499 (6 de julio); *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* 1499 (25 de mayo); *Confesional del Tostado*, 1499 (6 de julio); *Confesional del Tostado*, 1500 (29 de enero); *Stultiferae naves*, 1500 (18 de febrero); etc. Es extraño que una obra ilustrada, como la *Celestina*, no lleve colofón con la fecha y el nombre del maestro impresor, puesto que era la mejor forma de darse a conocer en el cambiante mundo de la imprenta y de la comercialización de los libros. Por ello, como hemos visto en el *Stultifera naves* del impresor francés Kerver, en la portada se plasmó la marca del librero Marnef, es decir, del editor, quien en definitiva había costeado todo el proceso de estampación. Aspecto que será usual en nuestro país hacia la mitad del siglo XVI, en donde empezarán a visualizarse marcas de impresores en la portada de libros como indicio de calidad y del bien hacer.

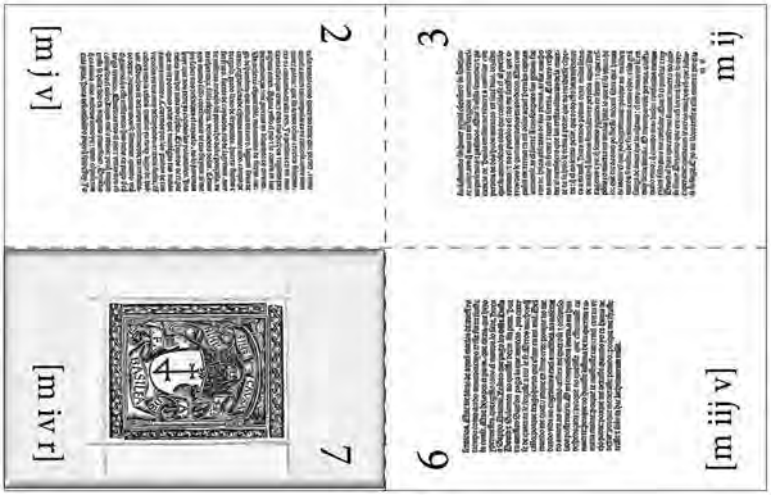
No sé si los bibliógrafos y especialistas que tuvieron el ejemplar de la Hispanic Society, en sus manos, caso de J. Charles Brunet, Pedro Salvá, Raymond Foulché-Delbosch, Clara L. Penney, etc., analizaron a fondo la estructura del último cuadernillo, como sugirió Jaime Moll hace unos cuantos años para poder comprobar si se raspó la signatura *m iij* (con lo que faltarían hojas finales), o incluso que el folio *m iij* estuviera litografiado. En el caso de que únicamente

48. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una 'marginalia bibliográphica' al cabo», art. cit., pp. 17-18.

faltara una hoja, como se ha descrito bibliográficamente el ejemplar en la actualidad, la estructura de la forma de impresión por cada cara del pliego sería:



Cara exterior del pliego o la Forma externa (en gris la página reemplazada)

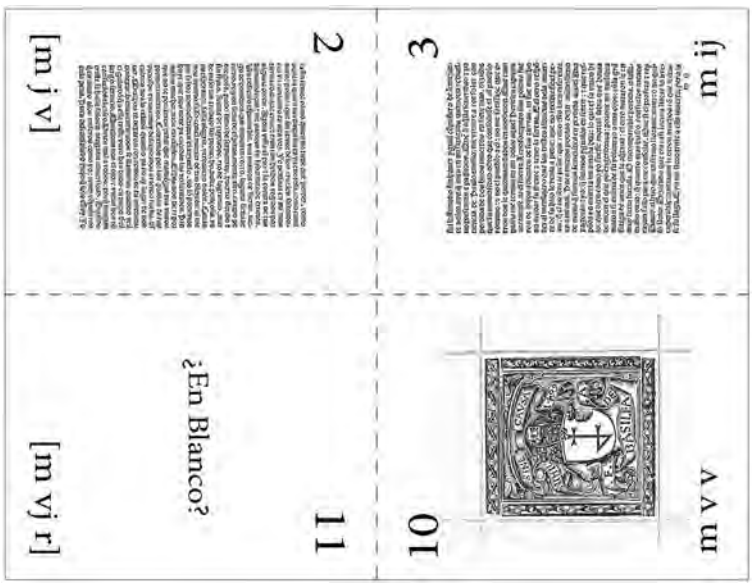


Cara interior del pliego o la Forma interna (en gris la página reemplazada)

Pero en el caso de que faltara medio pliego, podría este estar conjugado, como sugiere F. Norton cuando reflexiona sobre la posibilidad de que al volumen le faltaran hojas: «No he logrado encontrar ningún ejemplo en la producción de Fadrique de una signatura final de solo dos hojas; su solución habría sido

indudablemente conjugar el medio pliego en la signatura *m*», consideración coincidente con la de Jaime Moll.[49] En dicho caso, tendríamos las siguientes formas del pliego *m*:

Cara exterior del pliego o la Forma externa



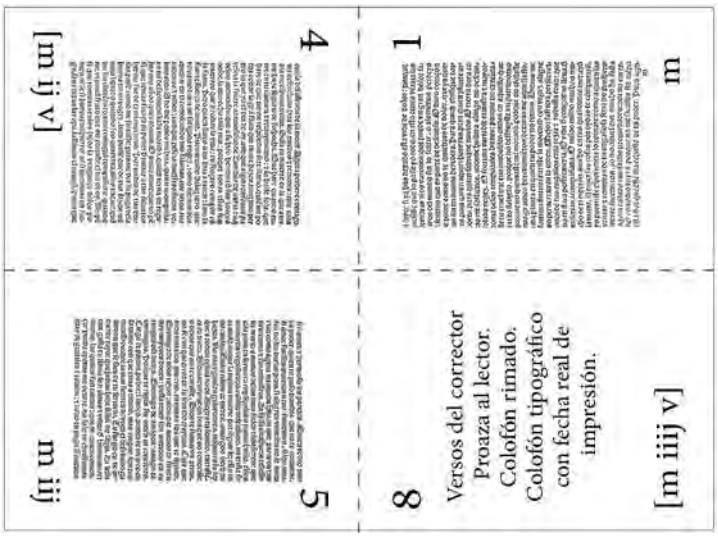
Cara interior del pliego o la Forma interna

49. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», art. cit., p. 22.

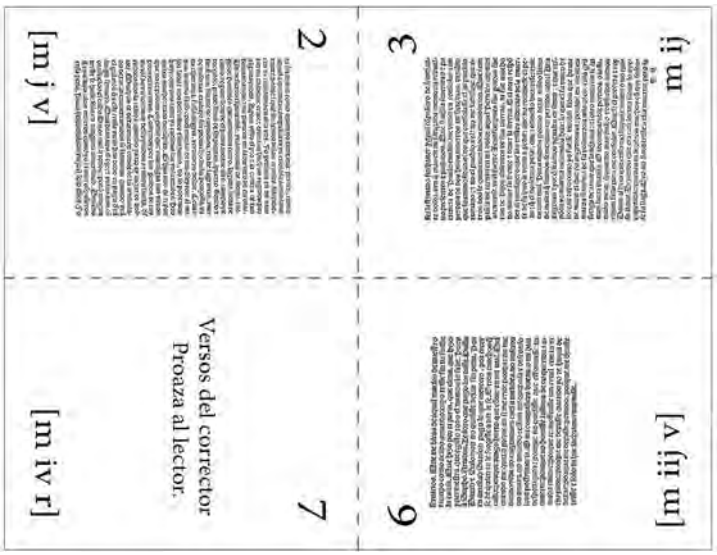
Cara exterior del medio pliego conjugado o la Forma externa

Cara interior del medio pliego conjugado o la Forma interna

Finalmente, para Víctor Infantes: «La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con *mancha*) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor [...]».[50] En dicho caso las formas serían:



Cara exterior del pliego o la Forma externa



Cara interior del pliego o la Forma interna

50. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una 'marginalia bibliográphica' al cabo», art. cit., p. 17.

Podría caber otra probabilidad, que consistiría en que el medio pliego final (en el caso que faltaran hojas al ejemplar burgalés) estuviera colocado sin conjugar, con lo que se ubicaría después del pliego *m*. Es factible, aunque esa no era la forma usual de producir de los tipógrafos, puesto que el cosido de medio pliego al final (o inicio) del libro se realizaba con dificultad durante su encuadernación y se resquebrajaba rápidamente (a no ser que contuviera al menos las dos últimas páginas en blanco).

Por tanto, pienso que algún especialista bibliógrafo debería manejar el ejemplar físicamente para comprobar si las hojas *m* y *m ij* están sueltas o no (aunque estén pegadas o cosidas, pero sin formar una unidad con los folios [*m iv v*] y [*m iij v*] respectivamente). Si está suelto únicamente el folio *m*, falta tan solo la hoja final [*m iv r*] y [*m iv v*], donde probablemente cupieran los versos finales del corrector Proaza y el colofón tipográfico (muy poco probable que hubiera una hoja en blanco y la marca tipográfica del impresor). En el caso de que la hoja *m ij* no estuviera ligada con [*m iij v*], faltarían al menos dos folios más, pues la obra terminaría con un cuadernillo de 6 hojas (como también era usual en la imprenta del impresor Fadrique Alemán de Basilea), en donde se incorporarían los versos de Proaza, el colofón y la marca (y todavía quedarían páginas en blanco y la posibilidad de incluir el Escudo de los Reyes Católicos como en las otras ediciones de la *Comedia*). Los escudos de los Reyes Católicos aparecidos en las contraportadas de las comedias toledana y sevillana fueron usados por los impresores Hagembach y Polono en multitud de Ordenanzas reales. Y el impresor Fadrique tenía escudos de la realeza que empleó en diversas recopilaciones de leyes.

Viendo, pues, las diferentes posibilidades de finalización del ejemplar burgalés, creo que no sabremos la verdad hasta que no deje la Hispanic Society of America analizar con detenimiento el último cuadernillo, y para eso sería necesario, quizás, desencuadernar y desplegar el último pliego. A partir de ese momento se podrían comprobar las coincidencias o no de las formas de impresión con las aquí descritas.

Y una última reflexión sobre la marca tipográfica del impresor Alemán de Basilea en el recto del folio [*m iv r*]. La marca, como la describen Jean Charles Brunet, Raymond Foulché-Delbosch (1900, Apéndice A) y Frederick J. Norton (211):

> Cuando el ejemplar se puso de nuevo a la venta en 1844 se observó que la marca estaba pegada sobre una hoja de papel con una filigrana fechada en 1795 y con una leyenda impresa, sin mayor detalle descrita, imitando tipos antiguos. Las descripciones de los catálogos de finales del siglo XIX mencionan la marca sin advertir su condición, y no se sabe en qué momento la presente hoja sustituyó a su indudablemente fea predecesora [...].[51]

51. Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, cinquième éd. originale entièrement ref. et augmenté d'un tiers par l'auteur. Paris, Firmin Didot frères, 1860-1865, 6 vol., I,

me hace suponer que estaba pegada a una hoja en blanco que sustituía el último folio del ejemplar burgalés, pero entonces ¿tenía en la parte posterior los versos de Proaza? Si la leyenda impresa que citan era la de la propia marca, no hubiera hecho falta resaltarla en las descripciones o ¿era texto del colofón tipográfico? Bien pudiera ser esta opción, como era natural en el taller de Fadrique que su marca de impresor estuviera después del colofón (caso de *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae [...]* noviembre de 1501 y julio de 1502) o en la contraportada, es decir, en el vuelto de la última hoja, como así ocurre en el *Confesional del Tostado*, 1500. No he localizado ninguna marca del impresor burgalés sola en el recto de la última hoja. Por tanto, si estuviera después del colofón, alguien recortó la marca del impresor olvidando (¿conscientemente?) la parte correspondiente a la fecha de impresión. Si la marca que se pegó a una hoja en blanco formaba parte de la contraportada, ¿se despegó y después se facsimiló o se reprodujo fotográficamente para que no se pudiera despegar y ver texto impreso en la parte posterior? Cualquiera de estas opciones supone una manipulación consciente del ejemplar para suprimir cualquier vestigio sobre la fecha de impresión, puesto que en reparaciones de impresos deteriorados, cuando se pega una hoja de refuerzo, se intenta dejar constancia de los procesos realizados, cosa que no sucede en este ejemplar de la Hispanic Society.

c) *El texto presenta la versión más antigua que perdura de la obra en 16 actos*. Ya he dedicado un apartado *supra* a rebatir esta propuesta a través de un análisis comparativo de todas las variantes de las tres ediciones conservadas de la comedia (Burgos, Toledo, Sevilla). Bajo mi punto de vista, y remito el estema propuesto en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea,* la edición burgalesa o es contemporánea o algo posterior a la de Toledo. Y añado también que es imposible que sea de 1499 puesto que no sirvió de modelo a ninguna edición de la *Comedia*, como aceptan todos los que han investigado la ecdótica del texto: Patrizia Botta, Lobera, Di Camillo, etc., ni tan siquiera sus ilustraciones en ninguna edición subsiguiente. Es impensable la existencia en el mercado editorial de un texto del año 1499 al que nadie sigue. Bajo mi punto de vista, solo se me ocurre una posibilidad, que el texto saliera al mercado, como era lo habitual, después del éxito comercial de la obra y que el editor (o editor-impresor) intentara ilustrarlo profusamente para competir mediante una edición de lujo (hacia 1501-1502). Pero esa versión salió tarde al mercado y tuvo que rivalizar con la ampliación a *Tragicomedia*, con lo que pocas posibilidades tendría para su venta. ¿No sería esta una de las razones de una probable quiebra económica y editorial con la que tuvo que batallar el impresor burgalés, cuya producción

1715b; Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 1», *Revue Hispanique*, 7 (1900), pp. 28-80, especialmente Apéndice A y Frederick J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520*, ob. cit., p. 211.

prácticamente desapareció entre 1503 y 1506, y fue gracias a los encargos del obispado y colaboraciones con otros impresores lo que mantuvo su imprenta en funcionamiento? Si así fuera, se entendería que el texto y las xilografías de la *Celestina* burgalesa no sirvieran de inspiración a ninguna edición posterior. Sobre todo porque únicamente contiene 16 autos y 16 grabados xilográficos (1 repetido) que no podían ornamentar los 21 de la *Tragicomedia*.

d) Todavía faltan muchos aspectos por resolver. Por ejemplo, si Fadrique Biel de Basilea fue el editor de la obra, es decir, el que aportó el capital necesario para las entalladuras y la impresión del texto (con al menos 92 hojas o 100 si contenía los preliminares y textos finales). Una gran suma de dinero era necesaria en aquel momento para emprender una publicación de tal envergadura. En dicho caso me imagino que además de impresor sería librero y estaría en contacto con las empresas de distribución de libros para poder llegar a la ferias de Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón, Valladolid, Sevilla, Zaragoza, Burgos, Valencia, etc. Si fue así, para realizar la impresión de una obra con 16 entalladuras tuvo que analizar el mercado del libro y conocer la demanda por parte del público lector para presentar una nueva propuesta que se diferenciara de las existentes por sus grabados, como ya había realizado con otras obras literarias durante su trayectoria de impresor; si además imitaba un libro ya existente y no empezaba su producción desde cero, abarataría el coste, tanto en el cincelado de los grabados como en la composición de las formas. Bajo este aspecto coincidiría con su modo de producir durante muchos años en su taller burgalés.[52] De entre toda su producción ilustrada, tan solo algunas portadas y los grabados de la *Comedia de Calisto y Meliba* (16 tacos xilográficos) al parecer fueron diseñados *ex novo.* Y para mí existen dudas de que las ilustraciones de la *Celestina* sean originales y talladas exprofeso, pues sería un caso único en su trayectoria como impresor.[53] Después de revisar concienzudamente multitud de textos de Fadrique Alemán de Basilea hasta el año 1502, pienso que esta edición sigue a otra ilustrada (de ahí esa disparidad en el tamaño entre la caja de impresión y los tacos xilográficos). Quizás el azar descubra otra *Comedia* que aclare este rompecabezas inicial de la *Celestina*, que, por la forma de actuar del estampador burgalés, podría estar imitando otra edición impresa, quizás realizada por los hermanos Hurus zaragozanos a los que copia continuamente poco después de poner en el mercado sus obras ilustradas. Es curioso destacar, como ha referenciado Mercedes Fernández Valladares, que las xilografías de la *Celestina* fueron usadas en multitud de obras posteriores, tanto por Fadrique como por su yerno, Alonso de Melgar, y posteriormente por Juan de Junta,

52. José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», art. cit.

53. Ibíd.

pero no en las ediciones de la *Tragicomedia* impresas en el propio taller en los años 1531 y 1536, en donde siguen el esquema iconográfico de las ediciones sevillanas de los Cromberger, «remedando mediante copias simplificadas e invertidas el grabado de la portada y las cinco escenas correspondientes a los actos añadidos, así como el resto de las ilustraciones a base de *babuines*, [...] entallados sobre el modelo sevillano de Polono Cromberger, mediante copias al espejo o invertidas».[54]

Pienso, pues, 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.

54. Mercedes Fernández Valladares, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», art. cit., p. 116.

Glosa de María Jesús Lacarra
(Universidad de Zaragoza-IPH)

Las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* han sido objeto de atención de importantes investigadores que han ido aclarando la trayectoria textual y el proceso editorial de la *Celestina* en letra de molde y, sin duda alguna, José Luis Canet ostenta un puesto indiscutible en dicha nómina. En este volumen se publican tres trabajos suyos, de obligada consulta y de notable relevancia, que implican importantes aportaciones al conocimiento de la *Comedia de Calisto y Melibea*, derivadas de su cuidada edición publicada en las Prensas de la Universidad de Valencia en 2011. Esta primera etapa de la trayectoria celestinesca nos ha llegado conservada a través de tres testimonios no exentos de polémica, a los que se suman las hipótesis, basadas en sólidas evidencias, acerca de eslabones perdidos. Las investigaciones de José Luis Canet añaden nuevos argumentos, especialmente ecdóticos e iconográficos, acerca de la discutida datación del impreso burgalés y avalan la existencia de un impreso salmantino de 1500, que seguirían los testimonios conservados. Por otra parte la presencia de un escudo regio en los incunables de Toledo y Sevilla, le lleva a sugerentes lecturas acerca de la recepción de la obra en el ámbito académico.

En el trabajo publicado en 2014, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», se centra en la actividad de los talleres impresores que editaron la *Comedia* y relaciona la producción de dichas imprentas y su *modus operandi* con las características materiales de los impresos de *Celestina*.

La *Comedia* impresa por Pedro Hagenbach en 1500, a juicio de Canet, es un impreso compaginado rápidamente, con erratas y con fallos en la cuenta del original «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» —cuestión que fue estudiada con todo detalle en el análisis que dedicó a los ejemplares de la *Comedia* en su citada edición crítica (pp. 114-119)—; este proceder, que contrasta con la pulcra y excelente producción de Hagenbach, le hace pensar que, en aquel momento, las prensas toledanas estaban saturadas de trabajo, tal y como queda refrendado por la actividad impresora del taller en 1500, y esto favoreció que algún cajista o componedor con poca pericia en el oficio se ocupase de la *Comedia*. Es más, propone que la corrección de pruebas fue realizada por un componedor y no por un corrector.

Tanto el impreso toledano (1500), como el sevillano (1501), terminan la obra con un escudo real de los Reyes Católicos, que parece sugerir un patrocinio regio. Entre estos talleres, al que podemos sumar también el de Fadrique de Basilea, hay una serie de conexiones que tienen que ver con los mercaderes y libreros, como Melchor Gorricio y sus hermanos, Gaspar y Francisco, así como con su relación con los poderes religiosos y monárquicos. Esto le lleva a plantear un interesante interrogante: ¿por qué los Gorricio u otros libreros y comerciantes al servicio del Arzobispo de Toledo o incluso de los Reyes Católicos no pudieron ser también los editores y financieros de la *Comedia de Calisto y Melibea*, tanto de las estampaciones de Toledo, Burgos y Sevilla, como de la más que probable de Salamanca? Esta sugerencia le permite, por último, avanzar importantes hipótesis relacionadas con la difusión de la *Comedia*, que abran nuevas e inéditas perspectivas. Es muy posible que la obra naciera en la universidad y encontrara allí su público dentro de un mundo académico y humanístico, aunque después fuera ampliándose considerablemente su ámbito de recepción. Incluso, cabe pensar, que estas primeras estampaciones estuvieran alentadas por el Arzobispo de Toledo y/o los Reyes Católicos y entraran dentro de sus esquemas educativos potenciadores de una nueva religiosidad. En la última parte de su trabajo da cuenta de los vínculos entre la *Comedia* y las diferentes escuelas intelectuales de la época, que se desarrollan en la universidad y cuestionan «la escolástica, el uso abusivo de las autoridades, la primacía de la razón sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional, e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional», una síntesis escotista-lulista acorde con la tradición parisina y franciscana. Aspectos estos que resurgirán con fuerza a propuesta de Cisneros en la Universidad de Alcalá o en el Estudio General de Valencia, con la figura de Alonso de Proaza. El escudo real avalaría esta sugerente lectura.

Las comparaciones gráficas y el análisis de las variantes separativas y conjuntivas, en especial de los impresos de Toledo y Sevilla, le permiten en «De nuevo sobre cajistas y componedores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*» (2014), reconstruir su estema.

El punto de partida es la edición de Pedro Hagenbach, ya que es la más imperfecta en cuanto a su composición (fallos en la cuenta del original, adición de palabras para cuadrar páginas, irregular uso de las grafías, etc.), como ya se ha señalado. Sugiere Canet que quizá esta anomalía se explique por la saturación de la oficina tipográfica en esas fechas, que obligara a trabajar con prisa o a recurrir a operarios inexpertos. La irregularidad gráfica podría también deberse al reparto de la composición entre dos o más operarios, con usos de escritura distinto, pero, tras un minucioso análisis, concluye que «el cajista o cajistas siguen un original impreso, al que se le hizo una nueva cuenta para esta edición, posiblemente con un número menor de páginas, y también algunas correcciones

de grafemas en ciertas palabras, caso por ejemplo de *bivir, así*, etc., que intentan regular en toda la obra (pero incluso algunas veces las incluyen sin modificar siguiendo el texto que tienen delante)».

El estudio de las variantes de las tres ediciones le permite establecer que la de Burgos y la de Toledo siguen un mismo arquetipo común y, por otro lado:

> [...] las ediciones de Toledo de 1500 y la de Sevilla de 1501 siguen un mismo ejemplar impreso anteriormente; si bien, como ya indiqué en su momento, la *Comedia* estampada por Polono, aunque corrige bastantes grafías y formas verbales del texto impreso que tiene delante (probablemente la edición de Salamanca de 1500), no pudo impedir que los cajistas siguieran algunas veces la del texto impreso al que copian línea a línea como fórmula más rápida de confeccionar la forma. Y queda también bastante claro, por lo que hemos analizado hasta el momento, la imposibilidad de que la edición sevillana siga a la de Toledo de Pedro Hagembach [...]. Sin embargo, no es óbice para que las dos sigan otro texto anterior impreso [...].

Su análisis ecdótico le lleva a confirmar, a partir de las variantes conjuntivas, que las tres ediciones proceden de un mismo arquetipo. Y que la burgalesa y la toledana tienen delante el mismo texto, hecho constatable por las correcciones realizadas en la imprenta de Polono. Es más, la edición burgalesa, a tenor de sus variantes, no puede considerarse anterior a la de Toledo: «la inclusión de las mismas erratas y grafías implica que las ediciones de Fadrique Biel y Pedro Hagembach disponen del mismo texto para sus estampaciones, lo que obligaría a retrasar la fecha de la edición de Burgos al menos a 1500 (pues posiblemente seguirían la edición de Salamanca, que es la que nombra Proaza en la edición de Jofré de 1514)». Es decir, el meticuloso trabajo sobre cajistas y componedores corrobora sus dudas acerca de la primacía del supuesto incunable burgalés, que pudo seguir la perdida, y tanta veces citada, impresión de Salamanca (1500, a tenor del colofón rimado), cuya existencia, en palabras de F. J. Norton: «es casi imposible ponerla en duda».

A la polémica edición burgalesa dedica Canet un esclarecedor trabajo, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», publicado en 2017. Coincide con las opiniones expuestas por F. Vindel, y con las dudas razonadas de relevantes expertos, como J. Moll, F. J. Norton, J. Martín Abad, M. Fernández Valladares o V. Infantes, entorno a la datación del ejemplar conservado en la Hispanic Society of America. En lo que no hay consenso es en las mutilaciones que pudo haber sufrido ese testimonio, falto de portada y hoja final, pero que pudo haber contado con un cuadernillo preliminar con los mismos paratextos, preliminares y posliminares, que encontramos en las otras dos ediciones conocidas de Toledo y Sevilla, pero sin numerar. Quizá fueron eliminados en época moderna para hacer pasar el

ejemplar por la prínceps, sin descartar que fuera el propio Fadrique de Basilea quien los suprimiera para conseguir ahorrarse un pliego y hacer su edición competitiva en el mercado, aun contando con xilografías.

El buen conocimiento de José Luis Canet tiene del taller burgalés de Fadrique de Basilea y de sus técnicas de estampación, le llevan también a considerar cuando menos insólita la aparición de esta *princeps* como estampación de lujo. Eso implicaría una arriesgada operación comercial que ningún impresor asumiría y más con una obra como la *Comedia* tan novedosa que podía ser un éxito, como así fue, o un sonoro fracaso. En este punto, retoma algunas de las consideraciones que ya desarrolló en un trabajo sobre el proceder de Fadrique de Basilea con las ilustraciones de sus ediciones, me refiero a «El libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», publicado en la *Revista de poética medieval*, 30 (2016), pp. 81-104. La trayectoria de Fadrique de Basilea se caracteriza por adornar sus ediciones con xilografías, en gran parte copiadas del taller zaragozano de los hermanos Hurus. Esta afirmación podría rebatirse con el incunable del *Oliveros de Castilla*, pero no hay que olvidar que también aquí Fadrique de Basilea se guiaba por otros impresos, adaptando en concreto, como estudió Cacho Blecua, las xilografías de la segunda edición ginebrina, estampada por Louis Cruse antes de 1492. Esto le lleva a concluir que «en todas las obras ilustradas [de Fadrique de Basilea] que he manejado anteriores a 1505, el impresor burgalés imita ediciones ya existentes en el mercado editorial, excepto en la *Celestina*, de la que desconozco si hubo otra edición ilustrada anterior». También revisa la edición de Basilea de *Stultifera naves* (¿1500?) de Badius Ascensius, contemporánea a la *Comedia,* para profundizar en las ediciones ilustradas del taller burgalés.

A estos argumentos se suma el tamaño excepcional de las 17 xilografías, que excede a la caja de impresión A su juicio, esta anomalía puede obedecer bien a que «se había compuesto el texto dejando los huecos para los grabados y que estos se imprimieron después», o bien a que «se tenía delante otra edición a la que se sigue línea a línea [...]. Sea cual sea el proceso seguido, implica un mal trabajo compositivo, cosa poco usual en la imprenta burgalesa». Todo ello le lleva a concluir que:

> El estampador afincado en Burgos siempre busca abaratar costes y para ello planifica sus obras teniendo delante otras ediciones ilustradas a las que copia o imita para una composición de las formas más rápida; es por lo que en la década de 1491-1501, exceptuando alguna portada, la casi totalidad de las xilografías remiten a otras obras anteriores (en gran parte procedentes de los textos puestos en circulación por los hermanos Hurus). Es difícil, pues, pensar que la edición de la *Comedia* aparezca *ex novo* y Fadrique realice toda la puesta en página y la composición de las formas a partir de un manuscrito; para mí tuvo

> un texto impreso delante para la cuenta del original, incluso, si la obra fue realizada por encargo de algún librero o impresor con exceso de trabajo.

Estos tres trabajos abordan distintos aspectos de la *Comedia* a través de sus testimonios conservados. Corroboran las dudas de otros ilustres bibliógrafos acerca de la datación del impreso burgalés, refuerzan la idea de la existencia de un impreso perdido (¿Salamanca, 1500?), del que dependen las ediciones de Toledo (1500) y la de Sevilla (1501), y abren nuevas hipótesis en torno a la utilización de la obra en el ámbito académico. Pese a que, de no producirse inesperados hallazgos, la transmisión editorial de *Celestina* «sigue planteando más dudas que certezas», algunas de dichas certezas son resultado de la labor y del rigor filológico y académico de los estudios del profesor de José Luis Canet.

2. Autoría de *Celestina*

Primeras ediciones de la *Celestina* y autoría[1]

La *Celestina* es quizás una de las obras literarias más complejas en su difusión manuscrita e impresa. En la última década del siglo XX, a partir del descubrimiento del Manuscrito de Palacio,[2] se ha replanteado el proceso de transmisión y autoría, al tener más información de una primera fase manuscrita de la *Comedia de Calisto y Melibea* antes de que apareciera impresa en 16 actos y posteriormente en 21, siendo esta última ampliación, ya con nombre de *Tragicomedia,* la que triunfó a lo largo del siglo XVI.

Muchos han sido los estudiosos (Charles B. Faulhaber, Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco J. 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. Lo que sí queda claro, es que el descubrimiento de este manuscrito es de capital importancia, pues nos aporta noticias relativas a los primitivos estadios de vida de la *Celestina*, la cual circuló mediante ma-

1. Este artículo fue publicado en inglés con el título, «The Early Editions and the Aurthorship of Celestina», en *A Companion to "Celestina"*, ed. Enrique Fernandez, Leiden–Boston, Brill, 2017, pp. 21-40. Agradecemos el permiso concedido para publicar la versión en español de este trabajo.

2. Remito a Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca,* 14.2 (1990), pp. 3-39, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo1.pdf> (consultado: 15-01-2020); Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas,* eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Patrizia Botta, «*La Celestina*» en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, coords. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ob. cit., pp. 161-185; Remedios Prieto de la Iglesia, «Reflexiones sobre el Íncipit de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 57-68, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2000/VOL%2024/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo5.pdf > (consultado: 15-01-2020).

nuscritos, si bien dicha trayectoria fue posteriormente desplazada por la de la tradición impresa. [3]

Si aceptamos que en este primer estadio la *Celestina* circuló en forma manuscrita, conforme a lo indicado por el «Autor a un su amigo», podría darse el caso que fuera una obra completa, y por tanto con un final feliz, según la tradición del género cómico.[4]

En dicho caso, la primera versión de la obra coincidiría mucho más con las comedias humanísticas, planteando un caso de enamoramiento entre un galán (Calisto) y una muchacha (Melibea), el cual, para poder conseguirla, busca la ayuda de sus criados. Sempronio (que en el primer Acto actúa como el clásico criado sermoneador de la comedia romana) intentará disuadirle de su enamoramiento mediante ejemplos reprobatorios (sacados en su mayor parte de la tradición ovidiana), para posteriormente, ante la imposibilidad de cambiarle de actitud, transformarse en *servus fallax* al solicitar la ayuda de Celestina para poder llevar a buen puerto dichos amores. La comedia, en este caso, terminaría con la consecución física de la amada. Argumentos similares los hallamos en muchas comedias latinas que circulaban entre el profesorado y estudiantado español de fines del Cuatrocientos.

3. A los artículos reseñados en las notas anteriores, cabría añadir: Donald MacGrady, «Two Studies on the Text of the *Celestina*. 1. Palacio MS 1520; a late copy of the ancient author's *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romance Philology*, XLVIII.1 (1994), pp. 1-9; Michel Garcia, «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 3-16, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 15-01-2020) y «Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio'», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 145-149, en línea <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_nota1.pd> (consultado: 15-01-2020); Francisco J. Lobera, «El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *LC*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII.1 (1993), pp. 51-66, «La transmisión textual» en el Prólogo a Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»)», *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXXX 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96; Remedios Prieto, «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ob. cit., pp. 283-291; Antonio Sánchez, «Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ob. cit., pp. 273-281; Dorothy S. Severin, «*Celestina*'s audience, from manuscript to print», en *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)*, eds. O. Di Camillo y J. O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 197-205.

4. Antonio Sánchez y Remedios Prieto, «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/11_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 15-01-2020), participan de esta opinión y analizan los vestigios de esa primitiva comedia humanística con final feliz.

Podríamos decir que en este primer estadio la *Celestina* «es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el 1°) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna», al decir de Patrizia Botta. [5] 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 varios correctores de imprenta, que dieron su impronta lingüística y de estructura a la versión impresa.[6]

A partir de la edición toledana de 1500, siempre aparecerá en las octavas acrósticas iniciales del *Autor, escusándose de su yerro* los datos sobre su posible identidad: «El bachjller Fernando de Royas acabó la comedja de Calysto y Melybea, y fve nascjdo en la Puevla de Montalván», perteneciente en la actualidad la Puebla de Montalbán a la provincia de Toledo. Como bien ha indicado Peter Rusell:

> La historia textual de *La Celestina* se caracteriza por un constante proceso de amplificación más típico de la historia de los libros manuscritos medievales que de los libros impresos [...]. Hay, además, algunos indicios que sugieren que Rojas a veces introdujo cambios bastante significativos en la versión primera de su manuscrito antes de que la obra fuese entregada a un impresor.[7]

Para hacernos una pequeña idea:

> las adiciones impresas representan aproximadamente un cuarenta por ciento del total de la obra. Sin contar con las adiciones primeras, que no se pueden calcular por estar sujetas a interpretación. 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.[8]

5. Patrizia Botta, *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) / Patrizia Botta,* publicado en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Frmcisadu.let.uniroma1.it%2Fcelestina%2Fm-Autoria.PDF> (consultado: 15-01-2020).

6. 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. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 369-380.

7. «Introducción» a Fernando de Rojas*, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1999, p. 15.

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

El cambio más sustancial ocurre en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*,[9] efectuada en alguna edición perdida salmanticense de ¿1502?, pues ya en la traducción realizada por Alonso Ordóñez al italiano,[10] y salida de las prensas romanas de Eucharius Silber en 1506, aparecen las diferentes interpolaciones, siendo el añadido más sustancial el *Tractado de Centurio*. El propio Autor (¿Rojas?) (en el caso que sea quien realice la ampliación y cambio de título) en el Prólogo a la *Tragicomedia* explica 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.

La justificación para alargar la obra a causa de la presión de los lectores para gozar más de los «deleites destos amantes», no es ni más ni menos que la interrelación entre el autor/es y el lector de su época en un ambiente universitario, porque de no ser así no se explicaría el cambio genérico que implica la modificación del título de *comedia* a *tragicomedia*, como nos lo recuerda el propio Autor:

> [...] 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'.

Por tanto, la *Celestina*, como ha resaltado la crítica, es quizá uno de los textos con mayor problemática textual de los que se nos han conservado. Son muchos los estudiosos que han propuesto diferentes árboles genealógicos en busca de esa edición *princeps* de la que procederían las tres ediciones conocidas de la *Comedia* y el casi centenar de la *Tragicomedia* desde 1499 (o 1500-2) hasta 1633, todas ellas con diferentes variantes de autor, de copistas, cajistas, adiciones y supresiones.

En cuanto a los testimonios impresos, el texto considerado hasta ahora *princeps* de la *Comedia* (Burgos, Fadrique de Basilea de 1499), ha quedado en entre-

9. 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 92-113 y Carmen Parrilla, «Incremento y ratiocinio en la *Tragicomedia*», ibíd., pp. 227-239.

10. Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», ibíd., pp. 115-145.

dicho por Jaime Moll,[11] Julián Martín Abad,[12] Víctor Infantes[13] Mercedes Fernández Valladares[14] José Luis Canet,[15] Antonio Sánchez y Mª Remedios Prieto de la Iglesia,[16] etc., quienes proponen por orden de impresión: en primer lugar el ejemplar de Toledo, de Pedro Hagenbach, 1500, al que le seguiría el sevillano de 1501 y posteriormente el de Burgos de 1501-2. Si bien existe un gran número de estudiosos que mantienen la fecha de 1499 para el ejemplar burgalés.[17]

Otras probables ediciones de la *Comedia* —de las que no conservamos ejemplares— podrían haber sido impresas en Salamanca (¿Hans Gysser?, 1500) y posteriormente en Sevilla, 1502; de la sevillana, muy probablemente, se utilizó su colofón en posteriores estampaciones, una vez ampliada a *Tragicomedia*, como veremos a continuación.

En cuanto a las iniciales ediciones de la *Tragicomedia* en 21 actos, se piensa que la primera sería del año 1502, y muy probablemente procedente de prensas salmantinas; suponemos de su existencia por una traducción italiana en épocas muy tempranas de la *Tragicomedia*, impresa en Roma por Eucario Silber en 1506, cuyo título reza: *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*.

11. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11.1 (2000), pp. 21-25.

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

13. 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"»*, ob. cit., pp. 6-9; también publicado en *La trama impresa de "Celestina": ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104.

14. Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros, 2005, I, pp. 352-368.

15. Por mi parte, tengo claro que hasta que no poseamos un original completo de dicha obra o contratos de impresión que lo avalen, no hay posibilidad de dirimir la fecha exacta de la impresión de la *Comedia* por Fadrique de Basilea de una manera certera; desde la crítica textual, la fecha queda dudosa, como se puede comprobar en el apartado de los «Criterios de edición» de la Introducción a mi edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011. Mi propuesta, pues, es la de una fecha entre 1501-1502 para esta edición burgalesa.

16. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y Mª Remedios Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 21-54.

17. Véase, por ejemplo, Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96 y «The Burgos *Comedia* in the printed tradition of *La Celestina*: a Reassessment», en *La Celestina 1499-1999*, ob. cit., pp. 235-323, donde propone como fecha la de 1499 para la *Comedia* de Burgos con una serie de hipótesis bien fundamentadas. Desde un punto de vista textual, la mayor defensora de la fecha de 1499 es Patrizia Botta, «En el texto de B», ibíd., pp. 19-40.

Hipotética sería también una edición sevillana salida del taller de los Cromberger en 1502, cuyo colofón copiarían las reimpresiones contrahechas sevillanas de 1502. Estas reediciones fueron estampadas algunas de ellas en Sevilla (Jacobo Cromberger, *c*. 1511; Sevilla, Jacobo Cromberger, *c*. 1513-1515) y otras en Italia (Roma, Marcellus Silber, *c*. 1515; Roma, Antonio Blado, *c*. 1520). Todas retoman el título de la edición toledana contrahecha de 1502 (en realidad Toledo, Sucesor de Hagenbach, *c*. ¿1510?): *Tragicomedia de Calisto y melibea Enla qual se contienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y auisos muy necesarios para mancebos. mostra[n]do les los e[n]gaños que estan encerrados en seruie[n]tes y alcahuetas y nueua mente añadido el tractado de Centurio*. La única excepción en cuanto al título de estas ediciones con fecha de 1502 correspondería a la editada en Roma, Marcellus Silber, *c*. 1515, cuyo título es: *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, único ejemplar que al parecer poseía Rojas, pues así aparece descrito en el inventario de su biblioteca (cosa extraña que solo detentara un ejemplar contrahecho de entre todas las ediciones existentes de curso legal).

Por tanto, el primer y único ejemplar conocido en la actualidad de la *Tragicomedia* correspondería al de Zaragoza, impreso por Jorge Coci, 1507 (un volumen completo se dio a conocer en 1998),[18] el cual no incluye los Argumentos de los Autos, e incorpora en el título la remodelación que ha sufrido la obra: «nueuame[n]te añadida lo que hasta aquí 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 la *Comedia* en *Tragicomedia*.

La siguiente impresión conservada, exceptuando las contrahechas que hemos analizado antes de Toledo y Sevilla (*c*. 1510-1511-1513), es la de Valencia, Juan Jofré, 1514, que ha servido como base a una gran mayoría de ediciones modernas de la *Tragicomedia* al incluir todos los preliminares (Carta, Octavas de Rojas con el acróstico, Prólogo) y los paratextos finales con las octavas de Rojas, las de Proaza y colofón. Es un impreso bien cuidado y revisado, como se insiste en el título y colofón, en el que se incluyen los Argumentos de los autos: «con addicion delos argumentos de cada un auto en principio», posiblemente añadidos por Proaza, el más que probable editor y corrector. Esta edición incluye una nueva estrofa de Proaza con la rúbrica: «Toca como se deuia la obra llamar Tragicomedia y no comedia», que presupone un comentario crítico sobre la evolución del texto, junto con la que «Descrive el tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada», que implica una primera edición de

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

la *Comedia* en 1500 realizada en Salamanca. Volvió a reimprimirse en Valencia por Juan Jofré en 1518.

Posteriormente se efectuaron más de un centenar de reimpresiones durante el siglo XVI hasta la de Pamplona de 1633, algunas de ellas con nuevas adiciones, caso del añadido *Auto de Traso* en la impresión de Toledo de 1526.

Autoría

El tema de la autoría y si fueron uno (Fernando de Rojas)[19] o más autores es una polémica larga en la historia literaria, que ha vuelto a ponerse sobre la palestra en los tiempos actuales,[20] incluso con más profundidad, puesto que ya

19. Los que defienden la autoría de Rojas se basan en los datos aportados por Cosme Gómez de Tejada, *Historia de Talavera* (Ms 8396 de la Biblioteca Nacional. La bibliografía de Rojas se halla en los folios 256v-257r). Sobre el posible judaísmo de la familia de Rojas, véase «El proceso contra Álvaro de Montalbán, suegro de Fernando de Rojas (1525)», publicado por Manuel Serrano y Sanz, «Notas biográficas de Fernando de Rojas», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1902), pp. 145-260. Para otros datos sobre su traslado a Talavera de la Reina, su matrimonio con Leonor Álvarez, su familia, su nombramiento como alcalde, etc., véase a Fernando del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», en *Revista de Filología Española*, XVI (1925), pp. 385-396 y XX (1929), pp. 366-388; y «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XVII (1930), p. 183; Otis H. Green, «Fernando de Rojas, converso and hidalgo», *Hispanic Review*, XV (1947), pp. 384-387; E. Hors y A. Valbuena, «La biblioteca de Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XVII (1930); Peter E. Russell, *Temas de 'La Celestina' y otros estudios: del 'Cid' al 'Quijote'*, Barcelona, Ariel, 1978; Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of 'La Celestina'*, Princeton, University Press, 1972, traducción española, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*, Madrid, Taurus, 1978.

20. 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 un 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, Reichenberger, 2000, sobre todo el primer volumen, donde defiende un autor anónimo para los doce primeros actos y Rojas los nueve restantes, y contrasta 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 *Tractado de Centurio* y algunas interpolaciones, en «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30 (2005), pp. 1-22, «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-339, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista12/15_Bernaldo_Quiros.pdf> (consultado: 15-01-2020) y «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/06_Bernaldo_Quiros.pdf> (consultado: 15-01-2020). 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 en «Sobre

son algunos los que piensan que Fernando de Rojas posiblemente no sea el autor.[21] Hace algunos años, Clara Louisa Penney[22] dudó de que fuera un estudiante el autor de la *Celestina* y argumentó, además, que le parecía muy extraño que la biblioteca de Fernando de Rojas en La Puebla de Montalbán no contuviera ninguno de los libros manejados por el autor de la *Comedia*. Víctor Infantes,[23] al analizar los libros de la biblioteca de Rojas, se pregunta «¿cómo es posible que el autor de la *Celestina* no tuviera más que un ejemplar de su propio texto, cuando en esas fechas su obra corría en multitud de ediciones, traducciones y continuaciones?». Y efectivamente, es casi impensable que alguien que ha estado detrás de este proceso editorial tan complejo, como es el de la publicación en letras de molde de la *Celestina*, una obra que tuvo una repercusión inmediata en amplios sectores de la población, no se quede ningún ejemplar de la

la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/11_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 15-01-2020). 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 Miguel en «*La Celestina* en su V centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. 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*, coords. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gema 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, *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)*, ob. cit., pp. 147-164. 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 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» en *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 de la Puebla de Montalbán que se ha propuesto como el «bachiller»), no fue el autor de la ampliación a XVI actos ni tampoco a XXI de la *Tragicomedia*, como intentaré demostrar a lo largo de este apartado.

21. Remito al artículo de Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI, (2005-2006), pp. 537-561, donde defiende con eficientes argumentos la dificultad de aceptar la autoría de Rojas.

22. *The book Called «Celestina» in the Library of The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954, pp. 8-9.

23. «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, cita p. 34.

época salmantina (siquiera para corregir o ampliar la *Comedia* en *Tragicomedia*), y posea solo uno sevillano, que es el que sale con el nombre de *Libro de Calixto* (que posiblemente sea coincidente con el ejemplar con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502, pero edición de 1518-9).

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? Y si desea que se sepa su autoría, ¿cómo es posible que no firme su obra al inicio y deja 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 autor 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.

Remito, finalmente, al exhaustivo artículo de Joseph T. Snow: «La problemática autoría de *Celestina*», donde reexamina la opinión que tuvieron los contemporáneos sobre Fernando de Rojas (quienes nunca lo citan como posible autor de la *Celestina*), y si aparece nombrado es bastantes años después al retomar las palabras de los versos acrósticos de que «acabó» la obra.

Lo que no queda ya tan claro es que Fernando de Rojas haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean solo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la Carta del Autor a un su amigo), incluso la segunda reformulación en *Tragicomedia*; como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow. Lo que complica mucho más todo el proceso constructivo de la obra y su paso por la imprenta. Pero, entonces, ¿quién o quiénes intervinieron para que este texto tuviera la financiación económica suficiente para su publicación en diferentes ciudades españolas en tan poco tiempo? ¿Quién (o quiénes), teniendo en su mano un posible éxito editorial, no quiso (o quisieron) que apareciera su nombre (o nombres) y deja (dejaron) que toda la posible ganancia pasara a otras manos?

Ottavio Di Camillo se hace la siguiente pregunta, «¿quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor?» Pregunta casi imposible de responder por el momento, pues no tenemos datos fiables que puedan demostrar quién o quiénes realizaron el primer contrato de impresión. Hace ya algún tiempo pregunté a mis amigos Julián Martín Abad, Víctor Infantes y Jaime Moll si tenían conocimiento de algún contrato de impresión de la obra, y me contestaron que no conocían ninguno. A todos ellos mi agradecimiento. Cosa bastante curiosa, pues han quedado bastantes contratos entre editores-libreros, autores e impresores, custodiados en diferentes protocolos notariales, pero en el caso de *Celestina* brillan por su ausencia.

Ahora bien, por los datos que poseemos sobre esta época incunable y postincunable de la imprenta española, la edición de un texto es costosa, tanto por el precio del papel, como por el trabajo de los impresores, quienes no empiezan a componer un libro si no tienen el papel depositado y abonado, y cobran según imprimen las resmas.[24] Pienso que en la Historia de la imprenta el papel de los editores ha sido el menos estudiado,[25] y quizás sea esa la causa de grandes malentendidos al darle una gran responsabilidad a los autores cuando posiblemente no la tuvieron, al menos en este periodo de tiempo que llega hasta el segundo o tercer decenio del siglo XVI.

Para realizar un proyecto como el de la *Celestina*, el editor o editores tuvieron que prever todo el proceso, es decir, contar con una cantidad de dinero suficiente y un sistema de distribución o público potencial. Un libro en 4.º con 146 hs. de 22 líneas, caso del *Ordinarium* de Mallorca, impreso en Valencia por Jofré en 1516, costó al librero Gabriel Fábregues, mallorquín, entre 72 y 99 libras valencianas, según el precio del papel que haya usado, por los 500 ejemplares de la edición (para poder hacer algunas comparaciones, baste saber que un catedrático de la Universidad de Valencia venía a cobrar entre 15 y 35 libras al año,[26] dependiendo de la cátedra). Supongamos que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* de Toledo de 1500, con 80 hojas de 32 líneas y una tirada de

24. Por ejemplo, en 1516 Jofré realiza un contrato de impresión para el *Ordinarium [...] sedis Maioricensis*, del que deberá hacer una tirada de 500 volúmenes y le será pagado a 24 sueldos la resma. Un precio excepcional, si se considera que para la tirada de pequeñas gramáticas de uso ordinario, caso de las *Pastranas*, se le pagaba a 11 sueldos la resma. Véase Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento,* 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, I, p. 103.

25. Puede leerse un somero planteamiento de la función editorial en Jaime Moll, «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, dirs. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.

26. Remito a José Teixidor y Trilles O. P., *Estudios de Valencia [Historia de la Universidad hasta 1616]*, ed. Laureano Robles, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1976, los capítulos I-VII de Provisiones de Cátedras correspondientes a los años 1500-1520.

500 ejemplares pudiera valer aproximadamente unas sesenta libras valencianas (trabajo de impresión mayor y más costoso por el número de líneas, que corresponderían a unos diez días de trabajo en la imprenta de Pedro Hagenbach, como ha aclarado Víctor Infantes, a lo que habría que sumar el precio del papel). Es una fuerte suma para la época que nos ocupa, por lo que el inversor desearía sacar un beneficio en un tiempo prudencial. Primera pregunta, ¿un estudiante de derecho de Salamanca tiene la capacidad de invertir ese dinero por sí mismo? La respuesta es clara: no. Para que algo así ocurra tuvieron que coincidir algunas de estas premisas: a) que la obra fuera muy conocida y aceptada por un público ávido de poseerla impresa; b) que el posible estudiante en cuestión tuviera unos padrinos importantes, como algunos de los textos dirigidos y financiados por personalidades de la alta nobleza o la jerarquía eclesiástica; c) que la obra fuera apoyada por un colectivo de profesores, que apuestan por usarla en su docencia; en dicho caso los libreros estarían encantados de poder invertir teniendo claro el público comprador. Otras posibilidades, como la comentada algunas veces de la necesidad de poner en el mercado novedades literarias de autores con cierto renombre para una rápida ganancia editorial, no aparecerán hasta unos decenios más tarde en el mercado libresco, pero aun así, Fernando de Rojas no era autor de renombre ni conocido.

También hubiera podido suceder que coincidieran en el proyecto de edición una o varias de las premisas que he comentado anteriormente, y ese es mi parecer sobre la puesta en letra de molde del texto celestinesco. Pienso que la *Comedia de Calisto y Melibea* era conocida algunos años antes de su primera edición impresa. El Manuscrito de Palacio, así lo demuestra. Falta saber si era una obra inacabada, como se indica en las ediciones impresas, o era una obra completa. Después de trabajar bastante tiempo sobre la comedia humanística,[27] creo que con unas pocas páginas más al texto conservado del «Antiguo autor» se tenía configurada una comedia completa. Tomemos como referente, por ejemplo, la comedia *Poliscena*, atribuida durante cierto tiempo a Leonardo Bruni (aunque pertenece a Leonardo de la Serrata y fue escrita en 1433).[28] El parecido con la

27. Véanse mis trabajos sobre el tema: *De la comedia humanística al teatro representable*, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universitat de València, 1993, *La Comedia Thebayda*, ed. José Luis Canet, Textos recuperados, 21, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003; «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, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187; pero sobre todo, «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, Universitat de València, Publicacions Universitat de València, 2007, pp. 15-28; publicado también en este volumen, pp. 281-296.

28. Pruebas concluyentes para la identificación de su autor las proporcionan Enzo Cecchini, Introducción a la *Chrysis* de E. S. Piccolomini, Firenze, 1968, nota 13, pp. XVI-XVII, como asimismo

Celestina es bastante obvio, aunque me centraré aquí en unos pocos detalles:[29] 1) La comedia latina termina rápida y felizmente una vez desflorada Poliscena con el compromiso de unas bodas futuras. 2) El autor no se plantea alargar «el proceso de su deleite destos amantes», puesto que una vez conseguido el placer, se consideraba terminada la obra, como imponían los cánones poéticos y retóricos mediante un final feliz.

Conforme ha ido evolucionado el texto de la *Celestina* se alargaron todos los procesos. Primeramente, añadiéndole una serie de actos y posiblemente un claro final triste en consonancia con su ejemplaridad: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin», para posteriormente prolongar el «proceso del deleite de los enamorados», que modificó el sentido de la obra de acuerdo con una diferente filosofía moral que quisieron explicitar sus autores.[30] Pero una primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* podía haber circulado en el ámbito universitario con un tamaño mucho menor, de unas 30-35 páginas manuscritas, como tenía la *Poliscena*, donde lo importante era describir el proceso del enamoramiento y la consecución de la dama mediante la intervención de criados y/o medianeras, finalizando rápidamente una vez conseguido el placer sexual entre los enamorados. En el primer Acto conservado de la *Celestina* se dan todos estos planteamientos de la tradición humanística: 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. Solo faltarían unas pocas páginas en las que veríamos desplegar las tretas de la alcahueta para convencer a Melibea y la cita entre los enamorados, terminando la obra rápidamente con algún final feliz.[31]

Giorgio Nonni, «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», en *Atti e Memorie. Arcadia,* 6 (1975-1976), pp. 393-451.

29. Véase a José Luis Canet, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», art. cit.

30. No es este el momento de profundizar en este tema, baste, por ejemplo, las sagaces investigaciones realizadas por Alan D. Deyermond, «Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?», *Celestinesca,* 25 (2001), pp. 3-20, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2001/VOL%2025/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf> (consultado: 15-01-2020]), quien plantea que Rojas, siendo un católico observante en la redacción de la *Comedia*, pasa a ser mucho más fervoroso y religioso en la ampliación a *Tragicomedia*.

31. Un planteamiento similar de que circuló una *Comedia* completa con final feliz la proponen Antonio Sánchez y Remedios Prieto en diversos trabajos: «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 21-54; *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*, Barcelona, Teide, 1991 y «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/11_Sanchez_

No estoy afirmando que si la *Celestina* tuvo vida propia como obra completa en los círculos universitarios fuera un texto idéntico a las comedias humanísticas en latín. Era similar en cuanto a técnica compositiva y en cuanto a «la historia toda junta», porque se utilizan los mismos conceptos de *corrigendo mores* a los jóvenes y presenta un caso similar de enamoramiento puramente sexuado, pero, bajo mi punto de vista, invierte muchos de los elementos retóricos y compositivos. Por esta época tiene lugar la crisis de la enseñanza medieval y por tanto del de la comedia humanística latina en su uso escolar. En la *Celestina* hay un claro afán de ridiculizar la inserción indiscriminada de autoridades y la lógica dialéctica escolástica, pero también de las normas rígidas de las gramáticas y poéticas al uso, al menos en el primer Acto, que es donde más se evidencia.[32]

Si este fuera el caso, se entendería mucho mejor que un editor tomara en cargo la publicación del texto, puesto que ya tiene datos fiables de su aceptación por un público determinado, capaz de agotar al menos una edición. Pero no solucionaría el problema de la primera 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 —perdida—, otra en Toledo, e inmediatamente otras dos en Sevilla y Burgos —o al contrario—). Algo más tuvo que ocurrir en este periodo que va de 1500 a 1502 para que al menos estuvieran en el mercado cuatro ediciones. ¿Podemos pensar en el estado actual de los estudios sobre la imprenta española que un estudiante convenza casi simultáneamente a varios impresores o libreros, estando distantes entre sí (Salamanca, Burgos, Toledo y Sevilla), para que publiquen su texto casi simultáneamente? ¿Un estudiante de Salamanca iría a Burgos o a Sevilla para hacer contratos de impresión, incluso habiéndosele aceptado la edición de su manuscrito en la propia ciudad? O, ¿quién podía en aquellas fechas controlar el comercio librero en Medina del Campo (capaces de distribuir y reimprimir libros procedentes de Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla y Toledo)?[33]

Antonio.pdf> (consultado: 15-01-2020), al analizar diferentes escenarios en la obra, así como dos caracteres distintos para Melibea, llegando a rastrear «los vestigios de esa comedia humanística que quedan en el texto de la *Celestina* que nos ha llegado impresa, sobre todo en su primera versión en 16 autos».

32. Sobre la burla de formulaciones silogísticas de la dialéctica escolástica, de la retórica tradicional y de ciertos presupuestos estoicos en el Primer Acto de *Celestina*, remito a Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; publicado posteriormente bajo el título: «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en *Estudios sobre «Celestina»*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Ediciones Istmo, 2001, pp. 579-598.

33. Véase a Manuel Peña Díez, «El comercio, la circulación y la geografía del libro», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ob. cit., pp. 85-91.

A partir de los trabajos realizados por grandes especialistas en la *Celestina*, aparecidos en las diferentes conmemoraciones de su quinto centenario en 1999 para la *Comedia* y para la *Tragicomedia* en 2002, estamos en condiciones de aventurar nuevas hipótesis. Ya Ottavio Di Camillo,[34] al analizar la carta dedicatoria del «El autor a un su amigo», puso de relieve la incomparable erudición de su autor en un texto tan breve, de apenas página y media, donde por lo menos había unos quince cultismos y neologismos, algunos de los cuales afloraban por primera vez en un texto literario castellano (que le alejaría, bajo mi modesta opinión, de un simple estudiante de derecho). También, en el mismo año de 2001, Pedro M. Cátedra apuntaba acertadamente:

> 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',* habría que decir mejor 'estudiantiles', que tenían su propia producción literaria de entretenimiento en su propio mundo escolar e intelectual. No voy a volver ahora a lo que ya expuse en mi viejo libro *Amor y pedagogía*.[35] (El énfasis es mío).

Anteriormente, en su libro de *Amor y pedagogía*[36] y en su prólogo a *Tratados de amor,*[37] había relacionado el texto celestinesco con los «tratados de amores», de larga tradición escolar-universitaria, en los que late en el fondo la pedagogía del amor, y por tanto relacionados con las artes de amor, que podemos rastrear perfectamente desde la *Historia de dos amantes, Eurílo y Lucrecia* de Eneas Silvio Piccolomini (publicada un poco antes de las ediciones de la *Comedia*)[38] o

34. «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 *Silva. Estudia philologica in honorem Isaías Lerner,* ed. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126.

35. Pedro M. Cátedra, «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 33-58, cita pp. 37-38.

36. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

37. *Tratados de amor en torno a la 'Celestina'*, estudio de Pedro M. Cátedra, eds. Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Valero Moreno, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

38. Para Eukene Lacarra, «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ob. cit., pp. 193-215, tanto los preliminares como la actuación de los personajes Calisto y Melibea a la luz de las teorías filosófico-morales y médicas de la época,

en los ejemplos que se utilizan en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*. Pero, estando de acuerdo con todas estas relaciones, lo que más me interesa es que Pedro M. Cátedra al comentar la carta del «Autor a un su amigo» indica que las interpretaciones que hace el autor del manuscrito del primer Acto, que dice tener delante, «Su lectura solitaria no es la de un lector cualquiera, *sino la de un experto universitario avezado al análisis literario* de textos clásicos: aprecia «su primor», su «sotil artificio», su «fuerte y claro metal», su «modo y manera de labor», su «estilo elegante» (p. 41). Para Pedro M. Cátedra, «quien escribe el prólogo enreda conscientemente» e «incluso en el caso de que la carta y los versos acrósticos no sean del mismo autor de la *Comedia*, quien ha pergeñado un tal artificio está encerrando esta obra en un mapa intelectual limitado por los mojones académicos» (p. 44).

Al parecer, pues, y eso ya está asimilado por gran parte de la crítica, la *Celestina* nació y se desarrolló en el ambiente universitario. Pero no tenemos datos de que dicho texto fuera usado por los profesores universitarios en su docencia en la Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca.[39] Pero sí los suficientes datos para pensar que así fue en algunos momentos.

El estudio realizado por Nieves Baranda[40] sobre el ejemplar zaragozano de 1507, pone de manifiesto que ha sido manejado por diferentes manos, las cuales han anotado en sus márgenes un modelo de lectura particular, lo que nos da un valor añadido al libro en sí. Las *marginalia* existentes en latín son fundamentalmente de sentencias, ya sean o no de fuentes conocidas; otras amplían el significado. Las glosas castellanas comentan moralmente la acción o señalan aspectos informativos de posible uso posterior, también expresan la reacción íntima del lector ante el texto. Existen otras glosas mudas con el uso de mano, línea vertical con *non*, línea vertical, etc., que son marcas para casos de interés

corresponden a una *reprobatio amoris*; para Bienvenido Morros, «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99, el Antiguo Autor y Rojas fueron lectores de la *Historia Duobus Amantibus* de Piccolomini, dotando este último a la obra de un marco epistolar (Carta del autor a un su amigo) que daría a *Celestina* la forma de un *remedium amoris*.

39. Dorothy S. Severin, «Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, eds. Concepción Company, Aurelio González y Lillian Von der Walde, Publicaciones de Medievalia 29, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana y Colegio de México, 2003, pp. 33-48, piensa que los primeros lectores de la *Celestina* fueron atraídos por el didactismo de la obra; algo similar había planteado Germán Orduña, «El didactismo implícito y explícito de *La Celestina*», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, ob. cit., pp. 217-227.

40. Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosophía'. *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"»*, ob. cit., pp. 269-309, cita p. 297.

del propio lector. Pero para lo que quiero demostrar, me sirvo de las reflexiones finales de la autora de este excelente trabajo:

> La anotación marginal era, pues, una técnica de trabajo intelectual que se aprendía durante la etapa de estudiante y cuyo dominio independiente se lograba solo en los cursos avanzados. Por tanto el anotador de *Celestina*, que conoce y practica con soltura el arte de la anotación, tenía que ser un hombre culto que había recibido formación universitaria, lo que coincide con la seguridad en el *ductus* de la letra, el dominio del latín o el carácter de sus glosas. Las *marginalia* no son escolares, sino propias de un lector maduro e independiente en sus juicios y conocimientos [...].

Pocos años después tendremos otro testimonio sobre esta acción erudita de comentar el texto con la *Celestina comentada*, que ratifica esta recepción de la obra y ese modo particular de lectura estudiantil y por qué no de algunos profesores que la anotaban para sus clases. Modo de lectura, al decir de Nieves Baranda, «que la crítica suponía, pero de la que no teníamos constancia directa».[41] Para la autora, como para también Pedro M. Cátedra, es llamativa la atracción que *Celestina* parece ejercer sobre los hombres de leyes: su autor, según dice el prólogo, el aragonés anotador del ejemplar zaragozano de 1507, el autor de la *Celestina comentada* y muchos otros datos que poseemos en la actualidad sobre la recepción de la obra a lo largo del XVI.[42] Pero para lo que viene al caso, «la lectura anotada, al menos entre el inicio de la imprenta y finales del siglo XVI, se reserva casi con exclusividad para el acto de estudio, por más que no dejemos

41. Ibíd., p. 305.

42. Son imprescindibles para la recepción de la *Celestina* los estudios de Maxime Chevalier, «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 138-166; Marcel Bataillon, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 329-347; Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21.1-2 (1997), pp. 115-172, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 15-01-2020); «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499- 1600)», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 199-282, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 15-01-2020); «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601- 1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), pp. 53-121, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2002/VOL%2026/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo4.pdf> (consultado: 15-01-2020); «Los estudios celestinescos 1999-2099», en «*La Celestina». V Centenario (1499-1999)*, ob. cit., pp. 121-132; Carmen Parrilla, «Para la historia de la recepción de *Celestina*: ecos y menciones en textos poéticos del siglo XVI», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, 2 vols., coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, I, pp. 272- 290.

de encontrar esporádicamente —y no en los comienzos de la centuria— libros anotados de otras materias».[43]

Otro aspecto que me ha llamado la atención en la descripción del ejemplar zaragozano es, como dice la profesora Baranda: «el desgaste y suciedad de portada y hoja final», que refleja que el texto de *Celestina* se usó de forma independiente antes de proceder a encuadernarse con la *Estoria del noble caballero el conde Fernán González con la muerte de los sietes infantes de Lara* [Toledo, 1511], la *Égloga trovada de Juan del Encina* [Sevilla, 1510-1516] y las *Lecciones de Job en caso de amores* [Burgos, 1516].[44] Este uso del ejemplar suelto es típico de los estudiantes, que compran las ediciones sin pagar a los libreros la encuadernación en un intento de abaratar el costo (muchas veces la encuadernación superaba el precio del libro). Así podríamos explicarnos también la falta de portada, hoja/s preliminar/es y el colofón de la edición de Burgos y del otro ejemplar conservado de la edición zaragozana de 1507 existente en la Real Academia de la Historia, puesto que el uso continuo del ejemplar hace que estas páginas sean las más castigadas y se ensucien más, rompiéndose muchas veces y perdiéndose con el paso de los años. ¿Quién no se acuerda de sus libros de estudiante, aquellos más usados y utilizados a los que siempre la portada quedaba suelta y al final acababa desapareciendo del volumen, por mucho que la pegáramos? Y una vez el libro mutilado, usado, con anotaciones, es muy difícil de vender en un mercado de segunda mano e incluso pasar a la biblioteca particular, ya siendo más mayor, con una nueva encuadernación. Esta podría ser la razón de que muchos ejemplares conservados de la *Celestina* sean únicos, asimilándose a las cartillas escolares, que tuvieron una amplísima tirada en estos periodos y nos quedan escasísimas muestras.[45] Solo la encuadernación en épocas posteriores nos ha permitido conservar esta trayectoria celestinesca. Y es que la *Celestina*, aunque la considere un libro escolar, no llegó a entrar en los conventos de las órdenes religiosas ni en grandes bibliotecas nobiliarias. Una de las causas podría ser que no se aceptó este modelo de enseñanza en la mayoría de las órdenes religiosas, al menos en las primeras décadas del XVI. La nobleza tenía sus propios gustos literarios, más en consonancia con la tradición del XV y en libros más costosos, tanto por sus grabados como por su excelente edición y encua-

43. Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosophía'. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», art. cit., p. 307.

44. Julián Martín Abad, «Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)», *Pliegos de Bibliofilia*, 4.4 (1998), pp. 5-19.

45. Véase a Víctor Infantes, «De la cartilla al libro», *Bulletin Hispanique*, 97.1 (1995), pp. 33-66 y *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, preliminar y edición facsímil de 34 obras, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, sobre todo el estudio preliminar, cap. 7: «Las ediciones citadas y perdidas», pp. 53-67.

dernación, seleccionando aquellos ejemplares que entraban en sus bibliotecas. La mayoría del patrimonio bibliográfico español procede de estos dos grupos sociales, de ahí la escasez de muchos textos que fueron profusamente editados y leídos, caso de los pliegos de cordel, obritas literarias menores (como máximo tres pliegos), y cómo no, la mayoría de las cartillas y textos escolares.

Por tanto, por lo que conocemos hasta el momento, la *Celestina* nació en el seno de la universidad y posiblemente buscó el editor (o editores) al público universitario como posible comprador, si bien unos pocos años después este texto ampliaría enormemente su público receptor, convirtiéndose en un canon literario y cultural. Pero todavía no queda claro el editor o editores del libro, como tampoco su autoría. Aunque para mí está muy claro que no fue un estudiante de derecho, así sin más, el que está detrás de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia*, sino que en su proceso evolutivo intervinieron diferentes manos, e incluso más diría yo, diferentes profesores universitarios y alguna que otra instancia política y/o religiosa.[46]

Retomo de nuevo las palabras de Ottavio Di Camillo cuando comenta el ambiente romano de principios del XVI donde se tradujo por primera vez la *Tragicomedia*: «En este contexto sería deseable saber más del traductor Alfonso Ordóñez que, dicho sea de paso, comparte con el corrector Proaza la particularidad de ser la única persona documentada que, de acuerdo con la evidencia interna del paratexto, ha dejado constancia de su relación directa con el texto de *La Celestina* [...]».[47]

Recojo aquí parte de otro trabajo mío sobre Alonso de Proaza.[48] De su formación como intelectual conocemos lo que él mismo nos dice, que ha sido en «bonis litteris iniciatus»,[49] lo que le llevará a trabajar como corrector y editor de textos y logrará la cátedra de retórica en el Estudi General de Valencia du-

46. Dirá Ottavio Di Camillo: «De la génesis y difusión temprana de *La Celestina*, hasta hace muy pocos años no se sabía casi nada. En general, los estudiosos de la obra, han preferido pasar por alto este problema capital y aceptar, en cambio, la idea de un joven autor, estudiante de Salamanca, que dedica una vacaciones de quince días en la primavera de 1499 a escribir o continuar la obra, que, en seguida, se la envía a Fadrique de Basilea, quien, al recibirla, la imprime sin demora», en «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit., p. 77.

47. «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"»*, ob. cit., p. 125.

48. José Luis Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofré, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

49. Al inicio de la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* (1505). Algunos de los datos aquí aportados proceden de D. W. MacPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961.

rante los años 1504 a 1507.[50] También sabemos que fue secretario del obispo de Tarazona y Canciller de Valencia, D. Guillén Ramón de Moncada, uno de los grandes defensores de la doctrina de Ramón Llull y potenciador de la entrada de sus textos en las universidades, generando para ello cátedras propias.[51] También sabemos de sus contactos con otros insignes lulistas nacionales, caso del propio Cardenal Cisneros, a quien le dedica la edición de Llull, *Ars inventiva veritatis* en 1515, o de Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista.

Así pues, poco intuimos de su etapa anterior a su estancia en Salamanca, cuando prologaría la *Celestina* de 1500, si bien podemos seguir algunos de sus pasos posteriores gracias al trabajo de corrector en diferentes imprentas. Esta función de corrector siempre tuvo lugar en ciudades con ambiente universitario y con una potente infraestructura de talleres de impresión (Salamanca, Valencia, y posiblemente Sevilla y Zaragoza).

Alonso de Proaza fue el corrector de la edición de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo (edición de 1510 realizada por Cromberger en Sevilla), la más antigua que conocemos, pero que probablemente sea una reimpresión de otra anterior, puesto que en dicha fecha estaba Proaza en la ciudad de Valencia. También, como en la *Celestina*, Proaza incluye seis octavas de arte mayor al final de la obra. Será en el periodo valenciano cuando su participación en el mundo editorial se haga más manifiesta con la impresión de las obras de Ramón Llull[52] y, por supuesto, con las reediciones de la *Celestina*, estampadas por Jofré en 1514 y 1518. Pero tanto los versos finales de las *Sergas de Espandián* como los de la *Celestina* parece que sobrepasan los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, pareciendo más una poema laudatorio de un amigo del autor o de un «intérprete» que una «epístola al lector» de los correctores, en la que cualquier supervisor de la impresión declararía la imposibilidad de subsanar todas las erratas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles yerros debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc.,[53] cosa que Proaza ni tan siquiera nombra. ¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor? Ya MacPheeters señaló esta función realizada por Proaza en la ciudad de Valencia.

50. Datos ofrecidos por Borrull a González Posada y utilizados por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* III, Madrid, Ed. Bailly/Baillière, 1910, p. VI.

51. Francisco Ortí y Figuerola, *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia,* Madrid, 1730, p. 143.

52. Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento,* ob. cit., pp. 127-128 y 167.

53. Por ejemplo las epístolas al lector del gran corrector de la imprenta valenciana, Juan de Molina en *El libro del esforçado cavallero Arderique*, de Juan de Viñao, 1517-18, f. 108a. Véase también a José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura,* Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 114-115.

Alonso de Proaza, en su etapa valenciana, fue el editor de las obras filosóficas de Ramón Llull, las cuales se utilizaron en la enseñanza de la cátedra de lógica; pero tendríamos que añadir además que se imprimieron a instancia de los grupos lulistas y de grandes personalidades religiosas: el Cardenal Cisneros y el Obispo de Tarazona. Editó en Valencia durante este periodo la *Oratio luculenta de laudibus Valentie* impresa por Leonardo Hutz en 1505; las obras de Ramón Llull: *Disputationem quam dicunt Remondi christiani & Homerij sarraceni*, estampada por Jofré en 1510; *De nova logica,* Costilla, 1512; *Ars inventiva veritatis*, por Diego de Gumiel en 1515 y dedicada al Cardenal Cisneros. Otro profesor universitario, en este caso de poética, Alonso Ordóñes (¿el posible autor de la traducción al italiano de *Celestina*?), publicó la *Gramática* de Nebrija y algunas obras de Pedro Mártir de Anglería. Otra vez volvemos a encontrar relaciones claras entre los personajes que realmente intervinieron en la *Celestina* y su función editorial universitaria.

Alonso de Proaza era un intelectual de indudable prestigio en su tiempo, discípulo de Jaime Janer, quien tenía privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana, el cual también había intervenido en la edición de la *Ars metaphysicalis* en 1506 por Leonardo Hutz y reeditada en 1512, así como del *Tractatus de ordine naturae* en el mismo año. También mantuvo una fluida correspondencia con Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista. En Valencia, pues, existe un grupo lulista importante, algunas veces relacionado con la corriente nominalista procedente de la Universidad de París (a partir de la reforma del Estudi General realizado en los años 1513-14), pero también en estrecha colaboración con los propulsores de la renovación de la iglesia católica y sus órdenes, caso del Obispo de Tarazona y el propio Cisneros, quien no impuso su reforma de los estudios universitarios hasta la creación de la Universidad de Alcalá (1509-1510).

Hay una serie de elementos que quisiera resaltar, para finalizar este apartado. ¿Y si fuera Alonso de Proaza realmente el editor de la *Comedia* en 16 Actos y posteriormente de la *Tragicomedia*?[54] Lanzo la siguiente hipótesis de trabajo: posiblemente existió una *Comedia de Calisto y Melibea* breve circulando en la última década del siglo XV; dicha comedia tuvo una cierta difusión, pero se reformula para la imprenta, alargándola y cambiando su intencionalidad, transformándola en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas; una obra en definitiva que rompía moldes y modelos educativos anteriores,[55] de ahí su aceptación por un grupo de profesores y el rechazo por otro más arraigado al escolasticismo. Cabe también resaltar

54. Ottavio Di Camillo también piensa en la posibilidad de que Proaza sea el editor de la obra, «The Burgos *Comedia* in the Printed Tradition of *La Celestina*: a Reassessment», en *La Celestina 1499-1999,* ob. cit., pp. 235-323, sobre todo pp. 276-277.

55. Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», art. cit. pp. 579-598.

que es coincidente su ampliación con el primer intento de reforma de la Universidad de Salamanca.

Si se quiere presionar en el mundo docente, solo hace falta tener poderes fácticos que apoyen una determinada opción para que las imprentas se pongan a trabajar y lleguen los suficientes ejemplares para invadir el mercado en breve espacio de tiempo, contando, eso sí, con un número de profesores que participen de dicha opción. Y eso parece que está fuera de toda duda por el número de ejemplares puestos en circulación en el plazo de uno o dos años (entre 2000 y 4000, presuponiendo tiradas entre 500 y 1000 ejemplares).

Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual en la que participaron diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre para esta invasión de textos a lo amplio de la geografía nacional. Quizás sea esta una de las razones por las que no han aparecido datos sobre contratos de impresión ni documentos que nos den más información sobre la evolución de esta obra en las imprentas españolas. También bajo este punto de vista queda en un segundo plano la autoría. Según el estado actual de mis estudios sobre la universidad española[56] y las corrientes intelectuales, me atrevo a aventurar que posiblemente esté detrás de esta actuación conjunta el Cardenal Cisneros, quien intentó por todos los medios realizar la primera gran reforma de la enseñanza en España. Así entenderíamos la actuación de Proaza (amigo del Cardenal, de Jaime Janer y de Nicolás Pax, secretario familiar de Guillén Ramón de Moncada, así como de muchos intelectuales nominalistas y humanistas) en las diferentes versiones de la *Comedia* y *Tragicomedia*. Por ejemplo, si sabemos que Alonso de Proaza está en Valencia en 1505, ¿por qué no salió en dichos años una edición valenciana y tuvo que esperar hasta 1514? La edición de la *Celestina* de 1514 es simultánea en Valencia con el triunfo parcial del nominalismo en la Facultad de Artes, donde se dio paso a la dotación de nuevas cátedras en teología, como las de Escoto, de Súmulas y de Cuestiones, (es decir, nominalismo, escotismo y tomismo) pero lo que es más curioso, con el incremento de las cátedras de humanidades, duplicándose la oratoria, que impartía Juan Partenio, en oratoria y poesía, que regentarán a partir de 1516 Miguel García y Alonso Ordóñez, quien publicaría en 1518 la *Gramática* de Nebrija (por el mismo impresor de la *Celestina)* y el *Poemata* de Pedro Mártir de Anglería en 1520.

Con lo hasta aquí expuesto no quiero afirmar rotundamente que sea Alonso de Proaza el autor de la *Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con

56. «La universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, coord. Miguel Ángel Pérez Priego, Cuenca, Ayuntamiento de Tarancón, 2008, pp. 23-40 y «Libros escolares-universitarios salidos de las prensas valencianas entre 1473-1525», en *«Litterae Humaniores» del Renacimiento a la Ilustración. Homenaje al profesor José María Estellés*, Anejo 69 de la revista *Quaderns de Filologia*, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 169-194.

la evolución del texto celestinesco[57] como portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y peripatética y el uso abusivo de las *auctoritates* en la construcción del discurso, de ahí las continuas justificaciones prologales y finales necesarias para un público intelectual al que intentaron convencer, y creo que convencieron, por la cantidad de ediciones que salieron de las prensas españolas.

Pero, bajo mi punto de vista, no fue un estudiante de derecho el creador o quien amplió la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1 a 16 actos, ni tampoco quien actuó en su ampliación definitiva a 21. Las fuentes utilizadas en el primer Acto (las *Auctoritates aristotelis*[58]) así como la dialéctica argumentativa de los personajes son diferentes a las incluidas en los 15 Actos siguientes (el Índice de la *Opera latina* de Petrarca[59]), ni en los 5 Actos de la última ampliación de la *Tragicomedia* (en donde desaparecen casi completamente las referencias clásicas petrarquescas). Y por supuesto, no hay en toda la obra ni el menor signo de judaísmo, como propuso hace unos cuantos años una tradición crítica que atribuía la obra al judeo-converso Fernando de Rojas. La filosofía que subyace es la reformista cristiana, participando de una nueva espiritualidad que empezaba a imponerse en ciertos círculos de la Iglesia. Tampoco tuvo problemas con la Inquisición ni con las censuras eclesiásticas, al menos durante el siglo XVI. Pudo tener, cómo no, algunos detractores, caso de algunos humanistas que no veían con buenos ojos ninguna obra de ficción, y también de algunos profesores universitarios contrarios a esta nueva manera de entender la moral cristiana, más arraigados al aristotelismo, pero en definitiva, podemos decir que fue una obra ampliamente aceptada por los círculos escolares y universitarios en todo el país.

57. Sobre el papel de Proaza en la evolución del texto, véase a Keith Whinnom, *The textual history and authorship of 'Celestina'*, ed. Jeremy Lawrance, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 52, London, Queen Mary, University of London, 2007, especialmente pp. 2-21.

58. Véase Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

59. Alan Deyermond, *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, Oxford, University Press, 1961. Existe edición electrónica en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11017&portal=67> (consultado: 15-01-2020).

De nuevo sobre la autoría de la *Celestina*[1]

La autoría de la *Celestina* ha suscitado multitud de polémicas desde su génesis hasta la actualidad, momento en el que se pone incluso en entredicho que el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán, perteneciente a una familia de conversos que llegó a ser alcalde de Talavera, sea realmente su creador.[2] Haré, pues, un breve repaso de cuáles han sido las diferentes opiniones sobre la autoría de la *Celestina* a lo largo de los siglos hasta el presente, en donde las dudas superan con creces las certezas.

A partir del descubrimiento del Manuscrito de Palacio tenemos un mejor conocimiento de una primera circulación manuscrita de la obra bajo el título de *Comedia*, anterior a la tradición impresa. En este primer estadio, como ya planteé algunas veces,[3] podría tratarse de una comedia completa y por tanto con final feliz, siguiendo los preceptos del género cómico y las comedias humanísticas.[4] Pero para lo que ahora interesa, la *Comedia de Calisto y Melibea* durante esta primera época circuló anónima, sin preliminares ni paratextos finales, los cuales se incorporaron a las primeras estampaciones salidas de las

1. Este artículo fue publicado en *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 77 (2018), pp. 35-68, ejemplar dedicado a *Studia Hispanica Medievalia XI. Volumen I: Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval La Celestina y lo celestinesco. Homenaje al profesor Joseph Thomas Snow*. Agradecemos el permiso concedido para su publicación de este volumen.

2. Véanse Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561 y 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 versión en español de dicho trabajo se publica en este volumen, pp. 133-154.

3. José Luis Canet, «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, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28, también publicado en este volumen, pp. 281-296; «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 16-01-2020), publicado en este volumen, pp. 211-239; y «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Canet_JL.pdf> (consultado: 16-01-2020), publicado también en este volumen, pp. 241-259.

4. Remito a Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y Remedios Prieto de la Iglesia, «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/11_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 16-01-2020).

prensas españolas bajo el título de *Comedia* y posteriormente de *Tragicomedia*, exceptuando el ejemplar de Burgos impreso por Fadrique Alemán de Basilea, que desconocemos si los llevaba al estar mutilado.[5] En los versos finales de todas las ediciones peninsulares, Alonso de Proaza, «corrector de la imprensión», *Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro,* desvelando la autoría oculta en las coplas acrósticas: «Por ende, juntemos de cada renglón | de sus onze coplas la letra primera, | las quales descubren por sabia manera | su nombre, su tierra, su clara nación». Y en esas octavas del *Autor, escusándose de su yerro* aparecen los datos de su nombre y lugar de procedencia: «El bachjller Fernando de Royas acabó la comedja de Calysto y Melybea, y fve nascjdo en la Puevla de Montalván». Pero si aceptamos 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 que afloraron durante el siglo XVI?

Otro aspecto a resaltar es que la primera edición de la *Tragicomedia* que conservamos, la traducida al italiano por Alfonso Ordóñez e impresa en Roma en 1506 (aunque finalizada en 1505), no contiene el nombre de Alonso de Proaza como corrector. Un lector de la época, al manejar cualquiera de estos ejemplares italianos, no sabría si las octavas finales fueron escritas por el propio autor de la *Tragicomedia* o por Ordóñez, a quien se le califica de intérprete en muchas de las impresiones transalpinas, y es en definitiva el nombre que aparece en la última copla junto con la fecha de composición. Pero incluso con estos importantes cambios y con alguna copla menos, no desaparece 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. En estas traducciones de la *Celestina* no hay encabezamiento o titulillos en los versos finales que indiquen una diferente autoría de los paratextos (por poner un ejemplo, en la edición de Cesaro Arrivabeno de 1519, los versos finales se introducen a continuación del *Hac lacrymarum valle* con que finaliza el acto XXI): «El debito non vool nella ragione | chel nome de l'autor se scriua chiaro [...] | Ma pur per dar di lui cognitione | in nelle prime stance te l'imparo | Giu per li capi uersi breuemente | Con la sua dignita natione e gente». Los lectores italianos verían en estas coplas un juego retórico extraño, pues no sabrían quién era el que desvelaba el secreto de los versos acrósticos iniciales: «Non disegno gia mai la diua mano | Di plauto e neuio a gli huomini prudenti [...] | Quanto il comico nostro castiglia [...]». Estas coplas, en las que se elogia al autor como un come-

5. 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, en línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf> (consultado: 16-01-2020), publicado también en este volumen, pp. 89-123.

diógrafo superior a Nevio y Plauto, corresponderían normalmente a un editor, intérprete o poeta amigo; pero caso extraño en la historia de la imprenta, en Castilla lo firma el corrector de la impresión. Quizá fuera por esta razón por la que evitaron incluir el nombre de Alonso de Proaza (corrector en las ediciones españolas) en las traducciones a otras lenguas.

Bajo este juego retórico de autor desvelado por un corrector de imprenta (no aceptado como real por los contemporáneos), podemos entender el significado del título de la traducción latina de 1624 realizada por Kaspar Barth: *PORNOBOSCODIDASCALVS / Liber Plane Divinvs / LINGVA HISPANICA AB INCERTO AUCTORE INSTAR LVDI / conscriptus CELESTINAE titulo, Tot vitae instruendae / sententijs, tot exemplis, figuris, monitis, plenus, vt par aliquid nulla ferè lingua habeat [...]*, que podríamos traducir por: *AMODELACASADEPUTAS / Libro completamente maravilloso / COMPUESTO COMO [A MANERA DE] UN JUEGO EN LENGUA ESPAÑOLA POR UN AUTOR INCIERTO, con el título de CELESTINA, lleno de sentencias, de ejemplos, de figuras, de consejos para instrucción de la vida, que no lo igualan en otras lenguas*.[6]

Así pues, al mencionarse la obra, exceptuando escasísimos casos, nunca se citó a Fernando de Rojas como su creador durante los siglos XVI al XIX.[7] Si alguna vez se le nombra es a partir de los preliminares, como lo hacen los bibliógrafos, historiadores locales[8] o los severos inquisidores en el *Novus Index Librorum*

6. El editor León Amarita, en su edición de la *Celestina* de 1822, propone como traducción: «Libro divino verdaderamente, escrito en español por incierto autor, á manera de drama, con el título de *Celestina* [...]».

7. Como bien indica Patrizia Botta, «La autoría de *La Celestina*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-autoria-de-la-celestina/> (consultado: 16-01-2020): «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». Véase para la recepción del texto a Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 115-17, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 16-01-2020) e «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), pp. 53-121, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2002/VOL%2026/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo4.pdf> (consultado: 16-01-2020).

8. Así lo hará el bachiller Ramírez de Oregón al glosar personas señaladas en letras, armas etc., de la Puebla de Montalbán en *Relaciones geográficas* (1574), indicando que: «de la dicha villa Puebla de Montalbán fue natural el bachiller Rojas que compuso a Celestina», la cita procede de Marcelino 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 Julio Cejador y Frauca también lo cita en el Prólogo a Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913, p. XXVI y Nicasio Salvador Miguel, «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*

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».[9] 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 llamada 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 nueuo 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* en la península 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.[10] También será en el siglo XIX cuando se

octubre de 1999, coords. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gema Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 2001, pp. 23-48, especialmente p. 28. También el Licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes comenta en la *Historia de Talavera*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 2039, fol. 404) que: «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. Naturaliçóse en esta villa y dejó hijos en ella», cita extraída de Manuel Serrano y Sanz, «Notas biográficas de Fernando de Rojas», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1902), p. 2. Lo mismo dirá Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 41, Cejador y Frauca, ob. cit., p. XXV y Snow, 2002, art. cit., p. 89. Por su parte, Joaquín Álvarez Barrientos, «*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en *'Celestina', recepción y herencia de un mito literario*, coord. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 73-96, en línea: <http://digital.csic.es/handle/10261/108048> (consultado: 16-01-2020), describe los textos de quienes citan la autoría de Rojas en los siglos XVIII y XIX.

9. Joseph T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601- 1800)», art. cit., p. 86 y Donatella Gagliardi, «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 59-84, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Gagliardi_Donatella.pdf> (consultado: 16-01-2020).

10. La *Celestina* no volvió a imprimirse desde 1663, hasta que en 1822 lo hizo León Amarita en Madrid. Lo interesante de esta edición es el Prólogo del propio Amarita, que si bien hace alabanzas

proponga en algunas ediciones la doble creación de Rojas y Rodrigo de Cota, el «antiguo auctor», incorporando el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* como complemento final del texto.[11]

El sevillano José María Blanco White en 1824 insistirá en el valor literario de la obra en: «Revisión de obras: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*», publicado en el periódico *Variedades o Mensajero de Londres* (1 de abril de 1824). Joaquín Álvarez Barrientos, al analizar este artículo comenta:

> [Blanco White] tras relacionar *La Celestina* con el *Quijote* y señalar que, después de éste, es la obra española más famosa, indica que su autor, sin embargo, no ha gozado de la fama que el valor de su creación debía granjearle porque ocultó su nombre y creó una red de contradicciones sobre la composición de la obra. Piensa que disimuló su nombre y creó la patraña del doble autor porque creyó que el éxito como autor de «libros puramente divertidos» podría quebrantar su condición de letrado [...] De igual modo, cree que hacer responsable del primer acto a otro es parte de la estrategia, así como un juego que alude a la costumbre de distanciar al texto del creador mediante el recurso del manuscrito encontrado [...] igual que Cervantes se valió de la ficción de Cide Hamete Benengeli [...] Por estas razones, y utilizando también los versos de Proaza que se refieren a un solo autor, considera que el único responsable fue Rojas [...].[12]

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); sin embargo, al dar su opinión sobre la autoría, sigue a Nicolás Antonio al proponer que el primer autor fue 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 [...]», Fernando de Rojas, *La Celestina,* ed. de León Amarita, Madrid, 1822 pp. VI y VII.

11. En la edición de León Amarita, en el Prólogo el editor subraya esta dualidad de autoría, y da las razones por las que incluye el *Diálogo entre el Amor y el Viejo* al final de la obra: «*La Celestina,* tal como ha llegado á nuestras manos, se ha escrito en dos épocas muy distantes una de otra por dos autores diferentes. El bachiller Fernando de Rojas que la concluyó á fines del siglo XV, y la dio el nombre nuevo de *Tragi-comedia de Calisto y Melibea,* habla con la mas profunda veneracion del escritor antiguo que la principió, aunque no sabe si fue Juan de Mena, ó Rodrigo de Cota, el viejo [...] el erudito Nicolas Antonio [...] piensa que Juan de Mena no seria el autor de la Celestina que acabó Rojas, porque nada se parece su estilo al de aquel poeta, y tiene mucha mas analogia con el Rodrigo de Cota. [...] Para afianzar esta opinion que me parece fundada, he insertado dicho diálogo al fin de la edicion presente; y asi cualquiera podrá hacer el cotejo con facilidad», ob. cit., pp. V y VI.

12. Ibíd.

Punto de vista sobre la autoría única que retomará posteriormente con parecidos argumentos Marcelino Menéndez Pelayo,[13] y medio siglo después Stephen Gilman (cap. I)[14] junto con buena parte de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX.

Cuando escribe José María Blanco White está en pleno apogeo el Romanticismo inglés, movimiento que desprecia las obras del Neoclasicismo e Ilustración y vuelve la mirada hacia el Medievo. Es de todos bien conocido la importancia que da este movimiento cultural al genio creador, al poeta como demiurgo, puesto que para ellos el escritor nace, no se hace, etc. Por tanto, en ese espíritu idealista e individualista, en esa exaltación del «yo», era prácticamente impensable que una obra de arte (como lo era la *Celestina*) no fuera el resultado de un genio creador. Hasta entonces era usual hablar de dos autores, uno del primer acto, el «antiguo auctor», y el otro el que la «acabó», como lo afirmaba el coetáneo Juan de Valdés: «me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó [...]», o Alonso de Villegas Selvago, en la dedicatoria de la *Comedia Selvagia* (1554): «Sabemos de Cota que pudo empeçar, | Obrando su ciencia, la gran Celestina, | Labróse por Rojas su fin con muy fina | Ambrosía, que nunca se puede estimar»;[15] también en las ediciones de Rodrigo de Cota del siglo XVI en donde se comentaba que era el creador del primer Auto.[16] Este grupo de autores, críticos y editores contemporáneos no hacían más que refrendar lo expuesto en los paratextos de la *Tragicomedia* aceptando como

13. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela III: «La Celestina»*, ob. cit., pp. 240-242.

14. Stephen Gilman, *"La Celestina": arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974 [1956[1]], p. 17: «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».

15. Juan de Valdes, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 175; Alonso de Villegas Selvago, *Comedia llamada Selvagia. Comedia Serafina*, Col. de Libros Españoles Raros ó Curiosos, t. V, Madrid, M. Rivadeneyra, 1973, p. VIII.

16. Dirá 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 161: «Francisco del Canto, al editar en 1569, en Medina del Campo, el *Diálogo* de Cota, afirma en el encabezamiento con claras intenciones encomiásticas y publicitarias: "Diálogo [...] hecho por el famoso autor Rodrigo Cota el Tío, natural de Toledo, el qual compuso la égloga que dicen de *Mingo Revulgo* y el primer auto de *Celestina*, que algunos atribuyen falsamente a Juan de Mena"». La fabulación sobre Cota y su autoría de *La Celestina* seguiría y, a comienzos del siglo XVII, en 1624, Tomás Tamayo de Vargas, también toledano de residencia, aún trataría de precisarla introduciendo algunos detalles pintorescos: «Rodrigo Cota, llamado el Tío, de Toledo, escrivió estando en Torrijos, debaxo de unas higueras, en la casa de Tapia, el acto primero de *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, libro que a merecido el aplauso de todas las lenguas. Alguno a querido que sea parto del ingenio de Juan de Mena, pero con engaño, que fácilmente prueba la lengua en que está escrito, mejor que

verdad las indicaciones del acróstico de que fue Fernando de Rojas el que «acabó» la obra, y por tanto creyendo sus aseveraciones expuestas en la carta de *El Autor a un su amigo* de que halló unos «papeles [...] Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y, según otros, Rodrigo Cota; pero, quienquier que fuese, es digno de recordable memoria [...]», y que repetirá en los versos del *Autor escusándose de su yerro en esta obra que escribió [...]:* «si fin diera en esta su propria escritura / *Cota o Mena con su gran saber*».[17] Conjetura que retoman los eruditos de la Real Academia cuando construyen la magna obra del *Diccionario de Autoridades*, en donde la *Celestina* es citada en el índice de autores por «Rodrigo Cota, o sea el bachiller Fernando de Roxas: Calisto y Melibea, ó Celestina» (p. lxxxv).[18]

Como se puede comprobar, la autoría de la *Tragicomedia* ha ido evolucionando a lo largo de los tiempos. Los que creyeron a pie juntillas lo afirmado en los versos finales del corrector Proaza sobre la autoría velada en los versos acrósticos, aceptaron la existencia de otro artífice para el Auto primero, bien sea Mena o Cota, como se propone en la carta de *El autor a un su amigo*. Sin embargo, a partir del siglo XIX, poco a poco se afianza la idea de un único creador, siguiendo en cierta medida los pasos dados por Blanco White, pero sobre todo a partir de la reedición de la *Tragicomedia* en 1889 con un amplísimo estudio de Marcelino Menéndez Pelayo, quien refrenda la propuesta de la autoría única.[19] También será a fines del siglo XIX cuando surja un fervor inusitado por

la del tiempo de Juan de Mena», *Junta de libros, la mayor que España a visto en su lengua hasta el año de 1624*, Biblioteca Nacional de España, ms. 9752-3.

17. Los paratextos de la *Comedia*: [Carta] «Vi que non tenía su firma del autor y era la causa que estava por acabar», y [Versos acrósticos] «si fin diera en esta su propria escriptura /corta: un grande hombre y de mucho valer». Véase, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», art. cit.

18. Patrizia Botta, «*La Celestina* como autoridad», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 57-66, especialmente, p. 61.

19. Dirá Marcelino Menéndez Pelayo en Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea por Fernando de Rojas* [...] con el estudio crítico de la *Celestina* nuevamente corregido y aumentado del Excmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, Librería de Eugenio Krapt, 1889-1890, pp. XVIII y XX: «El autor del primer acto es desconocido. Nosotros, por las razones que vamos á exponer, consideramos este acto como obra del mismo bachiller Rojas; pero no es ésta la opinión común (aunque haya sido la de Moratín, la de Blanco White y otros insignes críticos), y además parece que está en oposición con las afirmaciones claras y explícitas del mismo bachiller. Veamos el valor que puede darse á estas afirmaciones [...]. La misma incertidumbre con que el bachiller Rojas se explica, diciendo que unos pensaban ser el autor Juan de Mena y otros Rodrigo de Cota, invalida su testimonio y le hace no poco sospechoso, puesto que en cosa tan cercana á su tiempo no parece verosímil tal discordancia de pareceres. Por otro lado, toda su narración tiene visos de amañada. ¿Quién puede creer, por muy buena voluntad que tenga, que quince actos de *La Celestina*, esto es, las dos terceras partes de la obra, hayan sido escritas por un estudiante en quince días de vacaciones, cuando, hasta por la extensión material, parece imposible, y lo parece mucho más si se atiende á la incomparable perfección artística, á la madurez y reflexión con que todo está concebido y ejecutado, sin la menor huella de improvisación, ligereza, ni apresuramiento?

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.

Y así sucedió cuando desveló Manuel Serrano y Sanz varios procesos de la Inquisición de Toledo: uno, de 1517-1518, contra un ciudadano que vivía en Talavera y donde aparece 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, veçino de Talauera», 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, veçino de Talavera, que es converso».[20] 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».[21]

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,[22] 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 letre et des vers acrostiches, et proposé par lui à l'admiration de ses contemporains [...] et de la trop crédule postérité».[23] Y una vez descubiertos los documentos inquisitoriales, sigue pensando que el Rojas nombrado (que reconstruye en parte su biografía Manuel Serrano y Sanz al señalar que estudió en Salamanca y compuso la obra cuando contaba entre 20 y 25 años), no coincidiría por sus conocimientos con el autor, con lo que termina sus conclusiones:

¿Qué especie de ser maravilloso era el bachiller Fernando de Rojas, si hemos de suponerle capaz de semejante prodigio?».

20. Manuel Serrano y Sanz, «Notas biográficas de Fernando de Rojas», art. cit., p. 263.

21. Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978 [1972[1]], pp. 471-506, incluye tres apéndices con las Probanzas y expedientes, así como la Genealogía de los Franco y Montalbán.

22. El crítico francés Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 1», *Revue Hispanique*, 7 (1900), pp. 28-80, cita p. 60, firme partidario de la doble autoría, pero en su caso no del «Antiguo Auctor» y de Rojas, continuador de los 15 o 20 actos posteriores, sino un primer creador que escribe la *Comedia* de 16 actos y otro que la amplía a 21 o 22, y reitera: «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».

23. Ibíd., pp. 45-46.

> Tant qu'un témoignage indiscutable ne l'attestera pas, nous nous refuserons à reconnaître Rojas comme l'auteur de la *Comedia*. Si les vers acrostiches en 1501, et son beau-père en 1525, lui attribuent cette paternité, c'est probablement que lui-même s'en targuait: nous venons d'exposer les raisons pour lesquelles cette prétention nous semble inadmisible. Loin de voir un *insigne literato* en Fernando de Rojas, nous estimons qu'il se donna comme l'auteur d'un chef-d'oeuvre qu'un autre avait écrit.[24]

Los estudios sobre la biografía de Fernando de Rojas recibieron nuevas aportaciones a lo largo de la primera y segunda mitad del siglo xx. Sobre la ascendencia judía de multitud de autores medievales, entre ellos Fernando de Rojas, son reseñables las aportaciones de Américo Castro; posteriormente, vino el descubrimiento de las Probanzas de Hidalguía del nieto y del primo de Fernando de Rojas, transcritos por Sthepen Gilman. Otros documentos vieron la luz con posterioridad relacionados con su traslado a Talavera de la Reina, su matrimonio con Leonor Álvarez, su familia, su nombramiento como alcalde, su testamento, etc., aportados por Fernando del Valle Lersundi y Otis H. Green, etc.[25]

Pero también se multiplicaron los estudios en los que se defendía una doble autoría. Por ejemplo, como ya he comentado, R. Foulché-Delbosc cree que un literato realizó la *Comedia* en XVI actos y otro la empeoró al ampliarla a 21.[26] Poco tiempo después, Julio Cejador y Frauca en su edición de la *Celestina* reproduce muchas de las observaciones del crítico francés y hace una síntesis de las diversas opiniones:

> Bonilla, con otros pocos, cree esto al pie de la letra y supone que la primitiva *Comedia* tuvo dos autores: uno del primer auto, otro de los quince restantes. Por el contrario, Lorenzo Palmireno, Moratín, Blanco White, Gallardo, Germond de Lavigne, Wolf, Ticknor, Menéndez y Pelayo, Carolina Michaelis de Vasconcellos, opinan que esto que allí se dice es un artificio del único autor, el cual lo es de los diez y seis autos. Foulché-Delbosc es de parecer que la *Carta* no es del autor de la

24. Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 2», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 171-199, cita p. 185.

25. Fernando del Valle Lersundi, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XI (1925), pp. 385-396 y «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, XVI (1925), pp. 385-396 y XX (1929), pp. 366-388; Otis H. Green, «Fernando de Rojas, converso and hidalgo», *Hispanic Review*, XV (1947), pp. 384-387.

26. 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*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 368-382.

> *Comedia*, sino de algún editor que ha inventado ese artificio, no menos que lo de haber compuesto en quince días los quince autos restantes. Para mí, único es el autor de los diez y seis autos de la primitiva *Comedia*, y la razón está en la unidad del plan, tan maravillosamente entablado en el primer auto, y en la unidad de caracteres, de estilo y lenguaje, que en los diez y seis son iguales. Ni vale lo que dice Bonilla que, no habiendo razón en contra, debemos dar crédito a lo que el autor dice en la *Carta*. Porque la *Carta* no parece ser del autor de la *Comedia*, por lo menos está *amañada*, como dice Menéndez y Pelayo [...].[27]

Ralph E. House es de la misma opinión que Foulché-Delbosc, y profundiza su estudio mediante un análisis lingüístico del texto, encontrando diferencias en ocho órdenes sintácticos entre el primer Acto y los siguientes, con lo que piensa en una triple paternidad con la ampliación a 21 actos.[28] Ramón Menéndez Pidal sostiene que en la *Celestina* «el 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».[29] Y afirma 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' [...].[30]

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.[31] Pero ya a fines de siglo XX e inicios del XXI, se in-

27. La edición de *La Celestina* de Julio Cejador, ob. cit., cita p. XIII, fue quizás la más leída por los escolares hasta los años 80. Baste saber que en el año 1985 iba por la 11ª edición en la editorial Espasa-Calpe, eso sin contar con múltiples reediciones en la editorial La Lectura.

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

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

30. Ibíd., p. 13.

31. Emilio de Miguel Martínez, «Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros» en *«La Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300. Un amplio resumen de las

corporaron 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.[32] Su añadido, para el crítico, desmerece mucho del resto de la obra.[33] Fernando Cantalapiedra 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.[34] Antonio Sánchez y Remedios Prieto proponen que Rojas modificó y amplió una comedia humanística completa y de final feliz existente, dándole un fin trágico; también sugieren que Rojas no es el autor de la *Carta* de los prolegómenos.[35] Josep T. Snow fue uno de los primeros en tener dudas más que razonables sobre la autoría de Rojas, que reafirma años después exponiendo la dificultad de aceptar que el «bachiller» sea el creador y coincide conmigo en la posibilidad de que el autor de la *Celestina* fuera «un hombre o profesor de cierta importancia trabajando él solo o con un reducido equipo», aunque considera que Rojas pudo participar en la revisión final.[36] Remedios Prieto y Antonio Sánchez, después de rastrear el sentido de la palabra «auctor» y «autor» a través de varios siglos, proponen que «Rojas 'acabó' (compuso, refundió, dio la última mano, arregló) una comedia de final feliz, manuscrita y titulada ya *Comedia de Calisto y Melibea* cedida por el anónimo AUCTOR 'escribiendo' a partir de ella el manuscrito de otra obra que, aunque conservara el mismo título, tiene des-

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.

32. José Guillermo García Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000.

33. Opinión que completará José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo en los siguientes trabajos: «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30 (2005), en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html> (consultado: 16-01-2020); «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-339, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista12/15_Bernaldo_Quiros.pdf> (consultado: 16-01-2020); «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/06_Bernaldo_Quiros.pdf> (consultado: 16-01-2020) y *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia 'La Celestina' anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Ed. Manuscritos, 2010.

34. Fernando Cantalapiedra, *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.

35. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y Mª Remedios Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 21-54; *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*, Barcelona, Teide, 1991 y «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», art. cit.

36. Joseph T. Snow, «Fernando de Rojas, ¿Autor de *Celestina*?», *Letras*, 40-41 (1999-2000), pp. 152-157 y «La problemática autoría de *Celestina*», art. cit.

enlace trágico y la sacó a luz a través de la imprenta».[37] 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 he propuesto en mi edición de la *Tragicomedia*, imitando así las impresiones antiguas.[38] Sin embargo, la opinión más generalizada es la de la doble autoría. Prueba de ello es la magna edición de la *Celestina* realizada bajo la dirección de Francisco Rico, en cuya portadilla aparece el nombre de Fernando de Rojas junto con el del «Antiguo Autor».[39]

Sobre el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán se han escrito miles de páginas a lo largo del siglo XX a partir de las investigaciones de Manuel Serrano y Sanz y otros estudios biográficos procedentes de la ciudad de Talavera y de los herederos de Rojas, como he comentado anteriormente. El primero que dudó de que el Rojas nombrado en los juicios inquisitoriales fuese el autor de *Celestina* fue Raymond Foulché-Delbosc, quien, si bien aceptó a ragañadientes la realidad de su existencia, siguió opinando que no fue su creador, como mucho se apropió de una obra que otro había escrito. También atestigua en sus artículos la presencia de otros personajes reales con el mismo nombre de «Fernando de Rojas» citados por La Barrera y por los traductores de Ticknor, a partir de un *Tractado de la fascinacion o aojamiento* (I, p. 545), que no tienen nada que ver con el mencionado en los archivos inquisitoriales y probanza de hidalguías.[40] El propio Manuel Serrano y Sanz confirma que «El apellido Rojas era llevado lo mismo en la Puebla de Montalbán que en Toledo, en Talavera y en Casarrubios por gente hidalga en su mayoría», haciendo una relación de

37. Remedios Prieto de la Iglesia y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «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, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca40/Prieto_Remedios.pdf> (consultado: 16-01-2020), cita p. 151.

38. José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», art. cit., y «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», art. cit. Por lo que respecta a las ediciones, véanse *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011 y *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Colección Clásicos Hispánicos 87, Würzburg, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.

39. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2000 y Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

40. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivedeneyra, 1860, edición facsímil, Madrid, Tamesis Books, 1968, pp. 333 y 334. Véase Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur *La Célestine* 2», art. cit. p. 172.

gente ilustre y con altos cargos con dicho nombre y apellidos.[41] Una duda similar tuvo Claudio Sánchez Albornoz cuando sostiene que «el autor de *La Celestina* —si en verdad lo fué el converso Fernando de Rojas y no otro castellano portador de idéntico nombre, nada extraordinario en España a la sazón [...]».[42] Finalmente, por no alargar demasiado este apartado, Víctor Infantes añade dos «Fernando de Rojas»:

> Uno de ellos aparece entre los indultados que llenan la lista de los afectos al movimiento comunero a los que Carlos I concede su clemencia en el famoso Perdón general de 1522 [Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1522; fol., 6 hs.] [...] el otro, un 'hernando de rojas', que ha dejado su letra en la portada de la *Quinta parte del abecedario espiritual* de Francisco de Osuna en 1542 [Burgos, Juan de Junta, 1542; 4°, 10 hs.+221 fols.+1 h.].[43]

Por mi parte, haciendo una búsqueda sencilla en la base de datos *Archivos Pares* del Ministerio de Cultura, he entresacado los siguientes litigios por la misma época de al menos seis «Fernando de Rojas»:

> Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas, vecino de Alcazarén (Valladolid), con Elvira Martínez, vecina de Arrabal de Portillo (Valladolid), sobre devolución de bienes. Fecha: 1486-08-29.
>
> A Gómez Manrique, corregidor de Toledo, que determine acerca de los bienes de Fernando de Rojas, fallecido, padre de doña Teresa de Rojas, mujer de Juan de Alcaraz, contino. Consejo. Fecha: 1489-01-30, Valladolid.

41. 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, cita p. 4. Indica en nota: «En el siglo xv florecieron D. Sancho de Rojas, Arzobispo de Sevilla, y D. Fernando de Rojas, Adelantado mayor de Castilla. Otro Rojas ocupó altos cargos á fines del siglo xv y principios del siguiente. Cnf. *D. Francisco de Rojas, Embajador de los Reyes Católicos,* por D. Antonio Rodríguez Villa. *(Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo XXVIII, págs. 180 á 202, 295 á 339, 364 á 402 y 440 á 474; tomo XXIX, págs. 5 á 69). [...] Salazar, en su *Historia genealógica de la casa de Lara,* I, 422, trae un árbol genealógico de los Rojas; y aunque es verdad que en los siglos xv y xvi hubo una grande anarquía en eso de los apellidos, creo poco probable que el autor de *La Celestina* se apellidara porque sí, lo mismo que la gente más noble de su pueblo. Así, pues, todo induce á pensar que fué hijo de un matrimonio mixto, acaso de un judío con una cristiana vieja [...]», p. 4.

42. Claudio Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956, II, p. 280. Recogen esta información: Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, ob. cit., p. 30 y Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», art. cit., p. 277.

43. Víctor Infantes, «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*, coords. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 67-96, especialmente pp. 83 y 85.

> Testamentos de Fernando de Rojas y de su esposa Marina Figueroa; y renuncia de la legítima a su favor, de Constanza su hija, monja en Santo Domingo el Viejo de Toledo. Incluye posesión de unas casas en Portillo para Juan de Ayala. Fecha aproximada: 1491-12-31, S.L.
>
> Ejecutoria del pleito litigado por Alonso de Rojas con Fernando de Rojas, vecinos de Alcazarén, sobre entrega a Alonso de Rojas de la herencia de su madre. Fecha: 1496-08-23.
>
> Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas y consortes, vecinos de Olmedo (Valladolid), con Leonor López de Rabe, vecina de Olmedo, sobre herencia de Fernando de Rojas. Fecha: 1507-07-20.
>
> Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas, con Mencía de Vargas, su madre, vecinos de Toledo, sobre pago de alimentos. Fecha: 1515-12-12.

Así pues, el apellido Rojas era usual por la zona de Toledo y sus alrededores, caso de la Puebla de Montalbán, Talavera, Casarrubios, pero también por Valladolid, Olmedo, etc. Que buena parte de los que llevaban ese apellido eran hidalgos y alguno llegó a tener altas responsabilidades civiles y eclesiásticas, caso del Fernando de Rojas, Adelantando mayor de Castilla. Como sugiere Manuel Serrano y Sanz: «[...] en las varias listas que he leído de judíos de aquel país, ninguno he visto llamado Rojas».[44] De la misma opinión es Nicasio Salvador Miguel, quien, si bien acepta al bachiller Fernando de Rojas como creador de la *Celestina*, no admite que sea el converso propuesto por Gilman, cuando investiga con un mayor detenimiento los juicios sobre la prueba de hidalguía del licenciado Hernando de Rojas en 1584 y el de Francisco de Palavicín y Rojas de 1616, así como el juicio de limpieza de sangre de su ¿suegro? Álvaro de Montalbán en 1525 y 1526. Para él: «Gilman monta una fantástica biografía de Rojas, en la qual, tras dar por sentado que su padre fue un judaizante llamado Hernando, juzgado y procesado por la Inquisición, pasa a aseverar sin la menor prueba que Fernando nació en Toledo y, una vez borrado el nombre de su verdadero progenitor... [se crió con un pariente, quizás Garci González en La Puebla]».[45] Pero lo que resulta realmente sugestivo de las aportaciones de Nicaso Salvador Miguel es:

> [...] la imposibilidad de explanar *La Celestina* en función de presuntas claves judaicas [...] tampoco existe base alguna para pensar que la *Tragicomedia* plantee una protesta social contra la situación de los conversos [...]. Todo ello coincide, en definitiva, con lo percibido por los lectores durante siglos, de modo que, si no nos constara documentalmente ese antecedente del bachiller, sería imposible inferirlo de la

44. Manuel Serrano y Sanz, *Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas, autor de 'La Celestina' y del impresor Juan de Lucena,* ob. cit. p. 4.

45. Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», art. cit., pp. 25-26.

> obra, como atestigua el hecho de que nadie sugiriera ninguna cuestión de este tipo con anterioridad a 1902, fecha en que se publicó el trabajo de Serrano y Sanz.[46]

Mi opinión es coincidente con esta afirmación de que es imposible encontrar el más mínimo atisbo de filosofía judaica o defensa de los conversos en el interior de la obra. Más bien diría yo, como he analizado en varios trabajos, que la *Celestina* es una obra con una clara moralidad cristiana, y que muy probablemente estén detrás reformistas e incluso paulinistas.[47] Pero, además, en dichos juicios, cuando se habla de Fernando de Rojas, se le relaciona con el «bachiller Rojas que conpuso a Melibea, vecino de Talavera»[48], o «dixo que nombrava por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vezino de Talavera, que es converso», o en el juicio sobre Hidalguía de los nietos y primos en 1616 se cita «El bachiller Rojas que compuso a Celestina la vieja. El señor fiscal pretende que fue hijo de Hernando de Rojas, condenado por judayzante año de 88 y que deste deciende el Licenciado Rojas, abogado que fue de Valladolid [...]».[49] Nadie cita la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o la *Celestina*, como se la conocía en realidad. El propio Gilman tiene que reconocer que hay muchas falsedades en los juicios de hidalguía, y lo mismo opina Nicasio Salvador Miguel, quien afirma «nos las habemos con un proceso lleno de irregularidades, enemistades

46. Ibíd., p. 32.

47. José Luis Canet, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», art. cit.; «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24; «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», art. cit.; «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», art. cit., y «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, 2 vols., New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, I, pp. 69-83, publicado en este volumen, pp. 297-309.

48. Manuel Serrano y Sanz, *Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas, autor de 'La Celestina' y del impresor Juan de Lucena*, ob. cit., p. 263.

49. Rocío A. Martínez de Bergantes y M. Morales, «Noticia sobre el bachiller Fernando de Rojas. La "iuris allegatio" de Hernán Suárez Franco», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 27 (2002), pp. 81-142, citas pp. 93 y 107-108, analizan la *allegatio* de Hernán Suárez Franco y llegan a la conclusión de que: «A lo largo de sus páginas no solo vemos aparecer documentos claramente manipulados sino, sobre todo, observamos que una tupida y enmarañada red de imposturas, engaños, y medias verdades jalonan los dichos de los diversos testigos del pleito y salpican también las noticias referentes a nuestro autor [...] pero lo que es más importante: el familiar del Santo Oficio, Martín de Ávila [...] pidió al Tribunal de Toledo que renovasen los sambenitos porque estaban muy deteriorados [...] especialmente del Hernando de Rojas quemado, y averiguó que había sido natural del lugar de La Mata, en el término de Santa Olalla, que allí tenía su hacienda, y que había sido tenido en reputación de hidalgo y caballero. Que en La Puebla se había enamorado de una judía (entiéndase conversa) y casado y venido a vivir a La Puebla y que por ella había judaizado. Que fue quemado y no dejó ningún descendiente ni ascendiente y en toda la comarca no se le conocía ningún pariente. Que por llamarse Hernando de Rojas se informó también sobre si había algún parentesco con el bachiller Fernando de Rojas 'que compuso a Celestina' y le dijeron que no tenía parentesco por ninguna vía».

y resentimientos pesonales [...]» al referirse al proceso de 1616.[50] Bajo mi parecer, la *Celestina* gozó de muchísima fama entre los intelectuales y educadores de toda una época, y relacionarse con alguien que pudiera ser su autor, confería un plus en su defensa ante la justicia, sea civil o inquisitorial.

Joseph T. Snow[51] se pregunta, con razón, si es factible que un alumno de leyes (según la *Carta*) pudiera publicar a finales del siglo XV un libro como *Celestina*. Sobre este rasgo de si fue un bachiller entre 20 y 24 años quien escribió la *Comedia,* el cual poco tiempo después la transformó en *Tragicomedia*, muchas han sido las voces críticas que lo han puesto en duda, empezando por Foulché-Delbosc, pasando por Menéndez Pelayo, Clara Louisa Penney, Ottavio Di Camillo, Guillermo Carnero, hasta el propio Joseph. T. Snow y yo mismo, etc. Todos ven en el creador de la *Comedia* a un hombre maduro con amplios estudios. También han sido innumerables los críticos que han puesto de relieve las contradicciones existentes en las alusiones a Rojas de los paratextos.[52] Así en el acróstico aparece el autor Fernando de Rojas como «bachiller» nacido en la Puebla de Montalbán, y en la *Carta* declara que «siendo *jurista* yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad», y se precia que no «por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse; antes, distraydo *de los derechos*, en esta nueva lavor me entremetiesse». Por tanto, aparece como bachiller y al mismo tiempo como licenciado en derecho. Cosa curiosa, aquellos que han revisado los diferentes libros de grados, licenciaturas y doctorados de la Universidad de Salamanca y la de Valladolid hasta 1500 (únicas universidades castellanas donde se podía cursar el bachillerato y la licenciatura en leyes) no han encontrado ni el más mínimo atisbo de algún bachiller o licenciado llamado Fernando de Rojas;[53] tampoco se ha hallado constancia documental sobre su nacimiento en la Puebla de Montalbán.

50. Nicasio Salvador Miguel, «La identidad de Fernando de Rojas», art. cit., p. 25.

51. Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», art. cit. Algo similar pensó Clara Louisa Penney, *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America,* Nueva York, The Hispanic Society of America, 1954, p. 2, quien argumentó, además, que le parecía muy extraño que la biblioteca de Fernando de Rojas en La Puebla de Montalbán no contuviera ninguno de los libros manejados por el autor de la *Comedia*.

52. Remedios Prieto de la Iglesia y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 377-407, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/11%20ehum35.as.PRIETO%26SANCHEZ.pdf> (consultado: 16-01-2020).

53. Dirá José Luis Martín, «La ciudad y la Universidad de Salamanca en torno a 1500», 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 49-78: «Ningún estudiante podrá aspirar al grado de bachiller en Derecho por Salamanca ¿lo fue Fernando de Ro-

Víctor Infantes desmenuza el Inventario de los libros que poseía Fernando de Rojas, alcalde de Talavera, después de su muerte en 1541. Entre los cuales había «49 'libros de romance', es decir, de literatura generalmente en castellano, y 48 de 'derecho' habitualmente en latín. Deja los primeros a su mujer, Leonor Álvarez, y los segundos a su hijo Francisco, abogado como él».[54] Unos años antes, el mismo Infantes ya sugería que la biblioteca de Fernando de Rojas nos aclaraba un poco su afición lectora, pero muy poco para entender la *Celestina*.[55] El único texto que poseía que se pudiera relacionar con la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* corresponde al ítem número 40: «el libro de Calisto». Y se pregunta Víctor Infantes: «¿cómo es posible que el autor de la *Celestina* no tuviera más que un ejemplar de su propio texto, cuando en esas fechas su obra corría en multitud de ediciones, traducciones y continuaciones?».[56] Yo mismo ya comenté que:

> [...] es casi impensable que alguien que ha estado detrás de este proceso editorial tan complejo, como es el de la publicación en letras de molde de la *Celestina*, una obra que tuvo una repercusión inmediata en el mundo docente y editorial, no se quede ningún ejemplar de la época salmantina (siquiera para corregir o ampliar la *Comedia* en *Tragicomedia*), y posea solo uno sevillano, que es el que sale con el nombre de *Libro de Calixto* (que posiblemente sea coincidente con el texto con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502, pero edición de 1518-9).[57]

En la actualidad no tengo ya tan claro que el *Libro de Calixto* citado en el Inventario de Rojas se refiera a la *Comedia* o a la *Tragicomedia*. En el inventario de los libros de la imprenta de los Cromberger de 1529, después de la muerte de Jacobo, se nombra en el ítem [37] *1.401 calistos*, que según Clive Griffin podría referirse a la edición de Jacobo y Juan Cromberger de 1528; y en el [69] *408 farças de Calisto*; obra que desconocemos en la actualidad. Pero también es importante saber que Jacobo Cromberger imprimió un pliego suelto denominado

jas? 'si no hubiere sido instruido convenientemente en gramática y con posterioridad, particularmente referido a la ciencia del derecho canónico o civil y hubiere hecho en público diez lecturas en otros tantos días en las escuelas públicas'», cita p. 65.

54. Víctor Infantes, «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», art cit., p. 86.

55. 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 pensaba Clara Louisa Penney, *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, ob, cit., pp. 8-9.

56. Víctor Infantes, «Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», art. cit.

57. José Luis Canet, «Introducción», en *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit. p. 18.

Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea.[58] Años después, en el inventario del almacén del impresor Juan Cromberger se cita en el ítem [153] *262 Calistos*; pero en el ítem [205] *63 Celestinas*.[59] Por tanto, el *Libro de Calixto* del testamento de Rojas, si bien pudiera referirse a una de las ediciones sevillanas de la *Tragicomedia* de la segunda o tercera década del siglo XVI (según Griffin), sin embargo, pienso que podría relacionarse con alguna obra más corta, caso del romance o la farsa, como se cita de forma diferenciada en el Inventario del almacén de Juan Cromberger.

Ahora bien, 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 omnia* de Petrarca, etc.), y sobre todo sin ningún ejemplar de la *Comedia* que pudiera haber servido para el trabajo de ampliación a *Tragicomedia*, o incluso para guardar algunas muestras diferenciadas de su creación.

Una primera conclusión podemos extraer de todo lo relacionado con el personaje de Fernando de Rojas: 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 revisa la historia textual de la *Celestina* hasta el año de 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.[60] También se hace eco de los planteamientos de Di Camillo cuando cuestiona la homogeneidad de autoría de los paratextos y sugiere que el acróstico es una simple glosa a la carta de *El*

58. Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español, I. Actas del primer coloquio internacional, (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*, eds. Mª Luisa López–Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224, especialmente pp. 206-207.

59. Clive Griffin, «Inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540», en *El libro antiguo español. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, eds. Pedro M. Cátedra y Mª Luisa López–Vidriero, Salamanca, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 257-373, especialmente p. 300.

60. Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», art. cit.

autor a un su amigo.[61] Punto de vista del que participan muchísimos estudiosos, 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 una verdadero puzle o galimatías, pensado y estructurado 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*. ¿Podemos imaginar la existencia de un autor que firma como bachiller y que participa en el proceso de edición de su propio libro (aunque sea 'acabándolo'), que deje que un corrector de impresión desvele su nombre, como lo hace Proaza en los versos finales, si quería permanecer oculto? En este proceso de impresión hay algo que queda obvio: 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 posteriormente a 21.

Tampoco es evidente que el bachiller Fernando de Rojas que se nombra en los versos acrósticos haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean solo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la epístola del *Autor a un su amigo*), o la reformulación a *Tragicomedia*. Como mucho podría participar 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 quizás fue quien pasó a limpio el original de imprenta. 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.

Para poder reunir alguna pieza más de este puzle 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?».[62] Y añadiría yo, ¿qué librero o editor hizo la inversión necesaria para poner en letras de molde la *Comedia*, e 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 unas diecisiete ediciones

61. 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 *Silva. Estudia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126, especialmente pp. 112-114.

62. 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145, cita p. 115.

—de las que conocemos realmente su existencia—[63] en el mercado editorial? Si pensamos en una media de 500-750-1000 ejemplares por tirada y añadiésemos las ediciones perdidas, pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de entre 10.000-15.000 libros o más en las dos primeras décadas del siglo XVI. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares? 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 traducciones al francés, alemán, etc.[64]

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 primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Podríamos inmediatamente pensar en Fadrique Biel de Basilea, quien estampó el aparente «incunable» ilustrado perteneciente a la Hispanic Society of America. De todos es conocido que el ejemplar burgalés que conservamos está mutilado en sus preliminares y colofón. Ya en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* al analizar todas las variantes separativas y conjuntivas entre los tres textos de la *Comedia* conservados (Burgos, Toledo y Sevilla), planteé mis dudas de que la primera impresión fuera la burgalesa 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 [...]».[65] Antonio Sánchez al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*, también llega 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 esta, o lo que es lo mismo, la edición de Toledo tuvo que ser la más antigua de todas las existentes y muy probablemente teniendo

63. Han aparecido recientemente dos ediciones más, ambas sevillanas con fecha de 1502, pero de entre 1514-1517. Una en la Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, reseñada por Julián Martín Abad (<http://news.lib.berkeley.edu/2017/04/22/la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-de-sevilla-1502-una-nueva-edicion/>, y otra en *Biblioteca Nazionale* de Nápoles descubierta por Ottavio Di Camillo y descrita por Mercedes Fernández Valladares, «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de "1502": análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520)», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. Mª Jesús Lacarra, eds. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 463-501.

64. Véase José Luis Canet, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, 3 (2017), pp. 9-70, en línea: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1597> (consultado: 16-01-2020), publicado también en este volumen, pp. 361-403.

65. José Luis Canet, «Introducción», en *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., cita p. 148.

como original de imprenta un manuscrito».[66] Ese mismo año coincidí con 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 ese texto para las reimpresiones, puesto que era menos costoso copiar línea a línea de un libro impreso que de un original manuscrito? Y sin embargo no fue así [...].[67]

Posteriormente analicé toda la producción ilustrada del impresor Fadrique Biel, y al estudiar la *Comedia de Calisto y Melibea* planteé que las estampas, si bien pudieron haberse creado *ex novo*, posiblemente no lo fueran, basándome para ello en el estudio de todas las ilustraciones de sus incunables, que fueron extraídas en su mayoría de otras ediciones anteriores (impresas en la península o fuera de ella) en su afán de abaratar costes.[68] También coincidía con Francisco Vindel, Jaime Moll, Julián Martín Abad, Víctor Infantes, Mercedes Fernández Valladares, Fermín de los Reyes, etc., en retrasar la fecha de impresión a 1501-1502.[69] Aspectos que he profundizado recientemente en mi artículo «La

66. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «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, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/06_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 16-01-2020).

67. José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., pp. 86-87.

68. José Luis Canet, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Texto e ilustración en el libro medieval: factura física, lectura y recepción*, ed. Marta Haro Cortés, *Revista de Poética Medieval,* 30 (2016), pp. 81-104, en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/50219/pdf_6> (consultado: 16-01-2020).

69. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv. Burgos y Guadalajara,* Tomo VII, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1951, pp. XV-XXVI; Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11.1 (2000), pp. 21-38; Julián Martín Abad, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 456-457; 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87, especialmente pp. 6-9, publicado también

edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», en donde propongo, después de revisar las diferentes incertidumbres y propuestas realizadas por los libreros y críticos sobre la fecha de impresión y las mutilaciones del libro, 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.[70]

Así pues, el ejemplar más antiguo conservado sería el realizado por Pedro Hagenbach en Toledo en el año de 1500. Cabría analizar las razones de por qué un impresor como Pedro Hagenbach, emplazado por el Cardenal Cisneros para que se trasladara desde Valencia a la capital del Primado de España para imprimir los textos importantes 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 por Hagenbach con gran esmero durante el mismo año.[71] Según Cristóbal Pérez

en *La trama impresa de «Celestina»: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104; Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, 2 vols, Madrid, Arco Libros, 2005 y «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista,* 21 (2012), pp. 87-131, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf> (consultado: 16-01-2020); 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.

70. José Luis Canet, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», art. cit., p. 123.

71. Sabemos que durante 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 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 Alonso Ortiz de su presencia en el coro por estar corrigiendo este Misal mozárabe. Según Ramón Gonzálvez, «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, cita p. 197, en línea: <http://www.realacademiatoledo.es/files/

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».[72] Sin embargo, la *Comedia de Calisto y Melibea* es un impreso compaginado rápidamente, con muchísimas erratas y con fallos en la cuenta del original,[73] 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,[74] e incluso en el papel no se encuentra marca alguna, según la descripción que hace del original Daniel Poyán.[75]

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,

anales/0040/05.pdf> (consultado: 16-01-2020), 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. 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*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 215-242.

72. Cristóbal Pérez Pastor, *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, cita p. XX.

73. Jaime Moll Roqueta, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», *Incipit*, XXV-XXVI (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,* eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241 y a 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», art. cit., quien descubre que la plana b vj r tiene 31 líneas, una menos de las 32 habituales.

74. José Luis Canet, «Introducción», en *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit., especialmente pp. 103 y 114-129.

75. Daniel Poyán Díez, «Introducción» a *La Comedia de Calisto y Melibea, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500* (edición facsimilar realizada por Daniel Poyán), Cologny, Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961, p. 9.

¿cuál sería la función de Alonso de Proaza, que aparece como corrector en el paratexto final? Posiblemente ninguna; al menos como corrector de imprenta, pero sí como editor.[76] Pero además y para mí muy relevante, 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 fabla de los vicios de las malas mujeres e conplexiones de los onbres* (1500), en la *Vita divi Hieronymi Pauli* [1500-1503] (obra que ya había sido estampada por Fadrique de Basilea c. 1498), y en el *Cancionero* de Ambrosio de Montesino,[77] franciscano que perteneció a la corte de los Reyes Católicos. Por tanto, textos de una nueva espiritualidad o de personas de confianza de los Reyes Católicos, sobre todo de Isabel, quien potenció sus ediciones. Por su lado, el escudo de los Reyes Católicos usado en la *Comedia de Calisto y Melibea* sevillana de Polono se incluyó 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*.[78] Posiblemente, la edición burgalesa llevara un escudo real en la última hoja, ya que sería algo difícil que terminara con el colofón en página par. El propio Fadrique de Basilea también utilizó el escudo real en diversas *Ordenanzas reales*.

Pienso, pues, que las primeras ediciones de la *Comedia* 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*

76. Remito a José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., p. 52.

77. En 1512 fue nombrado obispo de Sarda por el Cardenal Cisneros en pago a los servicios prestados (actuaba como su obispo auxiliar). Por orden 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.

78. Para Elisa Ruiz García, «El documento incunable: el gran desconocido», *Documenta & Instrumenta*, 2 (2004), pp. 57-67: «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», cita p. 230. Y la autora nombra todas 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», cita p. 234, e incluye un listado de obras que incorporan el escudo de armas reales. 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 manisfestar su voluntad de servicio», cita p. 238.

Melibea seguramente entró por su forma y contenido dentro de sus esquemas renovadores.[79] Sospecho, por tanto, que todas las referencias de los paratextos son un juego retórico, pensado más para ocultar que para desvelar, diferenciándose y al mismo tiempo parodiando las composiciones poéticas de cancionero que revelaban el nombre de la amada en sus versos acrósticos.[80] 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 ediciones impresas por estas fechas 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 del núcleo intelectual del arzobispo y luego cardenal Francisco Cisneros.

2) La obra circuló manuscrita, y por tanto posiblemente ya fuera conocida en ciertos 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 escribió con motivo de un certamen convocado por el cabildo toledano, por lo que su autor podría ser un eclesiástico de la propia Iglesia.[81] 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 el protonotario Juan de Lucena, y por tanto 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

79. Remito a José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., p. 74.

80. 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.

81. Juan Luis Pérez López, «La *Celestina* de Palacio, Juan de Lucena y los Conversos», *Revista de Literatura Medieval*, 16.1 (2004), pp. 121-147, en línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5441> (consultado: 16-01-2020).

aparece en el códice de Palacio?». Y concluye que son «abundates los indicios que conducen a conceder un peso mayor en dicha génesis al entorno toledano [...]».[82] Como ya resalté en anteriores trabajos,[83] si aceptamos la tesis de Alphonse Vermeylen cuando halló restos de la liturgia mozárabe en el Acto I,[84] podemos también aceptar que el que compuso la *Comedia*, al menos el Primer acto, debería tener una más que probable relación con el grupo de Alonso Ortiz y/o los párrocos que le ayudaron en la confección del Misal mozárabe. Por tanto, estos dos personajes Lucena y Ortiz podrían incorporarse al escogido grupo de probables autores, al menos del I acto de la *Comedia*. Aunque estaban enfrentados entre sí, ambos estaban muy relacionados con los poderes reales y el cabildo catedralicio: el canónigo Ortiz tenía excelentes relaciones con Cisneros y Melchor Gorricio, y Lucena con los Reyes Católicos.[85]

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 los textos de Nebrija y otros compendios escolares. También cuando se reedita en Italia a partir de la edición de Milán de 1514 incopora marginalias al estilo de los libros clásicos latinos y educativos.[86] Ya he insistido en varios trabajos sobre la función moral de la

82. Ibíd, citas pp. 142 y 144 respectivamente.

83. José Luis Canet, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», art. cit., p. 73.

84. Alphonse Vermeylen, «Una huella de la liturgia «mozarabe» en el auto I de la *Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 325-329.

85. Véase la Introducción de Jerónimo Miguel a Juan de Lucena, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístolas exhortatorias a las letras*, en donde recoge la información conocida sobre el Protonotario, su estancia en Italia como familiar de Pío II, como embajador de los Reyes Católicos, su capellán y criado, y los últimos años de su vida en Soria, que podría coincidir con la personalidad del autor del primer Acto de la *Comedia*. Gofredo Valle de Ricote (Govert Westerveld) 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, propuso hace tiempo al Juan Ramírez de Lucena y sus hijos como autores de la *Celestina* y realizó un árbol genealógico de la familia. Posteriormente, 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.

86. Resalta Amaranta Saguar, *Catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de «Celestina»*, en línea: <https://caa.hcommons.org/deposits/item/hc:22129/> (consultado: 16-01-2020), 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)».

obra, así como sobre la ideología religiosa subyacente a los diversos autores que la compusieron, por lo que no hace falta insistir en estos momentos para que podamos incluirla dentro de la tradición reformista cristiana. Por tanto, no nos debe extrañar que no haya sido blanco de la Inquisición, al menos en muchísimos años.[87]

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 lleve su primera versión en 16 actos a la imprenta y tenga el dinero suficiente para realizar por su cuenta y riesgo una impresión tan costosa económicamente. Y lo más difícil de explicar, que tuviera agallas suficientes para incluir el escudo de los Reyes Católicos 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:

a) 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 y en el ambiente catedralicio. 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.[88] Por supuesto, el personaje clave para mí es el arzobispo y posterior cardenal Cisneros, reformador de la Iglesia Católica y de la enseñanza universitaria con la creación de la Universidad de Alcalá, y asimismo financiador de muchísimas ediciones. Y por supuesto, el canónigo Alonso Ortiz, poseedor de una de las más importantes bibliotecas españolas de la época, que donó a la Universidad de Salamanca, y el protonotario y embajador de los Reyes Católicos Juan Ramírez de Lucena. Todos ellos con suficientes medios económicos para poner a trabajar a los mejores impresores: Hagenbach, Polo-

87. Remito a José Luis Canet, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», art. cit.; «La filosofía moral y la *Celestina*», art. cit.; «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», art. cit.; «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», art. cit.; «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», art. cit. y «La *Celestina* y el paulinismo», art. cit.

88. 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. Véase 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, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/10834> (consultado: 16-01-2020).

no e incluso Biel de Basilea. Posiblemente y por estas fechas también estuviera en el mismo ambiente el humanista Alonso de Proaza.

b) Realizar un estudio en profundidad de las relaciones entre los 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 de las estampaciones, lo que nos podría dar alguna pista de los libreros y/o mecenas, y conocer en definitiva quién fue o fueron los que llevaron 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. Incito a desvelar, a aclarar este puzle celestinesco, transitando por otros caminos diferentes a los que colocaron de señuelo los redactores de los paratextos a inicios del siglo XVI.

Glosa de Joseph T. Snow

(Profesor emérito, Michigan State University)

Cuando en 1977 fundé en la Universidad de Georgia la revista *Celestinesca*, no sabía qué futuro tendría. A un mentor mío, Alan Deyermond, no le parecía el mejor momento de hacerlo porque no había conseguido yo un puesto permanente («tenure» en USA), pero lo hice y Deyermond, con su siempre alabada generosidad, contribuyó con un importante artículo para el primer número. Tampoco podía saber que me iba a jubilar de la Michigan State University todavía dirigiendo *Celestinesca* (mi «hija»), que ya tenía veintiséis años, y tendría que pensar en un director sucesor. ¿Pero quién podría querer tutelar a mi «hija» después de 2002?

En 1986, en el congreso internacional sobre el Descubrimiento celebrado en Pastrana, conocí a un tal José Luis Canet y escuché su ponencia sobre «La *Comedia Thebayda*: una comedia humanística especial», y él estuvo presente en mi plenaria, «Descubrimiento del *ser* en *Celestina*». Y fue este encuentro el comienzo de una amistad que se ha ido fortaleciendo a lo largo de 34 años. Efectivamente, pude publicar la ponencia leída en ese congreso en *Celestinesca* (vol. 10.2 [otoño 1986], pp. 3-15). Seguía yo con mucho interés todos los estudios de Canet sobre los posibles orígenes de la *Celestina* (humanísticos, intelectuales, universitarios), sobre las diversas ediciones y sus editores, impresores, cajistas y correctores, y también sobre sus ediciones y análisis de varias obras inspiradas en *Celestina*.

Fue un estudio fundamental de Canet sobre la eficacia o de la hechicería o del libre albedrío como espina dorsal de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*[1] el que me abrió los ojos a una verdadera clave de la trama y decidí—de nuevo con el apoyo de Alan Deyermond— pedirle a Canet que fuera el nuevo director de *Celestinesca*. José Luis aceptó este reto con ganas. Así fue que mi «hija», nacida en EEUU, se casó con su «novio» en Valencia y llevan ya 18 años como feliz pareja.

1. José Luis Canet, «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea. Catálogo de la exposición en el monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril al 20 de junio de 2000*, coord. Juan Carlos Elorza Guinea, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227; una versión ampliada y corregida vio la luz en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir y Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80. Y ahora también se publica en este volumen, pp. 319-337.

Hoy quiero comentar y resumir los argumentos de los dos estudios recientes de José Luis Canet que componen la sección «Autoría de *Celestina*» en este volumen y que coronan sus largos años de estudio y reflexión sobre esta controvertida cuestión. Como muchos investigadores, Canet comenzó utilizando el nombre de Fernando de Rojas como autor, pero la adquisición de más conocimientos de la historia de la comedia humanística en España, del impacto de la filosofía moral en la reforma de las universidades, de la historia del libro y las intervenciones de editores, cajistas y correctores y de las relaciones entre unos y otros, iba conduciendo a Canet a unas conclusiones distintas de las defendidas mayoritariamente por la crítica sobre la autoría de la obra, que hoy día le ha permitido eliminar el nombre de Fernando de Rojas como autor en sus ediciones críticas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*.[2] Y hasta no tener más datos, seguirá quedando la identidad del verdadero autor (o autores) de la obra en el anonimato.

El primero de estos artículos es de 2017: «Primeras ediciones de *Celestina* y autoría» («The Early Editions and the Authorship of *Celestina*»). El de 2018 es «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*». En estos dos estudios, Canet organiza y resume todos los datos que él y otros investigadores han ido argumentando sobre la autoría —francamente anónima— de la *Comedia* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que promete cambiar la portada de las ediciones futuras de la obra. En estos estudios Canet presenta en un panorama cronológico las más sólidas razones que abogan en contra de que un alumno de derecho de unos 20-24 años pudiera haber sido el artífice de la segunda más elogiada obra clásica de España, después del *Quijote*. Espero que todos los defensores de la autoría total o parcial de Fernando de Rojas de *Celestina* puedan leer estos bien documentados y coherentemente argumentados estudios.

En 1990, con el redescubrimiento del manuscrito de Palacio (por Charles Faulhaber), se sabe que la *Comedia de Calisto y Melibea* (*CCM*) había tenido una vida anterior. La comparación de Canet del primer auto de la *CCM* con la comedia humanística *Poliscena*, de Leonardo Serrato, le permite conjeturar que hubo una primitiva *CCM* anónima con final feliz que tendría unas 30 o 35 páginas escritas a mano (como *Poliscena)*, copiadas en círculos universitarios de Salamanca y sin encuadernación. Unas pocas páginas habrían sido suficientes para componer un final feliz para la comedia humanística original, o sea, lo que básicamente se conserva en el primer auto de la primera versión impresa. Tampoco hubo paratextos preliminares ni finales.

Van a ser varios los factores que se combinan para realizar la primera edición de la *CCM*. En primer lugar, Canet considera, junto a otros investiga-

2. José Luis Canet (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea*, Colección Parnaseo 14, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011 y *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Colección Clásicos Hispánicos 87, Würzburg–Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.

dores (Jaime Moll, Julián Martín Abad, Remedios Prieto y Antonio Sánchez, entre otros), que la auténtica primera edición de la *CCM* es la de Pedro Hagenbach (Toledo, 1500). El éxito de público lector de esta edición es lo que habría animado a Fadrique Biel a invertir más dinero para encargar e incorporar 17 grabados en su edición de la *CCM* de Burgos (¿1499?), que Canet fecha entre la segunda mitad de 1500 y 1502. La edición de Sevilla es de 1501. Las tres ediciones casi simultáneas dan cuenta del trabajo de un número de editores, cajistas y correctores y, además, requerían fuentes de dinero para su publicación y encuadernación.

Así pues, un factor determinante es el dinero. Con lo que costaba imprimir una obra como la *CCM*, se requiere una suma nada desestimable, ya que cada resma de papel se tenía que pagar con antelación. Tenía el impresor que estar seguro de que habría un público lector. Interesante es que coincidan las primeras ediciones de *Celestina* con los años de las reformas en las universidades, con nuevas tendencias en literatura y en la filosofía moral, especialmente la paulinista.[3] Son estas nuevas ideas morales factores que impulsaron la ampliación de los 16 autos de la *CCM* a los 21 autos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*TCM*). Además, las reacciones de los lectores a ciertas insuficiencias que veían en la *CCM* demuestran las interacciones entre lectores e impresores. Varias interpolaciones en la *TCM* son el resultado de comentarios del público lector. La adición de los cinco autos nuevos ayuda a crear una obra con una estructura distinta a la de la *CCM*.

Canet observa que entre 1500 y 1520 hubo 17 ediciones de la obra —todas ellas anónimas— que sumarían unos 10,000 y 15,000 ejemplares en total. Así que *Celestina* era enormemente popular desde los inicios. Canet nos confirma que en el resto del siglo XVI y en el siglo XVII, hasta 1632 —año de la prohibición de futuras ediciones de la *TCM* en el *Novus Index librorum prohibitorum* de la Inquisición—, donde sí se atribuye la autoría a Rojas, hubo como cien ediciones de la *TCM* y en ninguna de estas ediciones figura un nombre de autor en la portada.

La primera edición en la que aparece el nombre de Fernando de Rojas como autor se estampa en el mismo año de la prohibición de la Inquisición y también atribuye la autoría a Fernando de Rojas (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1632). Estas dos atribuciones a Rojas solo reflejan lo dicho en los versos acrósticos. Canet explica perspicazmente que la *TCM* era una obra moral y didáctica con una fuerte base cristiana cuyo final trágico —el castigo de unos amores

3. José Luis Canet, «*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, 2 vols., New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, I, pp. 69-83; publicado en este volumen, pp. 297-309.

extramatrimoniales— sirve para que la Inquisición durante siglo y medio no condenase la obra (hasta 1632).

No solo es la ausencia del nombre del autor en las portadas, también sorprende que ningún autor contemporáneo al alcalde de Talavera de la Reina, muerto en 1541, le mencione como autor de esta obra tan popular dentro y fuera (en traducciones) de España. Hubo varias traducciones de la *TCM* en Italia (1506), Francia (1527), Alemania (1520), Holanda (1550), Inglaterra (1631) y hasta en latín (1624, Kaspar Barth). Tampoco figura atribución de autoría en todas estas traducciones, pero en la latina de Barth leemos que es de un autor incierto («ab incerto auctore»).

El nombre de Fernando de Rojas figura por primera vez en los versos acrósticos, que aparecen en la *CCM* de Hagenbach (1500). Son octavas compuestas por el corrector de la edición, Alonso Proaza y estos versos acrósticos se reproducen en todas las ediciones posteriores. Y de ese Fernando de Rojas, Proaza solo afirma que «acabó» la obra, no que la compusiera. Canet (con otros) sugieren que los versos acrósticos no eran más que un juego retórico. Y como tampoco era normal que los correctores hiciesen coplas en los libros que corrigen, Canet acierta en avanzar la posibilidad de que Proaza fuera también el editor de la *CCM* de 1500. Y como editor, Proaza habría compuesto los versos acrósticos para ofuscar la autoría de la obra. En el acróstico, Rojas es descrito como «bachiller» pero en otro paratexto, la «Carta del autor a un su amigo» aparece como «licenciado en derecho». Suena a ficción. Más tarde, en Valencia, como profesor de Retórica, Proaza haría lo mismo con la *TCM* de 1514 —editada y corregida con cuidado— añadiendo una copla más en la que habla de Salamanca como lugar de una edición (de 1500, hoy perdida) de la *CSM*.

Así pues, si un simple estudiante de derecho no podría costear la estampación de un libro, hay que tener también en cuenta que la «Carta del autor a un su amigo» con sus quince neologismos en página y media —algunos de los cuales aparecen por primera vez en las letras españolas—, es una prueba más de que fue escrita por un letrado erudito (Di Camillo) y no por un joven estudiante. Canet cita el juicio de Pedro M. Cátedra que ha visto en la «Carta» una erudición típica de una autor erudito familiar con la literatura clásica: es otro punto de vista que eliminaría a Rojas como autor de este paratexto.

Lo que nadie duda es que un Fernando de Rojas vivió en Talavera de la Reina desde 1507 hasta su muerte en 1541 y que desempeñó en dos ocasiones el cargo de alcalde. Menciona Canet que este Rojas pudo haber nacido en La Puebla de Montalbán y estudiado derecho en Salamanca, solo que hasta ahora no se conoce documentación al respecto. Los libros de su biblioteca, descritos en su testamento, alcanzan un total de 49 libros en castellano y 48 libros en latín, de jurisprudencia. ¿Cuántas *Celestinas* había? Pues, solo una. Esta edición figura como un «Libro de Calisto» posiblemente una *TCM* sevillana de h. 1518

(según Víctor Infantes), aunque Canet sugiere que también podría haber sido el «Romance de Calisto y Melibea» (Sevilla, 1513), una obra en verso mucho más corta. De todas maneras, la biblioteca de este Fernando de Rojas no ofrece huellas que sustenten su posible autoría de una obra como la *TCM*. Además, faltaban libros de Petrarca, nada de Aristóteles, y tampoco ningún ejemplar de la *CCM*. En suma, el patrimonio librario de Rojas, aumenta, más si cabe, las dudas sobre su supuesta autoría de la *Celestina*.

Canet finalmente busca una explicación satisfactoria que pueda abarcar la totalidad de factores que creó el ambiente para la primera edición de la *CCM*: (1) ¿por qué hay tantas ediciones publicadas casi simultáneamente de la *CCM* en Toledo, Sevilla y Burgos (y posiblemente otra en Salamanca)?; (2) ¿de dónde vino el dinero necesario para publicar la primera edición de la *CCM* (Toledo, 1500)?; (3) ¿en qué circulo intelectual y universitario habría surgido el deseo de publicar la *CCM*?; y (4) ¿qué papel ejerció Alonso Proaza? Canet ha encontrado respuestas muy satisfactorias en el círculo intelectual toledano del Cardenal Cisneros.

Proaza editó obras filosóficas de Ramón Llull en Valencia para su uso como libros de texto, con el apoyo de dos autoridades religiosas, una de las cuales era Cisneros, quien le hizo venir a Toledo para imprimir textos de su diócesis y, por supuesto, la *CCM* que reflejaba las nuevas ideas filosóficas y religiosas, además de las exigencias intelectuales prevalentes en los primeros años del siglo XVI. Cisneros era un reformador de la Iglesia Católica en esos años ya tenía suficientes medios económicos para financiar docenas de publicaciones. En su círculo de intelectuales estaban Juan Ramírez de Lucena, embajador de los Reyes Católicos, y el obispo Alonso Ortiz y su gran biblioteca. Todos comparten un profundo interés en Ramón Llull, cuyos libros se usaban como libros de texto en las universidades. En Alcalá de Henares, Cisneros fundó en 1509-1510 una universidad bajo las nuevas ideas de la filosofía moral.

Cisneros, apreciando la moralidad cristiana de la comedia original, hizo posible que Hagenbach, impresor en Valencia de obras de Llull, viniese a Toledo para seguir imprimiendo libros suyos, libros religiosos y también la *CCM*, libro moral y didáctico. Es más: como Cisneros era un clérigo con gran cercanía e influencia con los Reyes Católicos, la *CCM* de Toledo lleva el escudo de los monarcas, implicando su mecenazgo en ella como un texto de la nueva espiritualidad. Los libreros y mercaderes toledanos servían a los poderes civiles y religiosos y la *CCM* se puede ver como parte del nuevo sistema de educación moral de los jóvenes.

Proaza estaba en aquel momento en Toledo, probablemente no solo como el corrector de la *CCM*, sino también como editor, una de las propuestas fascinantes de Canet, permitiéndose añadir los versos acrósticos que confundían la cuestión de su verdadera autoría. Y el éxito de esta *CCM* hizo que otros im-

presores se aprovecharan del número creciente de lectores para editarla nuevamente. Los que más utilizaban la *CCM* como texto impreso y encuadernado eran profesores y alumnos universitarios, igual que los estudiantes y profesores que manejaban su forma previa en páginas manuscritas sin encuadernación.

Después de 1632 y hasta el siglo XIX no hubo nuevas ediciones de la *TCM* en España. Volvió a imprimirse en 1822 en Madrid por el impresor León Amarita. Siguieron otras ediciones a lo largo del siglo XIX, todos los editores creyendo que Fernando Rojas de la Puebla de Montalbán era el autor, aceptando lo proclamado en los versos acrósticos, pero sin prestar debida atención al significado en el siglo XVI del verbo «acabó». Hubo en estas ediciones partidarios de Fernando de Rojas como único autor, o como uno de dos autores, el segundo siendo Rodrigo de Cota. Canet revisa con precisión las más importantes ediciones con sus atribuciones de autoría de los siglos XIX y XX.

Inicia su repaso con Ramon Foulché Delbosc, buen crítico y editor que niega la autoría de Rojas, aseverando que Rojas es una «invención» del poeta de los versos acrósticos (Proaza), y que los editores y lectores que tenían a Rojas como autor eran unos crédulos. Seguidamente, Canet cita a otros que dudan de la autoría de Rojas (Clara Louisa Penney, Víctor Infantes, Ottavio Di Camillo y Joseph Snow). Canet concuerda con la opinión de Snow en que la autoría es de «un hombre o profesor solo o con un equipo reducido». En una obra de hacia 1570, *Celestina comentada*, un extenso análisis de las múltiples fuentes del texto de la *TCM*, claramente implica un autor (o autores) maduro con amplios estudios (y no un joven bachiller).

Finalmente, y después de toda las argumentaciones y evidencias expuestas, Canet concluye: «pongo en entredicho que el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán [...] sea realmente su artífice» (p. 155). Y hace nueve años, en 2011, Canet publica una impecable edición crítica de la *CCM* sin nombre de autor, seguido por una edición crítica de la *TCM* (2017), también sin nombre de autor. Una de las conjeturas que avanza Canet, al no creer en la autoría de Rojas, es que el verdadero autor era ajeno a la estampación de su creación. Y los juegos retóricos de los versos acrósticos y la Carta y el Prólogo —que no ayudan al lector a intuir quién podría haber sido el artífice de la obra— ayudan sí a esconder la identidad del autor (o los autores). Pero en cualquier caso, toda la evidencia que Canet aduce en estos estudios, elimina al estudiante de derecho y al subsiguiente alcalde de Tavera de la Reina, como autor tanto de la *CCM* como de la *TCM*. No es lo mismo que negar que algunos datos fueron agregados al texto por un Fernando de Rojas, como por ejemplo, lo de Mollejas el hortelano (auto XII), como uno más de los muchos interpoladores que contribuyeron a la forma final de la *TCM*.

3. *Celestina* y la Universidad

La *Celestina* y el mundo intelectual de su época[1]

Desde hace cierto tiempo han despertado mi interés algunos aspectos relativos al extraordinario éxito de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en toda España, que pienso que no han quedado suficientemente clarificados por la crítica, muchos de ellos relacionados con la imprenta de inicios del XVI, y otros con su adscripción a una u otra corriente intelectual o humanística. De ahí que inicie este artículo haciéndome una serie de preguntas sobre la sociedad y el ambiente donde se publica la edición valenciana de la *Celestina*, que ha servido de base a la mayoría de ediciones modernas.

Lo primero que atrajo mi atención es que la *Celestina* publicada en Valencia en la imprenta de Jofré, en 4.º y en el año 1514, es una edición muy bien cuidada, escrita en un formato no excesivamente barato, como es el de los in-4.º y con grabados xilográficos, algunos de ellos ocupando todo lo ancho de la página, y otros compuestos mediante los clásicos tacos, lo que denota un interés por una edición esmerada, corregida y enmendada, como declara su impresor, pero sobre todo prevista para un público no excesivamente popular, pues para ello hubiera sido mucho mejor realizar una tirada en 8.º y sin xilografías referidas a la materia tratada, como lo fueron la mayoría de las ediciones de los pliegos poéticos y obras teatrales del XVI, sin excesivos grabados, exceptuando alguna figurilla en la portada, y vendidas en cuadernillos sueltos y sin encuadernar.[2]

Lo segundo que ha despertado mi interés es que desde las primeras ediciones nos encontramos con un corrector de imprenta ligado a dicho texto, Alonso de Proaza, al que consideramos un humanista y bachiller en artes y, según Francisco Ortí y Figuerola,[3] profesor en el Estudi General de Valencia a partir de 1505,

1. Este trabajo fue publicado en el monográfico *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta 39, València, Universitat de València, 1997, pp. 43-59. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este estudio.

2. Véase Joseph T. Snow, «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 255-277.

3. F. Ortí y Figuerola, *Memorias históricas de la fundación y progressos de la insigne Universidad de Valencia*, Madrid, 1730, p. 144. También, D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961, p. 20. Sin embargo, su nombramiento no aparece en ningún Manual de Consells del ayuntamiento, de quien dependía el Estudi General. Remito a José Teixidor y Trilles, *Estudios de Valencia (Historia de la Universidad hasta 1616)*, ed. Laureano Robles, Valencia, Universitat de València, 1976. Véase Jordán Gallego Salvadores, «La Facultad de Artes de la Universidad

quien cierra la edición con unos versos al lector en los que alaba el texto y a su autor comparándolo con los grandes comediógrafos de la antigüedad, posteriormente declara el secreto de los versos acrósticos para descubrir la autoría, la manera de leerla en alta voz y, finalmente, se decanta por el nombre de tragicomedia y declara el lugar inicial de su impresión. Pero dicha actuación sobrepasa los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, pareciendo más un poema laudatorio de un amigo del autor o de un «intérprete» que una «epístola al lector» de los correctores, en la cual cualquier supervisor de la impresión declararía la imposibilidad de corregir todas las faltas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles errores debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc.,[4] cosa que Proaza ni tan siquiera nombra.

En tercer lugar, siempre me ha preocupado la denominación de «humanista» que tan graciosamente ha acuñado la crítica actual para definir a un grupo de intelectuales de fines del siglo XV y todo el XVI sin ninguna matización aparente, y en la que se incluyen autores tan dispares como Lorenzo Valla, Eneas Silvio Piccolomini, Marsilio Ficino, Erasmo de Rotterdam, Savonarola, Juan Partenio Tovar, Antonio de Nebrija, Luis Vives, Nicolás Núñez, el médico Villalobos y profesores de universidades tan diferentes como las de Alcalá de Henares, Salamanca, Valencia, etc., así como catedráticos de materias tan disímiles como la poética o gramática, filosofía moral, filosofía natural, derecho, teología, metafísica, etc. Por ello, he intentado asimilar la *Celestina* a alguna de las corrientes humanísticas e intelectuales imperantes en la universidad española, caso de los nominalistas, los cuales ven en París el modelo de enseñanza perfecto, de ahí que se enfrentaran con los realistas y tomistas, de un talante más tradicional, pues siguen pensando en la enseñanza escolástica del XV como modelo a seguir.

Pasemos, pues, al primer aspecto, al de la edición, por si nos puede ayudar a clarificar algún dato sobre su proceso de impresión y el público receptor. Lo primero que resalta en la *Tragicomedia* valenciana es la ausencia de editor, cosa muy poco usual en los libros salidos de las prensas del Turia. Tampoco conocemos a los editores de las primeras *Celestinas*, bien porque falte la portada en la edición de Burgos de 1499, o bien por el desconocimiento de la «perdida» edición salmanticense de 1500. Sin embargo, sabemos por la historia de la imprenta del XVI que el editor es quien financia la edición y obtiene y adelanta

de Valencia desde 1500 hasta 1525», *Escritos del Vedat*, 10 (1980), pp. 215-258, especialmente pp. 250-251, quien señala que «la noticia del magisterio de Proaza en la Universidad proviene de Ortí Figuerola [...]».

4 Véase, por ejemplo, las epístolas al lector del gran corrector de la imprenta valenciana, Juan de Molina, en *El libro del esforçado cavallero Arderique*, de Juan de Viñao, 1517-18, f. 108a. También, José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 114-115.

los fondos necesarios, puesto que el impresor no empieza su trabajo si no tiene el papel y parte del pago de la impresión. Para reunir los capitales dispone de varios caminos: o bien sus propios recursos personales (con lo cual asume personalmente todo el proceso), o bien la asociación con otros libreros, comerciantes, etc. Una vez conseguido el dinero se realiza el contrato con el impresor para establecer el plazo de impresión, el formato, tipo de letra, salario, etc. Por lo aquí aducido, en el caso de la *Celestina* valenciana el editor, o fue el propio impresor Juan Jofré, o Alonso de Proaza, quien se denomina corrector. Era usual que en el siglo XVI se introdujeran en el mundo de la edición bastantes libreros y unos pocos impresores, si bien sus ediciones se espacian en el tiempo hasta poder vender y recuperar el dinero invertido, ya que las tiradas valencianas de inicios del Quinientos son bastante extensas, entre 500 y 1500 ejemplares. El coste de una edición es elevado y, por ejemplo, un libro similar a la *Celestina* en 4.º pero con un tercio de folios, como podría ser las *Epístolas de San Hierónimo,* costó entre las 120 y 250 libras valencianas (para poder hacer algunas comparaciones, baste saber que un catedrático de la Universidad de Valencia venía a cobrar entre 15 a 30 libras al año, dependiendo de la cátedra).[5] Es decir, supone una inversión tan considerable que la mayoría de los impresores no la pueden acometer, a no ser que el tipógrafo esté en contacto con libreros o con redes de distribución del libro, pero aun así necesita contar con el dinero para empezar la impresión, cosa que por lo que sabemos no era usual entre el gremio a no ser que tuvieran el apoyo de alguna institución, ya que la mayoría de ellos no poseían una economía boyante y se veían obligados a desplazarse a causa de las deudas, viéndose muchas veces obligados a vender sus letrerías, punzones e incluso hasta las propias prensas.

Pero también es factible pensar que el editor fuera el propio Alonso de Proaza, quien habiendo sido el corrector de las primeras ediciones de la *Comedia* (y posiblemente su editor), y viendo su aceptación pensara reproducir en Valencia dicho éxito comercial, adelantando el dinero de la impresión y extrayendo un beneficio, como lo corrobora una idéntica impresión cuatro años más tarde. A principios del XVI en Valencia hay un grupo de editores que no son profesionales del mundo de la imprenta ni del libro; son intelectuales que a veces se adentran en este nuevo comercio. Muchos de ellos son profesores de la universidad, quienes toman a su cargo la edición de obras específicas de su materia. Por ejemplo, Alonso de Proaza fue el editor de algunas obras filosóficas de Ramón Llull, que se utilizaron en la enseñanza de la cátedra de lógica; pero tendríamos que añadir además que también fueron publicadas a instancia de los grupos lulistas, como el propio Cardenal Cisneros o el Obispo de Tarazona.

5. Remito a Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento,* 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, I, p. 148.

Otro profesor universitario, en este caso de poética, Alonso Ordóñes, publicó la *Gramática* de Nebrija y algunas obras de Pedro Mártir de Anglería. Juan de Celaya, rector perpetuo de la Universidad de Valencia, editó sus clases de filosofía. Algo similar hará Lorenzo Palmireno, quien publico bastantes obras *(Vocabulario, Retórica prolegomena,* etc.), que fueron muy utilizadas en las clases de retórica en la práctica totalidad de las universidades españolas.

Sea quien sea el editor, lo que queda claro es que en Valencia hacia 1514 había un público potencial capaz de asimilar gran parte de la tirada de la excelente impresión de Jofré, pues en tan solo cuatro años se vuelve a realizar otra edición. Tampoco podemos despreciar la visión comercial del/os editore/s al realizar una obra muy bien cuidada en su impresión para poder competir ante un público nacional deseoso de poseer un texto que devenía clásico, como también hará Cromberger en Sevilla en 1518. Bajo mi punto de vista, el editor fue Alonso de Proaza, quien ya había experimentado en Valencia la edición de bastantes textos, caso de su *Oratio luculenta de laudibus Valentie,* impresa por Leonardo Hutz en 1505, o las obras posteriores de Ramón Llull en 1510, como la *Disputationem quam dicunt Remondi christiani & Homerij sarraceni*, impresa por Jofré, o el *De nova logica,* impreso por Costilla en 1512, o el *Ars inventiva veritatis*, impresa por Diego de Gumiel en 1515.

Ahora bien, un lulista reconocido como Alonso de Proaza, familiar y secretario de Guillén Ramón de Moncada, obispo de Tarazona y fundador en Valencia del Convento de Nuestra Señora del Remedio, amigo de Nicolás Pax y del Cardenal Cisneros, representantes todos ellos de la corriente nominalista y lulista procedente de la Universidad de París, donde se explicaba la filosofía luliana con cátedra propia, ¿por qué dedica parte de su esfuerzo a la edición de la *Celestina*, que no le iba a dar tanto renombre como las obras filosóficas universitarias? Alonso de Proaza era un intelectual de indudable prestigio en su tiempo, siendo discípulo de Jaime Janer, quien tenía privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla, en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana y que también había sido editor de la *Ars metaphysicalis,* en 1506, impresa por Leonardo Hutz y reeditada en 1512, así como del *Tractatus de ordine naturae* en el mismo año. En Valencia, pues, existe un grupo lulista muy importante, relacionado con la corriente nominalista procedente de la Universidad de París, pero también en estrecha colaboración con los propulsores de la renovación de la iglesia católica y sus órdenes, caso del propio Cisneros y del Obispo de Tarazona, pero marginados de la Universidad española hasta la creación por el propio Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá (1509-1510) y en Valencia hasta la gran reforma del Estudi General realizada en los años 1513-14, donde se impone el nominalismo apoyado por los lulistas y los escotistas (franciscanos).

En España se da desde fines del siglo XV una lucha por acaparar y definir la docencia universitaria. El enfrentamiento lo podemos expresar de forma esque-

mática en dos posturas: los realistas o tomistas, defendidos y avalados por los dominicos y por los tradicionalistas del siglo xv, y los nominalistas, defensores de Escoto y de Gregorio de Rímini, y protegidos por los franciscanos y agustinos. Los realistas o tomistas defenderán en Valencia la llamada tradición de las «Artes liberales», el realismo aristotélico-tomista y la no inclusión o ampliación de otras materias impartidas en París. Los grandes pensadores escolásticos y tomistas se ajustaban más a lo dogmático de la revelación divina, sintetizada excelentemente por santo Tomás en su *Summa*. El nominalismo presentaba una alternativa cultural al modelo de enseñanza. Se querían las mismas cátedras que las existentes en París, idéntico modo de enseñanza con disputas públicas, sabatinas, intervención directa de los profesores en la vida universitaria, pluralismo de escuelas e incorporación de los distintos grupos y corrientes al Estudio General.[6] Es decir, la entrada de las diferentes corrientes del pensamiento así como sus defensores: en este caso, la inclusión de los franciscanos, trinitarios, agustinos y mercedarios en la estructura universitaria. Por ello, se aunaron e hicieron frente común prácticamente todas las órdenes religiosas, junto con algunos humanistas italianizantes, para decantar la balanza en favor de la inclusión de todas las escuelas, ante la pasividad del rector del Estudi General, lo que se pudo dar en el curso 1513-1514 en la Facultad de Artes, modificando el reglamento y el modo de elección de los catedráticos.

Así pues, primera gran coincidencia: la edición de la *Celestina* es simultánea en Valencia con el triunfo parcial del nominalismo en la Facultad de Artes, donde se dio paso a la dotación de nuevas cátedras en Teología, como las de Escoto, Súmulas y Cuestiones (es decir, nominalismo, escotismo y tomismo). Pero lo más curioso es que con el incremento de las cátedras de humanidades se duplica la Oratoria, que impartía Juan Partenio, en Oratoria y Poesía, que regentarán a partir de 1516 Miguel García y Alonso Ordóñez. Este último publicaría en 1518 la *Gramática* de Nebrija (por el mismo impresor de la *Celestina)* y los *Poemata* de Pedro Mártir de Anglería en 1520.

Esta aparente coincidencia puede llevar implícitas otras connotaciones de gran valor para una mejor interpretación del texto celestinesco y de las continuas imitaciones a lo largo de la primera mitad del xvi. Podríamos preguntarnos: ¿por qué Proaza o Jofré no editaron la *Celestina* en 1505 u otro año de la primera década? Queda claro que la imprenta de Jofré está en funcionamiento desde fines del siglo xv y Proaza vive en Valencia al menos desde 1505; a esto hay que añadir que el Estudi General está en pleno funcionamiento desde 1501. Es decir, se dan los mismos condicionantes en 1505 que en 1514 para imprimir la obra de Rojas. Habrá que buscar otras justificaciones que las

6. Jordán Gallego Salvadores, «La Facultad de Artes de la Universidad de Valencia desde 1500 hasta 1525», art. cit., pp. 249-250.

simplemente azarosas para poder explicar las ediciones valencianas de 1514 y de 1518. Y pienso que no es debido tan solo a una visión comercial, aunque pueda tener mucho que ver con ella. Bajo mi punto de vista, la *Celestina* tiene raíces profundas en el mundo universitario de aquellos tiempos, y es por ello que intentaré ahondar en algunos aspectos académicos para lanzar la hipótesis de que la obra de Rojas marcó un hito en la disputa entre realistas/tomistas y nominalistas/humanistas en la mayoría de las universidades españolas, siendo defendida y utilizada en las clases de aquellas que dieron un giro hacia los nuevos aires de libertad que provenían de la universidad parisina.

Está claro que la disputa en la universidad repercutía ante todo en las cátedras de Filosofía y Teología, pues en Medicina o Derecho las diferencias entre los distintos sectores fueron mínimas. La Facultad de Artes de Valencia fue una de las primeras en pedir la renovación en los años 1503-1504, siendo imposible modificar su estructura docente hasta 1513-1514. La parte de los estudios que más notó los cambios fue la Filosofía Natural y Moral, que se van disputando nominalistas y realistas, hasta la desaparición en épocas muy tempranas de la cátedra de Filosofía Natural (1524) con el triunfo del nominalismo. Pero el nominalismo dejó de ejercer su influencia después del Concilio de Trento, con lo que se volvió de nuevo al imperio del Escolasticismo tradicional, y de ahí que hubiera una visión negativa hacia los nominalistas y humanistas, así como hacia sus obras a fines del XVI, claro está que desde el punto de vista del vencedor en esta contienda. El nominalismo como sistema doctrinal presentaba una teología sospechosa y seudo-herética, que era acusada *a posteriori* de los grandes males y desviaciones del XVI; en filosofía su triunfo fue la lógica, que fue decayendo paulatinamente en los estudios posteriores. Junto a los nominalistas se criticará igualmente a ciertos humanistas italianizantes y a los defensores de la Reforma, quienes no solo discutían sobre la manera de enseñar, sino también sobre la finalidad de la enseñanza. Los humanistas Guarino, Alberti, etc, soñaban con una ciudad de hombres libres y constructores de su propia suerte, por lo que querían que el educador se preocupara no solo de condicionar al alumno y de adiestrarlo en una técnica, sino de prepararlo para la vida; para ejercitar no este o aquel oficio —incluso el más alto— sino un solo oficio, una sola profesión, la de ser hombre y libre; y bajo este aspecto la mejor disciplina era para ellos la filosofía moral, que hace verdaderamente libre al hombre. Había que dejar de discutir sobre la esencia de Dios, sobre su existencia, potencias, etc., puesto que ya todos tenían la verdad revelada a través del Evangelio, y era inútil especular sobre ello. La crítica de los primeros humanistas hacia los dialécticos y lógicos (Nominalismo) se centraba en que había que buscar un verdadero conocimiento de las *cosas* y no de los universales. Sin embargo, muchas veces los humanistas de las facultades de artes se alían con los nominalistas y lulistas para contrarrestar la posición privilegiada de los escolásticos.

Bajo este aspecto, su alianza se centra en la reestructuración y transformación de su mundo, en buscar soluciones a la propia universidad con la incorporación de nuevas corrientes y grupos, un nuevo modo de enseñar mediante disputas públicas, etc., buscando así estar ellos también representados en la enseñanza superior. Después del Concilio de Trento, dicho modelo educativo será retomado y refundido bajo una nueva perspectiva religiosa en las escuelas jesuíticas, desapareciendo prácticamente en la mayoría de las universidades.

Posiblemente la *Celestina* forme parte del bagaje intelectual del sector renovador, puesto que es una obra que, si bien procede de la tradición humanística universitaria del XV, contiene suficientes innovaciones como para que no agradara a los retóricos tradicionalistas, pues modificaba las teorías de los estilos medievales. Asimismo, la inclusión de estas comedias como materia docente tampoco era del agrado de todos los educadores. Podríamos decir que el texto de Rojas pudo servir de estandarte para un amplio grupo de reformadores de la enseñanza universitaria en los primeros decenios del XVI, siendo defendida por aquellos profesores que intentaban abrir la enseñanza a las nuevas ideas y corrientes presentes en otras universidades exteriores. Bajo este punto de vista, los ataques realizados contra la *Celestina* por ser una obra que no cuadraba en la teoría de los géneros y estilos medievales, se ven neutralizados por el propio Rojas en su polémico «Prólogo», extraído del *Praefatio* del Libro II del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, y por los apoyos de un importante grupo de profesores universitarios. Incluso el propio Proaza en sus octavas al lector insiste en este aspecto, defendiendo desde su posición privilegiada el por qué dicha obra se debía llamar tragicomedia y no comedia.

Parte de dicha polémica la podemos rastrear a lo largo de las imitaciones celestinescas, en donde un numeroso grupo se decanta por la tradición de la comedia humanística, terminando la obra en final feliz, como imponían los cánones, mientras que otro grupo sigue fielmente los pasos de Rojas. Como comentaba anteriormente, en Valencia, a partir de 1514, se da un cambio sustancial en la Facultad de Artes, siendo la *Celestina* uno de los textos coincidentes con esta renovación, que se repitió en 1518; pero inmediatamente después de la guerra de las Germanías hay de nuevo un retroceso del nominalismo, hasta la llegada del profesor Celaya en 1528, y en ese tiempo veremos publicadas otras comedias humanísticas, también en 4.º, la *Comedia Thebayda, Ypólita* y *Serafina,* dedicadas al vencedor de las Germanías, el Duque de Gandía, pero que optan por la otra vertiente: la del final feliz, como mandaba la tradición. Es la cara y cruz de una misma moneda, apareciéndonos la *Thebayda* como la propuesta italianizante, y por tanto más anclada en la tradición de las Artes medievales, pero más correcta desde los planteamientos retóricos y de filoso-

fía moral que la *Celestina*, siendo esta mucho más innovadora desde cualquier punto de vista.[7]

Es cierto también que para una y otra vertiente filosófica (Escolasticismo, Nominalismo, Escotismo, etc.) era necesario el estudio de la gramática, poética y retórica como pilares básicos de cualquier educación superior, bien fuera en artes, teología, medicina o derecho. Sin embargo, no todos son coincidentes en los textos a seguir ni en la forma de enseñar. Queda claro para casi todos los críticos actuales que la *Celestina* tuvo sus defensores y detractores durante el siglo XVI, y que prácticamente se reprodujo lo previsto por Rojas en su prólogo sobre las posibles lecturas de su texto: «unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura [...]». Así pues, no nos deben extrañar posturas completamente contradictorias, dependiendo del sector desde donde se escriba. Y, así, el grupo de humanistas italianizantes y muchos de los profesores de retórica y poética entienden la obra como un *exemplum* de moral práctica, y por tanto aceptan la intencionalidad del autor mostrada en la portada y en los diferentes prólogos, mientras reniegan de su final trágico; mientras que otros prefieren calificarla de escritura diabólica o la denostan porque su materia trata de amores, incluyendo dicho texto en un saco donde se agrupan todas las ficciones sentimentales, las obras de caballería, etc. Como vemos, nada nuevo a la «lid o contiendas» anunciadas por Rojas: «Y, pues es antigua querella [...] no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contiendas a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad».

Y es que durante los primeros años del siglo XVI se vuelve a reproducir la vieja disputa de san Jerónimo sobre la literatura pagana, siendo para este la causa de todos los males, mientras que, por ejemplo, para san Agustín su lectura era necesaria dentro de las artes liberales para el óptimo dominio de la técnica expositiva que serviría también para una mejor exégesis bíblica. Algo similar ocurrió con los humanistas italianos, como los propios Petrarca y Boccaccio, quienes recibieron duras críticas por parte de ciertos religiosos intransigentes. Es decir, aquellos que siempre han pensado que tienen la Verdad absoluta y que es inmodificable porque todo está dicho y hecho, caso de ciertos religiosos que veían en el texto sagrado toda la sabiduría, negaban cualquier expresión cultural o literaria porque apartaba durante unos breves momentos la mirada de Dios, y posibilitaba el nacimiento del pecado al mostrar unos amores apasionados;[8] por el contrario, el grupo de humanistas que planteaba el co-

7. Remito a José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, p. 43.

8. Dice Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, cita p. 160: «Verdad es que la mayoría de los que emiten tales dictámenes son clérigos y frailes, es decir escritores ascéticos que desconfían sistemáticamente de la literatura de entretenimiento

nocimiento del hombre en su integridad (como decían ellos: «Conocerse a sí mismo es conocer a Dios»), deseaban incluir como elemento definitorio del ser humano el libre albedrío, pues así el hombre agrababa mucho más a Dios al elegir su propio camino. Y para poder elegir había que conocer a través del entendimiento el Bien y el Mal, base del acto deliberativo, con lo que la literatura podía servir perfectamente para ello. Es la gran polémica filosófica que se da entre los escolásticos y los humanistas, al colocar los primeros la *razón* como el pilar básico en que se asienta el ser humano, y los segundos la *voluntad* del libre albedrío, siguiendo en ello la filosofía agustiniana y, cómo no, paulina.

Podríamos aclarar esta vieja diatriba, ya anunciada por Rojas, mediante el texto de Boccaccio de la *Genealogía de los dioses paganos*, que se sigue repitiendo durante todo el siglo XVI:

> Estos árbitros de la justicia, o más bien de la injusticia, con ardiente rabia [...] gritan: «¡Oh insignes varones, oh redimidos de la sangre divina, oh pueblo grato a Dios, si hay alguna piedad, si alguna devoción, si algún amor a la religión cristiana, si hay en vosotros algún temor de Dios, arrojad estos nefastos libros de los poetas, quemadlos en las llamas y entregad sus cenizas a los vientos para que las conserven! Pues tenerlos en casa, leerlos, incluso querer verlos de alguna manera es pecado mortal. Con mortal veneno empozoñan las almas, os arrastran al Tártaro y os hacen exiliados del reino celestial para toda la eternidad». Después de estas cosas, aumentando el griterío, invocan como testigo a Jerónimo y dicen que aquél decía en la *Epístola a Dámaso* sobre el hijo pródigo: «Los versos de los poetas son alimentos de los demonios» [...]. Éstos, santísimo padre, éstos son quienes con engañosa y embustera lengua buscan una gloria vana para sí con la perdición de otros [...] éstos intentan ocultar su ignorancia con prohibiciones y llamas [...]. Nadie prohibe que investiguemos los condenables errores de Maniqueo, de Arrio y de Pelagio y de otros heresiarcas para que los conozcamos [...]. Al menos habrían debido saber lo que atestigua el vaso de la elección: no es un mal conocer el mal sino hacerlo [...] Jerónimo, excelente y santísimo doctor y admirable conocedor de tres lenguas, al que éstos se apresuran a traer como testigo de su ignorancia, estudió con tan gran afán los versos de los poetas y los conservó en su memoria que parece que no ha afirmado nada sin el testimonio de ellos. Que vean si no lo creen, entre otros, el prólogo de las *Cuestiones Hebraicas* y se den cuenta de si perciben que aquél fue terenciano en su totalidad, que vean si presenta muy a menudo a Horacio y a Virgilio como sus defensores [...].

y llegan a unir en idéntica reprobación, en ciertos casos por lo menos, la *Celestina* y unas novelas que tan inocentes nos parecen como *La Diana*».

Por ello, dejando de lado a aquellos intransigentes que veían con malos ojos cualquier obra literaria fuera cual fuera su finalidad, las comedias humanísticas, y en este caso la *Celestina,* digna heredera de ellas, sirvieron en multitud de clases de poética, retórica, y algunas veces de filosofía moral.[9] Para la mayoría de los retóricos y gramáticos, la obra de Rojas modificaba levemente una tradición escolar al no seguir los cánones de los estilos y géneros medievales, pero tenía la ventaja de haber puesto un modelo literario ampliamente utilizado en el aprendizaje del latín a la lengua vulgar y adecuándolo perfectamente al ambiente de su época; algo similar a lo que habían hecho ciertos humanistas italianos en el Cuatrocientos, pero además sin prácticamente perder de vista los motivos e intencionalidades de la tradición cómica: es decir la corrección de costumbres. Por tanto, bajo este aspecto la obra de Rojas entraba de lleno en las propuestas docentes imperantes, puesto que en casi todas las universidades se seguían utilizando las obras terencianas y la comedia latina en las clases de retórica para aprender el *sermo humilis* y la prosa dialogada, pero además eran muy aceptadas como modelos de filosofía moral por la gran cantidad de sentencias incorporadas y por la denuncia de los vicios; de ahí que todos los graves autores de comedias señalen en sus prólogos que fueron escritas *ad iuvenum mores corrigendos*.

Para poder comprender la función de la comedia dentro de esta enseñanza escolar dedicaré un breve momento al análisis del contenido de la filosofía moral, tal y como se anota en la provisión de las cátedras. Si bien durante el inicio del XVI se sigue teniendo como textos base para su enseñanza la *Ética*, *Política* y *Retórica* de Aristóteles, la *Consolación de la filosofía* de Boecio, *Las memorias de Sócrates* de Jenofonte, e incluso *De los remedios de una y otra fortuna* de Petrarca (como decía Luis Vives),[10] sin embargo cada vez se impregna más su contenido del ciceronianismo imperante, caracterizado por su eclecticismo y por recoger ideas de los griegos y de los latinos, lo que les anima a tomar prestadas sentencias u oraciones de una amplia variedad de autores antiguos y adaptarlas a su propio pensamiento, sobre todo en ese intento de aunar la filosofía pagana con la cristiana. Es así como nacerá esa nueva filosofía moral, con ideas y conceptos sacados de las especulaciones aristotélicas sobre la felicidad, el bien y el fin del hombre, las virtudes éticas, las pasiones anímicas, la razón y la voluntad, junto con lo ya completamente aceptado por la iglesia cristiana sobre el libre albedrío del hombre, el voluntarismo agustiniano, o el principio y fin del hombre

9. Véase 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)*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187.

10. Luis Vives, *Las disciplinas*, Parte II, libro V, cap. III, en *Obras completas*, t. II, ed. Lorenzo Riber, Valencia, Aguilar, Generalitat Valenciana, 1992.

que es su Creador, a quien tienen que ir dirigidos todos los actos en esta vida, propuestas coincidentes en parte con la teología nominalista. Los humanistas siguen fielmente las teorías del *De oratore* de Cicerón, donde se preconiza la transformación de la filosofía en moral, en contraposición a las especulaciones sobre la naturaleza. Cicerón llamaba a la filosofía socrática «filosofía de la vida y de las costumbres», y esta es la que se impondrá en los *studia humanitatis* y en algunas Facultades de Artes españolas.[11] Será también su tratado sobre la risa (*De Oratore,* lib. II, a partir del cap. LVIII), el que marque las pautas sobre la construcción del estilo cómico, pues allí se explicitan las figuras retóricas más importantes para deleitar agradablemente, que serán utilizadas con profusión en la comedia.

Partiendo de estos principios, en la *Celestina* encontramos cada uno de estos conceptos morales: desde la utilización del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, hasta los continuos debates en el interior del texto sobre las pasiones, la voluntad y libre albedrío del hombre, los vicios y virtudes, el funcionamiento interno del ser humano con los procesos anímicos, etc. De ahí que dicho texto, junto con otros del mismo cariz, nunca hayan sido tachados por la Inquisición de amorales o indecentes, al menos durante el siglo XVI, pues hubieran tenido que suprimirse prácticamente todos los textos poéticos (sobre todo las comedias latinas y griegas). Y es que además, para un lector del XVI toda la *filocaptio* realizada por Celestina no parece molestar a nadie, pues prácticamente ningún lector culto daba creencia a las prácticas de satanismo y brujería como modificadoras de la voluntad humana, y se entendía como «burla y mentira», al decir de Pármeno, cuando relata todas sus habilidades en el primer auto, o como una forma de parafernalia con la que necesita rodearse la alcahueta para convencer a su posible clientela. La Celestina como personaje ha pasado a la tradición como alcahueta, no como bruja o conjuradora, pues ¡menuda ciencia diabólica tiene cuando no puede predecir su muerte ni apartar de sí los engaños a los que será sometida!

Pero volvamos a nuestro propósito de enclavar a la *Celestina* en un cierto grupo universitario. Boccaccio para defender la literatura de sus acusadores utilizó el viejo símbolo del templo de Júpiter, en cuya entrada había dos vasos, entre los cuales al entrar se tenía que elegir uno: «Al menos habrían debido saber lo que atestigua el vaso de la elección: no es un mal conocer el mal sino hacerlo [...]», y que coincide plenamente con el nuevo voluntarismo agustiniano y también franciscano. Bajo este aspecto, tanto los escotistas como algunos nominalistas coinciden con los humanistas en la primacía del libre albedrío del hombre sobre todas sus otras potencias anímicas, señalando para ello que el elemento definitorio del ser humano es su voluntad, guiada esta a través de la

11. Ibíd., Parte I, libro VI, cap. I.

razón, y que agrada más a Dios aquel que conociendo el mal se aleja de él, que aquel que no puede pecar por desconocimiento. Lo que más les interesa a los filósofos morales es, pues, el concepto de libertad relacionado con el propio ser humano. Ser libre es no ser esclavo, pero esta esclavitud se puede entender con respecto a muchas cosas, entre ellas, por ejemplo, a las pasiones. Concepto que desarrolló con cierta amplitud Boecio en su *Consolación*, y que retomaron la mayoría de los *ars amatoria* medievales, relacionándolo con la enfermedad del amor y con las teorías médicas del *amor heroico*. Pero lo que más le interesa al humanista, al pedagogo, es que la libertad del hombre solo es posible alcanzarla mediante el entendimiento, ya que este le muestra dónde está el bien, o el fin al que tienen que tender sus actos. Y dicho bien, fin o felicidad, que señalaba Aristóteles en su *Ética*, no puede proceder del placer ni de los sentidos, puesto que entonces seríamos como las bestias, que se mueven por los deseos sensitivos: «La masa y los más groseros los identifican con el placer, y por eso aman la vida voluptuosa. Los hombres vulgares se muestran completamente serviles al preferir una vida de bestias [...]».[12] Aquello que separa al hombre de los animales en la filosofía aristotélica es, pues, la posibilidad de elegir entre el bien y el mal mediante el juicio deliberativo.[13]

Bajo este aspecto, el tema de la libertad del hombre se relaciona inmediatamente con el estudio de las pasiones, las cuales producen un juicio erróneo de la facultad estimativa haciendo que la razón se someta a los engaños de las facultades sensibles;[14] y dentro de estas pasiones se escoge en la comedia la pasión amorosa. ¿Por qué? Por diferentes motivos, de los cuales me centraré en dos: el de la tradición retórica y el de la propia filosofía moral. Retóricamente, por ejemplo, el gramático Diómedes asigna los *amores,* que no el *amor,* a la comedia;[15] Isidoro de Sevilla habla de los *stupra virginum et amores meretricum* como objeto propio de la comedia.[16] Filosóficamente, porque esta pasión está más arraigada en la juventud, al decir de Aristóteles. La función del humanista y de los docentes es educar a la juventud, y es en esta época donde reinan las

12. *Ética a Nicómaco,* lib. I, 5 - 1095 b.

13. Remito a José Luis Canet, «La comedia humanística española y la filosofía moral», art. cit., pp. 175- 187.

14. Véase Arnaldi de Villanova, «Tractatus de Amore Heroico» en *Opera Medica Omnia, III*, ed. Michael R. McVaugh, Barcelona, Seminarium Historiæ Medicæ Cantabricense, 1985, p. 48: «Iam nunc superius dictum est quod vehemens concupiscencia ab erroneo iudicio causatur estimative virtutis». El tratado ocupa pp. 43-54.

15. Como dice el autor de la *Serafina:* «Pues sabe, sabe que ese apetito que mueve a la voluntad umana se llama *amores y* no amor», y el *Diccionario de Autoridades:* «En nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos, que son los que tratan los enamorados».

16. «Comœdi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque *stupra virginum et amores meretricum* in suis fabulis exprimebant» *(Etimologiarum,* XVIII, 46).

pasiones,[17] y donde con mayor fuerza se sienten los apetitos sensuales. Dirá, por ejemplo, Luis Vives: «Todos los preceptos de la filosofía moral, a guisa de ejército, se han aprestado para correr en ayuda de la razón. Por esto se impone el conocimiento total del hombre, interior y exteriormente. En el interior del hombre deben estudiarse las pasiones y la mente, y en las pasiones qué móviles las acucian, los medios que las acrecen y, al revés, los que las enfrenan, las apaciguan, las extinguen».[18] Continúa diciendo el humanista valenciano que para ello se debe discutir en torno a los vicios y virtudes, mostrándolos en toda su fealdad.[19]

¿Y qué mayor fealdad que unos amores ilícitos, que transgreden todas las normas y preceptivas del momento, mostrados además bajo forma cómica y burlesca? Por ejemplo, la *Celestina* pone en escena un pecado de estupro, al presentarnos una relación amorosa ilegal (fuera del matrimonio) con una doncella joven y virgen. Estupro que era considerado en los penitenciales como uno de los pecados más graves, siendo necesaria para su absolución la confesión ante el obispo. Las penas iban desde los diez años de ayuno o excomunión durante quince años hasta la prohibición de casarse o tener actividades sexuales (si ya estaba casado) de por vida, eso sin contar con las penas civiles.[20]

Se resalta, además, el incumplimiento de las normas cristianas realizado por Calisto, cuya única ansiedad es el goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, asimilándose así a la idolatría y por tanto contraviniendo el primer mandamiento de la ley divina.[21] Además, este joven galán no se contenta, co-

17. Aristóteles, *Retórica:* «Los jóvenes son por carácter concupiscentes e inclinados a hacer aquello que desean. Y en cuanto a las pasiones corporales son especialmente sumisos a las de Venus e incontinentes a éstas. También son variables y fáciles de hartarse en sus pasiones, y desean fuertemente, pero se les pasa deprisa [...]. Todo lo hacen con exceso: aman con exceso y odian con exceso [...]» (II, 12, 1389a).

18. Luis Vives, *Las disciplinas*, Parte II, libro V, cap. III, ob. cit., p. 658.

19. Y pone el clásico ejemplo de los lacedemonios, los cuales prestaban los esclavos ebrios a sus hijos para que estos, vista la fealdad del semblante de la borrachera, tomaran escarmiento de la embriaguez ajena.

20. Por ejemplo, véanse las penas en los Furs valencianos en el caso de rapto de joven virgen casadera: «Y qui sen portara donzella, vidua, o altra dona honesta contra voluntat de son pare, o mare, o de ella, muyra, y sien sos bens confiscats, encara que la dona confesse ella haver hi consentit, o essent fet matrimoni ans, o apres del rapto. Y qui sen portara verge, o vidua, ella consentint, y sera filla de cavaller, o burgues, o ciutada honrrat que no fa faena de ses mans, pot lo pare desheretarla tambe en la legitima, y lo raptor pague cent morabatins, o estiga deu anys fora del Regne, o cases ab ella», *Institucions dels Furs i privilegis del Regne de Valencia*, por Pere Hieroni Taracona, Valencia, Pedro de Huete, 1580, lib. IIII, «De adulteris y estupro y dels alcavots y males dones», p. 378.

21. Este parece ser el principio de la mayoría de las comedias humanísticas. La confusión en los galanes entre el bien o felicidad con el deseo amoroso. Por ejemplo, es lo que dirá Calisto una vez realizado el primer encuentro con Melibea: «[…] en verdad, que si Dios me diesse en el cielo la silla

mo harán sus criados, con cometer el «forniçio sinple», que es cuando «seglar soltero conosçe soltera que nin es virgen ni religiosa»,[22] para satisfacer sus necesidades sexuales; necesita conquistar lo inexpugnable, lo dificultoso, lo inalcanzable para la generalidad de los mortales, y de ahí su mayor caída. Pero, además, de dichos amores nacerá la envidia entre los criados, enemistades, raptos, robos, arrebatos de ira entre los rufianes, prostitución, alcahueterías, supersticiones, etc.

Podemos decir que la *Celestina* 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 latina. El enamorado no solo suele cometer el estupro, sino que además lo realiza con todos los agravantes de los penitenciales: a) es culto y ha tenido una educación esmerada, por lo que no puede 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 y damas de compañía; c) posiblemente en la primitiva *Celestina* el primer encuentro entre los enamorados se dé en la iglesia, con lo que se utiliza un lugar sagrado para el galanteo amoroso;[23] d) para la consecución de la amada se utiliza a la alcahueta; e) una vez conseguida a la amada, se insite en la repetición del mismo pecado, «ca, segund dize sant Agostín, la llaga doblada

sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta *felicidad»;* o lo que dirá Veturia sobre su amada Cantaflua: «que Cantaflua es discreta y ha leído mucho y como se halla con alguna libertad, el entendimiento, desseoso de la contemplación en las cosas altas, está con la especulación vacilando de lo incierto a las cosas ciertas. Y así ha alcançado la vanidad de las cosas tras que andamos, y la poca firmeza de que nuestro miserable bivir está acompañado; y quán transitorias y livianas son las cosas que con tanta voluntad estamos deseando, y quán presto fenece lo que nosotros pensamos y tenemos creído ser cunplido y entero *bien*»; o cuando todos los amantes se sienten felices y bienaventurados ante la vista de su amada, pero sobre todo cuando gozan con ella, como dirá Evandro en la *Comedia Serafina:* «¡Oh, cómo soy de todo *bienaventurado!* ¡Oh, cómo mi voluntad se a complido! ¡Oh, cómo he gozado de la más acabada y perfecta donzella que en el mundo bive!».

22. *Libro Sinodal de 1410,* realizado por el obispo Fr. Gonzalo de Alba, en *Synodicum Hispanum vol. IV: Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora,* dir. Antonio García y García, Madrid, BAC, 1987 y del mismo autor, «La canonística ibérica medieval posterior al Decreto de Graciano», en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España,* vol. V, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Instituto de Historia de la Teología Española 1976, pp. 382 y ss.

23. Martín de Riquer, en su artículo «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española,* XLI (1957), pp. 378-388, cree que este primer acto no transcurre en el huerto de Melibea, sino en una iglesia, con lo que coincidiría con el planteamiento de la *Thebayda* de que los enamorados, además de volverse como «brutos amadores», utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de estas *reprobatio amoris,* como confirmación de la herejía amorosa.

peor es de sanar», y lo mismo ocurre con Melibea, que una vez ha probado el placer difícilmente se puede apartar de él.[24]

Se pinta al perfecto antihéroe, al peor de los «peores», a aquel que contraviene todas las normas conscientemente, a aquel que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad. Todo ello bajo una forma cómica y agradable, incluso con una clara parodia a los comportamientos extremos de las ficciones sentimentales en boga. Bajo este punto de vista no podemos olvidar que la *Celestina* surge en un ambiente claramente universitario, y por tanto es el lugar idóneo para que unos profesores procedentes de la burguesía media critiquen los modelos culturales de una sociedad aristocrática, apartada de la realidad circundante, que se recluyen mediante sus ficciones en modelos corteses del pasado.

Pero como auguraban algunos moralistas contrarios a esta fórmula de enseñanza mediante la denuncia de vicios (y que será el modelo que se impondrá a partir del Concilio de Trento con la Contrarreforma), la *Celestina* irá perdiendo paulatinamente su función docente y será entonces cuando recibirá las mayores críticas, como podemos comprobar en Fray Juan de Pineda en 1589:

> Por lo que dijiste de leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal para lo huir, digo que muchas veces he tenido reyertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas* y leerlas hasta las saber de coro, y, reprehendidos de mí por ello, se piensan descartar con decir que allí se enseñan a huir de malas mujeres y a conocer sus embustes, y que, viendo pintadas allí como al natural las carnalidades de los malos hombres y mujeres, darán más en rostro y se apartarán de ellas mejor; mas yo con San Pablo pregono que la fornicación ha de ser huida y no estudiada, ni aun imaginada, y que el que lee cómo van procediendo en los grados de las carnalidades, no puede sino sentirse llamado a ellas, y se halla metido en la pelea con lo que él, por lo menos ignorantemente, dice tomar para preservativo [...]. Ignorancia de gente sin sentido me parece, y muy peor la lección de *Celestina* que la de los libros de caballerías, en que no hay la práctica carnal, y hay otras virtudes muy platicadas, como lo de la honra, verdad, amistad, crianza, y generosidad [...].[25]

Como vemos, se vuelve a reproducir la vieja diatriba sobre los modelos de enseñanza, como también había sacado a luz Savonarola a principio de siglo en Italia:

24. Véase José Luis Canet, «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca*, 20.1-2 (1996), pp. 3-30, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pd> (consultado: 17-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 267-280.

25. Cita extraída de Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, ob. cit., pp. 157-158.

> En los versos de poetas paganos nacieron graves engaños diabólicos porque así como el diablo enseñó aquellos versos para la adoración de sí mismo y para alimentar la superstición humana, también dejó en ellos su soberbia vanidad [...]. Los poetas son mentirosos y mienten siempre, tanto sobre dioses como sobre hombres; y son fábulas llenas de lujuria, de alocados y deshonestos amores [...]. Y de estos engaños, de estas burlas pueriles, entre estas divinidades perversas y desenfrenadas van alimentando las tiernas almas de los jóvenes y su intelecto puro y virgen lo llenan, primero, de falsedad y, luego, de la infamia y abominable superstición de los idólatras. Y mientras excitan cada vez más al placer, su carne se inclina hacia el mal, y añaden fuego al fuego, y someten a la servidumbre del demonio al hombre entero, en cuerpo y alma» (*Apologeticus de ratione poeticæ artis)*.[26]

Savonarola parte de la idea de una naturaleza profundamente corrompida por el pecado (original) que necesita ser, no desarrollada libremente, sino castigada y corregida, y en la que solo los remedios de un alma ascéticamente mortificada puede vencer las pasiones de un cuerpo que se inclina al mal. Por eso, la educación, lejos de constituir un libre desarrollo del hombre integral bajo el signo del arte, deberá ser una rigurosa y dura disciplina mortificante.

Dicha polémica sobre cómo enseñar a los escolares procede de la iniciada a principios del siglo XV en Italia; por un lado se alinearon los que asumían los planteamientos más duros de la Iglesia, y a su cabeza estaban los dominicos; por el otro, los humanistas. Un ejemplo lo podemos encontrar en Florencia, donde se establece una disputa entre Coluccio Salutati, gran Canciller de la república de Florencia frente al dominico Giovanni Dominici, cardenal de la santa Iglesia Romana, quien condenó no solo los ideales clásicos, las lecturas de los poetas, sino también los métodos de la educación humanista. Dice así en su *Regola del governo di cura familiare:* «No deben presumir de hablar bien [...] aun llevando barba [...]. El silencio es santo [...] la humildad no habla [...] la misión del discípulo es escuchar». A los niños jóvenes en general había que pegarles, y pegarles a menudo: «los azotes frecuentes son de provecho [...], porque es necesario frenar a esa edad tendente al mal [...]. Y esto no debe durar hasta que tengan tres, cuatro o cinco años, sino hasta cuando sea necesario, aunque tengan veinticinco años». Y los padres «pueden dar bastonazos sobre ellos cuando quieran», tanto si lo merecen como si no. En efecto, «que sean azotados merecida o inmerecidamente. En el primer caso, pagan justamente; en el segundo, tienen el mérito de tener paciencia. Pero siempre y en cualquier caso los golpes y bastonazos son útiles para ellos».

26. Cita extraída de Eugenio Garín, *La educación en Europa 1400-1600*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 75.

Por el contrario el humanista Leon Battista Alberti quería que todas las enseñanzas se impartieran con la persuasión y el ejemplo, con dulzura y amor: «Con las palabras se ayudará mucho a encender en los hijos gran amor a lo que es digno de alabanza y confirmar en ellos gran odio a lo deshonesto e indigno. Pero si nuestros hijos tuvieran vicios, quisiera ver a los padres regañarles con gran moderación, demostrando afligirse de sus errores como si fueran suyos, y no regañarles como a enemigos y perseguirles con palabras hirientes» (*I primi tre libri della famiglia)*.

En cuanto al aprendizaje, Giovanni Dominici no acepta los juegos, las lecturas ni las atenciones cariñosas para con ellos. Si juegan pierden el tiempo; si se divierten con las jóvenes «aquéllos y éstas estarán alimentados en la fétida carne». El mejor juego es que los niños finjan prácticas religiosas: «harás un pequeño altar o dos [...] ten allí tres o cuatro doseles diferentes, y algunos niños que sean sacristanes [...]. A veces estarán ocupados en hacer guirnaldas [...] y en coronar a Jesús, adornar a la Virgen María, hacer lamparillas, inciensar [...] todo como en misa, etc.» ¿A nadie le recuerda cierta educación de los años 50-60 en nuestro país?

Vemos, pues, cómo la propuesta educativa de ciertos dominicos y hombres de iglesia aún se mantiene vigente durante toda la centuria siguiente. Bajo este aspecto, pienso que la *Celestina* participa de la corriente contraria, la renovadora, la que prefiere los debates entre profesores y alumnos, la que se decanta por un aprendizaje basado en la persuasión y el ejemplo. Bajo este punto de vista, estamos ante una obra que hace reflexionar al alumno, puesto que le muestra un ejemplo negativo sobre unas relaciones amorosas que degeneran en la destrucción de los amantes y de su entorno, pero mostrando dicha relación amorosa de una forma agradable mediante el estilo cómico. Es el conocido modelo horaciano del *prodesse et delectare*. Como dice Rojas: «Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos y propósitos».

Si recapitulamos un poco, podemos asumir que en Valencia, en 1514, existe un gran público potencial para consumir la *Celestina* de Rojas, siendo la mayoría de este un público escolar y universitario, normalmente de clase media, con poder adquisitivo lo suficientemente amplio como para poder pagar la edición cuidada de Jofré. Algo similar a lo que ocurrirá con la impresión sevillana de Cromberger. Pero, además, aparecerá en Valencia justo en el momento en que hay un cambio sustancial en la Facultad de Artes, con la inclusión de las nuevas cátedras y de las corrientes en boga de las universidades europeas, sobre todo de las corrientes nominalistas y escotistas. Para realizar el cambio en la universidad valenciana se alían todos los sectores religiosos contrarios al rea-

lismo tomista, es decir, agustinos, franciscanos y mercedarios, junto con la corriente humanista italianizante, dando paso a un nuevo proceso educativo con debates por las tardes y los sábados. Se ampliará la cátedra de oratoria con la dotación de una nueva de poética, y tomará un mayor relieve la cátedra de filosofía moral, desapareciendo en poco tiempo la de filosofía natural que, como decían los humanistas, debería transformarse en una «filosofía de la vida y de las costumbres». Y esto ni más ni menos es lo que intenta Rojas, al mostrarnos bajo propuestas cicieronianas un «espejo de la vida y de las costumbres» de la sociedad de su época.

Bajo esta hipótesis de trabajo se puede entender también la ligazón de Alonso de Proaza con la comedia rojana, apareciendo como el editor de un texto que es portaestandarte de un nuevo modelo educativo, apreciado por todos aquellos que están intentando una nueva religiosidad, no basada en el miedo al Padre vigilante y justiciero de todos nuestros actos, sino en el respeto al Padre criador que ama a su hijo ante todas las cosas, como dirá Vives en el *Tratado del alma*: «Dádiva de Dios muy grande es la libertad de la voluntad por la cual nos constituyó en hijos suyos, no siervos, y puso en nuestra mano formarnos como quisiéramos con auxilio de su favor [...]» (1216-7). Para estos reformadores solo el hombre puede llegar a Dios a través de su entendimiento, que le muestra la verdad, y una voluntad que le mueve hacia el bien; y, además, porque el ser humano no está determinado por su naturaleza, porque no está obligado por sus instintos, como los animales. En sus manos está, por tanto, el ser libre o no.

Sin embargo, reconozco que mi propuesta de explicación del texto de Rojas se ha basado exclusivamente en unas cuantas reflexiones sobre el mundo intelectual valenciano. Pienso, pues, que se debería profundizar más en este aspecto educativo y universitario para poder integrar con fundamentos más solidos la *Celestina* dentro de una corriente docente y universitaria. Para ello, nada mejor sería que analizar la Universidad de Salamanca en el momento de la creación de la obra de Rojas, sus luchas internas y las propuestas educativas dominantes. También ahondar más en las diferentes corrientes intelectuales existentes en otras universidades y centros escolares españoles, caso de Sevilla, Toledo, Zaragoza, donde se realizaron las primeras ediciones.

Pero tampoco debemos olvidar, para una mejor interpretación del texto, todo el proceso editorial. Es decir, el proceso de producción del libro y su comercialización. De todos es sabido que los autores poco o nada tienen que ver con la publicación de sus obras, dependiendo estas únicamente del editor, quien es el encargado de elegir a un tipógrafo, de adelantar el dinero de la impresión, y finalmente de recuperar su inversión con la comercialización del texto. Para ello, estos editores estudian el público comprador virtual o potencial, puesto que ya estamos en una época que ha desaparecido el libro por encargo como ocurría durante el período del manuscrito; posteriormente cuentan sus propios recur-

sos económicos y los canales de distribución a lo largo y ancho de la geografía nacional; todo ello sin olvidar la intervención de otros posibles factores sociológicos, como son el potenciar una ideología o una corriente de pensamiento en un momento determinado, alabar a un santo, persona u orden religiosa, etc., recibiendo entonces ayudas económicas de grandes personajes o instituciones.

Como vemos, no todo está hecho, que es lo que a primera vista pudiera parecer por la inmensa cantidad de bibliografía crítica existente sobre la *Celestina*. Pienso, por el contrario, que casi todo está por hacer, pues como hemos podido comprobar desconocemos casi todos los procesos de cualquier época del pasado. Por ejemplo, es muy usual pensar que los humanistas son un grupo intelectual organizado, al que pertenecen la mayoría de los profesores de inicios del XVI, y cuya meta es abandonar el teocentrismo medieval para colocar al hombre en el centro del universo. Y la realidad tiene poco o nada que ver con dicha opinión bastante generalizada. Hoy en día, y después de la renovación de la crítica humanística, sabemos que estos intelectuales eran más religiosos que las otras corrientes de pensamiento, y grandes defensores de una nueva espiritualidad; lo que no querían era entrar en discusiones bizantinas ni metafísicas sobre la esencia o existencia de Dios, o en especulaciones sobre la naturaleza, puesto que para ello ya estaba la Verdad revelada a través de Cristo. Para ellos era más importante conocer al Creador a través de la criatura, es decir a través del hombre, que está formado a imagen y semejanza suya. Lo que planteaban era una nueva religiosidad basada en el conocimiento del hombre de sí mismo y en la capacidad suya de elegir el Bien o la Suprema Felicidad frente al mal o la infelicidad. Pero, además, entre los humanistas no todos creen en un mismo ideal social o cultural, ni mucho menos participan de las mismas corrientes intelectuales ni de los mismos modelos de organización social. Por supuesto, en prácticamente ninguna universidad española llegan a imponerse y a copar los cargos directivos. La universidad española sigue estando dominada por la vieja escuela realista y tomista, con posturas ancladas en la tradición del XV y reacios a cambios sustanciales, si bien poco a poco se introducirá el nominalismo y el escotismo en la docencia escolar por presiones de amplios sectores intelectuales y religiosos, hasta que de nuevo el Concilio de Trento marque un nuevo cambio a causa del triunfo de la Contrarreforma.

Quisiera terminar mostrando una de las grandes paradojas sobre los modelos de conducta del ser humano para que veamos que lo que en un período de tiempo puede ser un modelo moral de comportamiento, en otras puede ser justamente todo lo contrario; paradoja relativa a la temática que nos ocupa: el amor apasionado que se nos describe en la *Celestina* y en otras ficciones contemporáneas. Dicho amor es tomado por los intelectuales de su época por un vicio o por una patología del alma, como lo habían hecho anteriormente los estoicos y gran parte de la corriente cristiana; ahora bien, con el paso de

los años llegará a ser el modelo a imitar (evitando, eso sí, el carácter eminentemente sexual que tenía en la tradición anterior). Esos galanes ridículos que abandonaban toda su *virtus* por no saber poner freno a su pasión amorosa se convierten en los verdaderos modelos de la comedia posterior, llegándose al máximo de su aceptación en el Romanticismo europeo. La comedia humanística es, pues, uno de los últimos eslabones literarios en donde el amor es visto como pasión anímica que aniquila la razón, aspecto este coincidente con el de la ficción sentimental; ahora bien, estos intelectuales dan como única alternativa al amor-pasión el amor hacia el Creador, el verdadero amor, o el amor hacia la criatura, mediante la *caritas*, al decir de san Pablo. De ahí su fracaso posterior, pues olvidaron estos pedagogos que el deseo y la pasión son inherentes al ser humano, que se pueden modificar mediante la educación y las costumbres, como decía Aristóteles, pero no aniquilar. Sin embargo, los modos de expresión de los enamorados, la fórmula compositiva, las digresiones ridículas con escenas independientes de personajes de baja estofa, el final feliz, etc., seguirán mucho tiempo en vigor.

Celestina: *'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?[1]

> Cum in tanta uerborum multitudine nonnulla etiam sanctorum dicta non solum ab inuicem diuersa uerum etiam inuicem aduersa uideantur, non est temere de eis iudicandum per quos mundus ipse iudicandus est, sicut scriptum est: «Iudicabunt sancti nationes», et iterum: «Sedebitis et uos indicantes». Nec tanquam mendaces eos arguere aut tanquam erroneos contemnere praesumamus, quibus a Domino dictum est: «Qui uos audit, me audit; et qui uos spernit, me spernit». [...]
>
> Illud quoque diligenter attendi conuenit ne, dum aliqua nobis ex dictis sanctorum obiciuntur tamquam sint opposita uel a ueritate aliena, falsa tituli inscriptione uel scripturae ipsius corruptione fallamur. Pleraque enim apocrypha ex sanctorum nominibus, ut auctoritatem haberent, intitulata sunt; et nonnulla in ipsis etiam diuinorum testamentorum scriptis scriptorum uitio corrupta sunt [...]. (Pedro Abelardo, *Sic et Non*, Prologus)[2]

Me sirvo de este Prólogo de Pedro Abelardo para hacer hincapié en la problemática de la transmisión de los textos, ya desde el inicio de la creación de la Universidad de París, que posteriormente será retomada por las diferentes escuelas, sobre todo por el humanismo en ese afán filológico de la búsqueda del mejor texto. También espero que estas reflexiones abelardianas sirvan de «lid y contienda» para nuevas propuestas y estudios celestinescos.

1. Este artículo fue publicado en *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 18-01-2020). Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este trabajo.

2. Pedro Abelardo, *Sic et Non: A Critical Edition*, eds. Blanche B. Boyer y Richard McKeon, University of Chicago Press, 1977, pp. 89-91. Realizo una posible traducción: «Puesto que entre tantas palabras, incluso las sentencias de los santos, no solo pueden parecer a la vez divergentes sino también contradictorias, no podemos emitir juicios temerarios sobre aquellos por mediación de los cuales el mismo mundo será juzgado. Tal y como está escrito: "Los santos juzgarán las naciones" [Sabiduría, 3, 7-8]. Y también: "Os sentaréis también como jueces" [Mateo, 19, 28]. No pretendamos tratarlos de mendaces o de errados, para quienes el señor ha dicho: «Quien os escucha me escucha, quien os menosprecia me menosprecia» [Lucas 10,16]. [...] Conviene asimismo prestar una escrupulosa atención para que, cuando se nos objeten algunos textos de los santos como opuestos entre ellos o ajenos a la verdad, no nos dejemos engañar por un título falaz o por la corrupción de la escritura misma. Pues muchos apócrifos tienen en su título nombres de los santos para conferirles autoridad; otros pasajes, incluso en los escritos que componen los divinos Testamentos, están corruptos a causa de los copistas».

La *Celestina*, como ha resaltado la crítica, es quizá uno de los textos con mayor problemática textual de los que se nos han conservado. Son muchos los estudiosos que han propuesto diferentes árboles genealógicos en busca de esa edición *princeps* de la que procederían las tres ediciones conocidas de la *Comedia* y el casi centenar de la *Tragicomedia* desde 1499[3] (o 1500-1, como proponen Jaime Moll[4] y Víctor Infantes[5]) hasta 1633, todas ellas con diferentes variantes de autor, de copistas, cajistas, adiciones y supresiones. En ese afán de demostrar los diferentes *stemmata*, muchas son las ediciones imaginarias o presuntamente perdidas que se han ido creando en el paso de los años. Y es que, como muy bien ha explicitado Ottavio Di Camillo al preguntarse por la práctica de extender el cotejo de ediciones hasta 1541, fecha de la muerte de Rojas, ha sido por la incuestionable confianza de la participación del autor en las varias ediciones de su obra que han llegado hasta nosotros: «la 'Textual Bibliography', [es] una escuela que siempre manifestó una fuerte preocupación por la 'intención autorial'».[6] Aspectos que retomaré posteriormente.

Siguiendo a Víctor Infantes:

> El texto de la *Comedia* y de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* sufre un proceso de transformación literaria continuo, desde un texto primitivo hasta un texto dinámico, cambiante y nuevamente alterado en varias ocasiones, en una operación *literaria* denunciada incluso por su propio autor; pero en momentos puntuales de esa contienda creativa

3. Esta es la fecha defendida por la mayoría de los críticos, incluso después de las dudas planteadas por Jaime Moll, Víctor Infantes y Martín Abad. Véase, por ejemplo, Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96, donde propone como fecha la de 1499 para la *Comedia* de Burgos con una serie de hipótesis bien fundamentadas, si bien, tengo claro que hasta que no poseamos un original completo de dicha obra o contratos de impresión que lo avalen, no hay posibilidad de dirimir la fecha exacta de su impresión de una manera certera.

4. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11.1 (2000), pp. 21-25.

5. 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87; también publicado en *La trama impresa de "Celestina": ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104.

6. 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"»*, ob. cit. pp. 115-145, especialmente p. 122.

> se convirtió en libro, es decir se solidificó en un objeto físico sujeto a otras normas muy distintas de composición y de creación.[7]

Desde el descubrimiento del Manuscrito de Palacio, han cambiado algunos puntos de vista sobre la transmisión de la obra e incluso de la autoría (al menos del primer acto).[8] Ahora tenemos más conocimientos de una primera transmisión manuscrita de la obra, diferente a la impresa, como han demostrado los trabajos de Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco J. Lobera, Ottavio di Camillo, etc.[9] En cuanto a los testimonios impresos, el texto considerado hasta ahora *princeps* de la *Comedia*, Burgos, Fadrique de Basilea de 1499, ha quedado en entredicho por Jaime Moll, Julián Martín Abad[10] y Víctor Infantes (si bien existen en número mayor estudiosos que mantienen la fecha de su primacía),[11] quienes proponen por orden de impresión en primer lugar el ejemplar de Toledo, de Pedro Hagenbach, 1500, al que le seguiría el sevillano de 1501 y posteriormente el de Burgos de 1501-2. La primera versión de la *Tragicomedia* podría corresponder a alguna edición perdida de 1502 impresa en Salamanca, de la que procedería posiblemente la traducción de Alfonso Ordóñez al italiano, pu-

7. Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», art. cit. p. 4.

8. Véanse Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo1.pdf> (consultado: 18-01-2020); Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior)», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Patrizia Botta, «*La Celestina*», en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, eds. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ob. cit., pp. 161-185, etc. Sobre la autoría se hablará después y se incluirá la bibliografía.

9. A los artículos reseñados en la nota anterior, cabría añadir: Francisco J. Lobera, «La transmisión textual» en «Prólogo» a Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), La *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXXX 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96; Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit.

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

11. Sobre todo Patrizia Botta, Francisco J. Lobera y recientemente Ottavio Di Camillo, quien desde una nueva revisión del incunable, pone en entredicho algunas de las afirmaciones de Infantes y Moll desde el punto de vista de la ecdótica como de su materialidad y disposición del texto. Véase la bibliografía de la notas 4, 8 y 9.

blicada en Roma en 1506.[12] La primera edición conservada de la *Tragicomedia* española es la de Zaragoza, Jorge Coci, 1507.

Pero, incluso aceptando todas estas premisas que la crítica ha puesto de relieve en los últimos años, y de la que participo plenamente, quedan en el aire bastantes preguntas sin responder. ¿Se usó la misma edición manuscrita de autor para la edición, casi simultánea de Toledo (¿otoño de 1500?), Sevilla (1501), Burgos (1499-1501-1502?), y la aceptada por todos, pero perdida, de Salamanca (1500)?[13] O por el contrario, ¿a partir de la edición de Salamanca se construyeron las siguientes? Hasta el momento, los últimos estudios de crítica textual realizados por Patrizia Botta y Francisco J. Lobera, plantean la necesidad de recurrir a diferentes ediciones perdidas (aunque en un número menor que las propuestas realizadas por Herriot, Marciales, Whinnom, etc., para construir los diferentes *stemmata*), incluso no ven una filiación directa entre las tres ediciones de la *Comedia*.[14] Y es que, queramos o no, todos los que han dedicado muchos años de sus vidas al estudio del árbol genealógico de la *Celestina* en sus dos versiones de 16 y 21 actos, sigue en ellos vigente la idea de la intervención del autor, quien dio su texto de forma definitiva a la imprenta en las dos versiones de *Comedia* y *Tragicomedia*, aceptando en gran parte las declaraciones prologales.

Pero vayamos por partes. Hoy en día tenemos un mejor conocimiento de la Historia de la imprenta en España y han aparecido en las últimas décadas numerosísimos estudios tipobibliográficos sobre la producción salida de nuestras prensas en los siglos XV y XVI, que han servido para datar más correctamente los ejemplares conservados, descubrir impresos con falsificaciones sobre lugares de impresión e impresores, y también para la Bibliografía textual y/o crítica textual al tener un mejor conocimiento de las variantes debidas a cajistas, com-

12. Ottavio Di Camillo propone que Ordóñez utilizaría una *princeps* para su traducción diferente a las conocidas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, es decir una *Comedia* que se separaría antes del arquetipo del que descienden Burgos, Toledo y Sevilla, y una vez traducida, el propio traductor la reformularía posteriormente al circular ya las versiones de 21 Actos para poder presentarla a su impresión en consonancia con el nuevo modelo editorial. Remito a su trabajo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit., pp. 135-137.

13. Apunta Ottavio Di Camillo en «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit. p. 87: «Aunque resulta imposible precisar en qué forma y durante cuánto tiempo circuló la obra manuscrita, lo que no puede asumirse es que la *Comedia* se compusiera para la imprenta, como piensa la mayoría de los críticos, atribuyendo a letrados e impresores de finales del siglo XV una práctica de publicación literaria exclusivamente moderna. Por tanto, no me parece descabellado postular que hubo ediciones anteriores a la de Burgos que impulsaron a Fadrique de Basilea y a la persona o personas que sufragaron los gastos de imprenta a dar a la estampa una edición ilustrada que tuviese una decisiva ventaja competitiva» (se refiere el autor a los grabados).

14. Patrizia Botta, «En el texto de B», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina"*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.

ponedores y correctores. Intentaré, pues, desde estos planteamientos, reflexionar sobre las diferentes ediciones conservadas y las probablemente perdidas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Al día de hoy poseemos tres ejemplares de la *Comedia* y 7 de la *Tragicomedia*, todas ellos salidas de las prensas españolas en las ciudades de Toledo (2), Sevilla (4), Burgos (1), Zaragoza (1) y Valencia (2). Tres han sido impresas en Italia con colofones españoles de Sevilla y Salamanca, con fecha de 1502 (pero de entre 1515-1520), y finalmente, dos o tres desconocidas que se dan por seguras su existencia (al menos dos de Salamanca, una en 16 actos y otra en 21, de 1500 y de 1502 probablemente, y otra de Sevilla, al menos, de 1502 o de 1504, de las que procederían las editadas posteriormente por Jacobo Cromberger). En total, son 13 las ediciones conservadas que estuvieron en circulación en este periodo, más las que no conservamos ningún ejemplar, pero que tenemos una cierta certeza de que existieron. Lo que hace una producción difícilmente inigualable por cualquier texto de ficción por aquella época, teniendo en cuenta que no salían de las prensas españolas y extranjeras tiradas inferiores a 500 ejemplares, siendo lo más usual entre 500 y 1000 y algunas veces hasta 1500 o más,[15] lo que nos hace un volumen en circulación en estos años de unos 7.000 ejemplares de la *Celestina*, eso haciendo un cálculo mínimo sin tener en cuenta las ediciones perdidas; si pensáramos en una media de 750 ejemplares por tirada y añadiéramos la ediciones perdidas pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de 10.000-12.000 libros. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares? Intentaré dar alguna posible respuesta posteriormente.

Hace algunos años realicé unos estudios sobre la producción de las imprentas valencianas en el siglo XVI,[16] que si bien tratan sobre una producción algo alejada de la imprenta castellana, coinciden algunos elementos en cuanto a distribución de las temáticas editadas por los diversos impresores, que agrupaba en aquella ocasión en: *obras religiosas* (vidas de santos, obras piadosas, tratados de confesión, órdenes religiosas y militares, doctrinas cristianas, historias bíblicas, etc.); *normativas emanadas de la Iglesia* (sínodos, misales, ritos de la iglesia, constituciones, bulas, santorales, etc.), *normativas emanadas por los poderes civiles* (pragmáticas y ordenaciones realizadas por el Virrey, Ayuntamiento y la Gene-

15. Por ejemplo, en la imprenta valenciana, del *Renaldo de Montalban* se hicieron 700 ejemplares, del *Valerián de Ungría*, 1000, de *El Arderique*, 1000, de un *Ordinarium*, 500. Véase Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, I, pp. 102-103.

16. «La producción de las imprentas valencianas en el último tercio del siglo XVI», en *Des moulins à papier aux bibliothèques. Le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (XVIe-XXe siècles)*, eds. Roland Andréani, Henri Michel y Élie Pélaquier, 2 vols., Montpellier, Université Montpellier III, 2003, I, pp. 245-268 y «Literatura i imprempta durant el segle XVI a València», en *Escriptors valencians de l'Edat Moderna*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, pp. 19-32.

ralitat, actas de cortes, etc.), *obras de enseñanza escolar y universitarias* (tratados, gramáticas, libros de medicina, libros de derecho romano, obras teológicas, etc.), *obras literarias* (poesía, narrativa, teatro, relaciones de fiestas, historias relativas a la ciudad y sus reyes, relatos de viajes, etc.) y *obras de cariz popular* (textos necesarios para las profesiones liberales, caso de libros de contratos, cambios de monedas, etc., informes sobre condados, libros sobre juegos, pliegos de cordel con oraciones y nóminas, pronósticos y almanaques, algunas obritas de burlas, etc.).

A partir de los datos analizados saqué una serie de conclusiones. La primera de ellas, y como perfectamente había ya definido Jaime Moll, «el editor español solo trabaja para su propio mercado nacional. La exportación, cuando se da, es algo complementario, no vital ni considerado en la planificación de sus ediciones. España exporta textos pero no libros».[17] La mayoría de las obras publicadas por las imprentas valencianas en este periodo están pensadas para un consumo nacional (incluso diría yo que local o como mucho del Reino de Aragón). Prácticamente no existe ningún texto capaz de competir en un mercado internacional,[18] caso por ejemplo de libros de Derecho civil y canónico, la *Summa* de santo Tomás, o grandes obras de autores clásicos en latín. Y es que pocos son los libreros en contacto con redes de distribución internacionales para poder exportar los libros editados aquí, siendo además el mercado de Lyon, París, Venecia, suficiente para saturar el mercado Europeo con ediciones muy cuidadas, amén del riesgo económico de los editores valencianos al editar dichas obras.

Así que si se publican obras latinas, estas en su mayoría son debidas a los propios profesores del Estudi General (Universidad de Valencia), que tienen un público inmediato receptor, sus propios estudiantes. Alguno de ellos alcanzará una difusión mayor del propio ámbito local, caso de Palmireno, cuyos textos fueron bien acogidos en las universidades catalanas y en alguna que otra castellana (por la cantidad de ediciones que se hicieron de sus textos y la cantidad de ejemplares conservados a lo largo y ancho de la geografía nacional).

En cuanto a la temática, la mayoría de los textos (exceptuando los pliegos de cordel y literatura popular que vendían los ciegos por los diferentes mercados), corresponde a la religiosa y le siguen inmediatamente después los pensados

17. Jaime Moll, «Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro», en *Livres et librairies en Espagne et au Portugal (XVIe-XXe siècles)*, Paris, Ed. CNRS, 1989, pp. 15-25, cita p. 22 y «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. Mª L. López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 325-338.

18. Véase Philippe Berger, «La dépendence éditoriale de l'Espagne: Le cas de Valence au XVe et XVIe siècles», en *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: La dépendence,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1986, pp. 7-25, especialmente p. 22.

para el público escolar y universitario (claro está sin contar con los financiados y editados por los poderes civiles y religiosos).

Si analizamos la producción global salida de las prensas españolas en el periodo que va de 1501 a 1520,[19] son muy pocas las obras que alcanzaron la decena de ediciones (véase el Apéndice final), caso de Antonio de Nebrija, *Introductiones in latinam grammaticén* (con 13 ediciones); *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, muchas con anotaciones y edición 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; obras que formaban parte del bagaje intelectual en las facultades de Artes y también de las de Teología, tanto en las universidades castellanas como en las aragonesas y catalanas. Otras obras universitarias, pero más específicas de una materia o no usadas por todas las universidades del ámbito nacional, están entre 6 y 8 ediciones, caso de Antonio de Nebrija, *Dictionarium*, (6 ediciones), Aulio Persio Flaco, *Satyrae*, con comentarios de Nebrija (8 ediciones), o para las Facultades de Medicina el libro de Alfonso Chirino, *Menor daño de medicina* (con 7 ediciones). Finalmente, obras específicas de algunas universidades o facultades, no llegaron a sobrepasar los 3-5 ejemplares, caso de Francisco Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, con 4 ediciones; Esopo, *Fábulas* y *La vida de Ysopo*, también con 4 ediciones, por poner unos ejemplos en lengua vulgar de textos con cariz literario-escolar.

Obras que realmente sobrepasen con creces las 10 ediciones son las referidas al estamento religioso: *Breviarium*, con 22 para las diferentes ciudades españolas y 7 de órdenes religiosas; *Constituciones eclesiásticas* con 22 ediciones correspondientes a diferentes abadías obispados y arzobispados; *Lectiones Iob* con 14 ediciones y variaciones en el título; *Libros litúrgicos: Breviarios y ordinarios* con muchísimas ediciones 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, caso de Juan de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo*, con 6. Otras obras religiosas que se utilizaban tanto en conventos como en universidades en las facultades de Teología, se mantuvieron también en el mismo parámetro: san Basilio, *Magni Basilii perutiles de moribus institutiones ad dulcissimos nepotes* (7 ediciones); Alfonso Tostado, *Confessional* (7 ediciones).

Si nos referimos a obras poéticas o de ficción, ya asentadas entre el público español con una larga tradición desde el siglo anterior, ninguna de ellas so-

19. Me sirvo para esta parte del estudio de los dos textos básicos: F. J. Norton, *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978 (sigo la edición española: *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad, trad. Daniel Martín Arguedas, Madrid, Ollero & Ramos, 1997), y Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, ob. cit.

brepasa las 8 ediciones y corresponderían a las obras poéticas de los grandes autores del XV: Jorge Manrique, *Coplas a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre* y las *Glosa famosissima sobre las coplas de Jorge Manrique por el licenciado Alonso de Cervantes* (8 ediciones) y Juan de Mena, *Las Trezientas* con diferentes variaciones y glosas (8 ediciones). Le sigue en popularidad Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Proverbios* con 7 ediciones. Los otros textos poéticos quedarían bastante relegados en este *ranking*, caso del famosísimo Juan del Encina, *Cancionero de todas las obras,* con 6 ediciones o el *Cancionero general de muchos y diversos autores*, edición de Fernando del Castillo con 4 ediciones. Si hablamos de obras de ficción con amplia difusión en este periodo, caso de la ficción sentimental o la ficción caballeresca, los textos más editados son Diego de San Pedro, *Carcel de amor con el Tratado de Nicolas Nuñez* con 4 ediciones y *Oliveros de Castilla [La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe]* con 5 ediciones.

Finalmente, uno de los textos más editados en el siglo XVI de carácter más o menos popular, el librillo de Andrés de Li, *Reportorio de los tiempos*, alcanzó las 7 ediciones.

He entresacado en esta muestra los textos con mayores tiradas en estos veinte años que van de 1501 a 1520, con materias diversas y pensadas para públicos receptores diferenciados. No es lo mismo un texto como el *Cancionero general*, editado in Folio y con 234 f., que un *Reportorio de los tiempos*, en 4.º y de 68 f. El precio es muy diferente y el público a quien va dirigido también. Tampoco tiene que ver un texto de Nebrija, obligatorio prácticamente por la década de 1510 en la mayoría de las facultades de Artes de nuestro país con otro pensado para una orden religiosa en concreto o para un público femenino y cortesano, como la *Cárcel de Amor*. Lo que quiero aquí resaltar es que la *Celestina* en sus dos versiones de *Comedia* y *Tragicomedia* no tiene parangón con ninguna de las obras de ficción y únicamente podemos establecer paralelos con las obras de cariz escolar-universitario, con las que además tiene otras similitudes. Los únicos textos que quedan a una distancia cercana son los poéticos, de esos grandes autores del XV que ya habían pasado a ser canónicos y que pienso se utilizaban además del ámbito nobiliario y burgués en algunos círculos de enseñanza, caso de Mena, Manrique o Santillana, pues pasaron a ser modelos a imitar. Tampoco podemos desdeñar la gran repercusión de la poesía en este periodo, procedente del siglo anterior, conservándose en la actualidad miles de manuscritos poéticos.

Pero incluso si aceptamos que algunos textos poéticos o de ficción tuvieron una amplia repercusión en el público, al analizar con detenimiento la salida de las tiradas, vemos aspectos de su proceso editorial que no se dan de la misma forma en la *Celestina*. Pongamos algún ejemplo. *Las Trezientas*, de Juan de Mena, se imprime por Pedro Hagenbach en Toledo en 1501; la siguiente edición

se realiza en Granada por Juan Varela de Salamanca en 1505. Posteriormente aparece modificada con variaciones y glosas en Zaragoza por Jorge Coci en 1506, que reimprimirá el propio Coci en 1509 y 1515. En Sevilla será Jacobo Cromberger quien las edite en 1512, 1517 y finalmente en 1520. Existe una variación de unos 4-5 años entre una tirada y otra en los dos focos impresores que compiten, incluyendo las consabidas variaciones y glosas para diferenciarse y poner en el mercado la mejor edición anotada, pero ninguno de estos impresores (o los editores que hay detrás) empiezan una nueva tirada hasta estar agotada la anterior. En la *Celestina*, encontramos que en su formato de 16 actos, por ejemplo, en un plazo breve de un año o un año y pico salen las tres ediciones conservadas más la perdida de Salamanca. Algo impensable para cualquier obra literaria o de ficción.

Pero sí que podemos encontrar ciertos paralelismos entre el texto de la *Comedia* y la *Tragicomedia* con obras de cariz universitario. Por ejemplo, del texto con mayor número de ediciones, el *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, tenemos dos estampaciones en Salamanca de 1501, una realizada por Jacobus Alora y otra por Nebrija; inmediatamente después saldrá en Zaragoza por Jorge Coci y Leonardo Hutz en 1502. Unos pocos años después ve la luz la edición toledana del sucesor de Pedro Hagenbach en 1504, a la que sigue otra salmantina de Juan Gysser, 1506, la zaragozana de Coci en 1508 y en el mismo año la de Logroño por Arnao Guillén de Brocar. Algunas sueltas posteriores por los años 1510-13 en Zaragoza, Logroño y Sevilla y de nuevo un aumento de las ediciones por los años 1514-17 en Zaragoza, Logroño y Burgos. ¿No es algo muy similar a la *Celestina*? Creo que sí, aparte de que participan casi los mismos impresores y las mismas intensidades editoriales por las mismas fechas.

Siguiendo en este *sic et non*, retomo algunas reflexiones de Ottavio Di Camillo sobre la *Celestina*: ¿por qué apareció en aquella fecha y no antes ni después?, ¿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?[20] Y añadiría, ¿cuáles fueron los editores y el público receptor?

Para algunas de estas preguntas no tengo aún las respuestas adecuadas, caso del por qué apareció la *Celestina* alrededor de 1500 y no antes ni después, la finalidad de la obra y las razones de sus cambios y de una segunda floración editorial a partir de la segunda década del XVI, aunque llevo tiempo preparando un trabajo sobre la filosofía y la corriente intelectual que se esconde en este peculiar texto, el cual espero que salga a luz durante el presente año, y que posiblemente dé respuesta a estas preguntas. Es propósito de este artículo cen-

20. Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit. p. 115.

trarme mucho más en los aspectos puramente materiales de la edición, dejando los contenidos para futuras investigaciones.

La siguiente pregunta que se hace Ottavio Di Camillo es, ¿quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor? Pregunta casi imposible de responder por el momento, pues no tenemos datos fiables que puedan demostrar quién o quiénes realizaron el primer contrato de impresión. Hace ya algún tiempo pregunté a mis amigos Julián Martín Abad, Víctor Infantes y Jaime Moll si tenían conocimiento de algún contrato de impresión de la obra, y me contestaron que no conocían ninguno. A todos ellos mi agradecimiento. Cosa bastante curiosa, pues han quedado bastantes contratos de impresión de muchos textos entre editores-libreros, autores e impresores, custodiados en diferentes protocolos notariales, pero en el caso de *Celestina* brillan por su usencia. Hago un llamamiento aquí a que se realicen estas investigaciones, sobre todo las de rastrear en las ciudades de Burgos, Toledo, Salamanca y Sevilla los protocolos notariales para desempolvar, si es posible, algún contrato de edición, lo que daría más luz a todo este rompecabezas que envuelve la edición de la obra y lo que es más importante, desvelar a su/s posible/s editor/es.

Ahora bien, por los datos que poseemos sobre esta época post-incunable de la imprenta española, la edición de un texto es costosa, tanto por el precio del papel, como por el trabajo de los impresores, quienes no empiezan a componer un libro si no tienen el papel depositado y pagado y cobran según imprimen las resmas.[21] Pienso que en toda la Historia de la imprenta, la función de los editores es la menos estudiada,[22] y quizás sea esa la causa de grandes malentendidos al darle una gran responsabilidad a los autores de los textos, cuando posiblemente no la tuvieron, al menos en este periodo de tiempo que llega hasta el segundo o tercer decenio del siglo XVI. Normalmente, los impresores no fueron los editores de las grandes obras, pues como en cualquier empresa se exponían a unas ventas desfavorables o al menos una inmovilización de un gran capital, por lo que se mantuvieron muchas veces al margen de la función de edición, a no ser con contratos y participaciones de libreros, o imprimiendo obras menores de poco coste, caso sobre todo de libretas escolares para el

21. Por ejemplo, en 1516 Jofré realiza un contrato de impresión para el *Ordinarium [...] sedis Maioricensis*, del que deberá hacer una tirada de 500 volúmenes y le será pagado a 24 sueldos la resma. Un precio excepcional, si se considera que para la tirada de pequeñas gramáticas de uso ordinario, caso de las *Pastranas*, se le pagaba a 11 sueldos la resma. Remito a Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento,* ob. cit., I, p. 103.

22. Puede leerse un somero planteamiento de la función editorial en Jaime Moll, «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, dirs. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.

aprendizaje de los niños, algunos pliegos sueltos, cartas para jugar y formularios de contratos civiles. Sin embargo, sí que hubo algunos impresores que al mismo tiempo fueron libreros, los cuales arriesgaron como editores, como se puede comprobar en algunos testamentos, en donde se detallan cientos de ejemplares existentes en la empresa.

¿Quiénes fueron entonces los editores? En primer lugar los poderes civiles y religiosos. La Iglesia fue la primera interesada en que sus misales, sus ritos, sus ordinaciones, etc., salieran de las prensas con un formato uniforme para que en todas las pequeñas ciudades e iglesias se celebrara el mismo rito. Fueron los grandes editores del XVI, con gran inversión de dinero para que sus textos salieran sin erratas y muchas veces a doble tinta, con los que el coste de la impresión por resma duplicaba casi a la de los libros normales. También llenaron gran parte del trabajo de los impresores con bulas, libritos de horas, estampas y pequeños opúsculos. El segundo foco editor fueron los reyes, virreyes, gobernadores, diputaciones, Generalitat, Consejo de Castilla, ayuntamientos, etc., quienes se servían de la imprenta para realizar sus pragmáticas, bandos, leyes, etc., la mayoría con un coste bajo de impresión (si exceptuamos las recopilaciones de leyes que usaban los abogados, notarios y jueces, así como en las Facultades de Derecho Civil). Estos editores, no compiten en el mercado para vender sus obras, por lo que podríamos tratarlos como editores fuera de la libre competencia y sin necesidad de un sistema de distribución, puesto que eran ellos mismos los encargados de realizarla en sus propios reinos, ciudades, diócesis o comunidades religiosas.

Otro grupo de editores se podría distribuir entre impresores-libreros o impresores con tienda para poder vender, los propios libreros, los nobles, los cargos eclesiásticos y los propios autores, amén de algunos comerciantes que podían ver en este mundo de la impresión con tipos móviles una forma de aumentar sus ingresos, pues ya poseían los canales de distribución y sobre todo sistemas de transporte a otras ciudades y países. En Valencia, tenemos casos documentados de libreros como Hernando del Castillo, quien financió la edición del *Cancionero General*, en cuyo contrato se le da una participación de los beneficios de las ventas a Lorenzo Ganoto, quien fue el recopilador de los textos.[23] Caso distinto es el de Rix de Cura, comerciante que financia la edición del *Tirant* de 750 ejemplares, pues tiene capacidad de vender fuera de los límites valencianos. Autores que actúen como casi editores en colaboración con libreros e impresores fueron en Valencia los profesores universitarios y algún que otro notario o escritor financiado por alguna institución civil. Juan de Celaya, rector y profesor de teología, gran nominalista procedente de la Universidad de Pa-

23. Para estos datos y los siguientes, sigo a Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, ob. cit., pp. 130 y ss.

rís, realiza un convenio con Jofré y el librero M. Ibáñez (por los años 1527-30) dándoles la exclusividad de sus obras, imaginamos que recibiendo una parte de los beneficios. Anteriormente, el propio Proaza actúa como editor de bastantes obras de Ramón Llull.[24] Lo que sí que aparece claramente especificado en los contratos es la multa prevista en el caso de que los impresores realicen más ejemplares de los establecidos en el contrato y que los vendan por su cuenta, en un intento de salvaguardarse en sus beneficios. De ahí que poco a poco se pida insistentemente la implantación de los privilegios de impresión, que se impondrán hacia la segunda década del siglo XVI, pero referidos a una ciudad o reino.

Para realizar un proyecto 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. Un libro en 4.° con 146 hs. de 22 líneas, como podría ser el *Ordinarium* de Mallorca, impreso en Valencia por Jofré en 1516, costó al librero Gabriel Fábregues, mallorquín, entre setenta y dos y noventa y nueve libras valencianas, según el precio del papel que haya usado, por los 500 ejemplares de la edición (para poder hacer algunas comparaciones, baste saber que un catedrático de la Universidad de Valencia venía a cobrar entre 15 y 35 libras al año,[25] dependiendo de la cátedra). Supongamos que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* de Toledo de 1500, con 80 hs. y 32 líneas y con una tirada de 500 ejemplares haya costado aproximadamente unas sesenta libras valencianas (trabajo de impresión mayor y más costoso por el número de líneas por página, que corresponderían a unos diez días de trabajo en la imprenta de Pedro Hagenbach, como ha aclarado Víctor Infantes). Es una fuerte suma para la época que nos ocupa, por lo que el inversor quiere sacar un beneficio en un tiempo prudencial. Primera pregunta, ¿un estudiante de derecho de Salamanca tiene la capacidad de invertir ese dinero por sí mismo? La respuesta es clara: no. Se me puede aducir que dicho estudiante podría haber contactado con algún librero, y que este, viendo las posibilidades de una pronta ganancia, invirtiera el dinero y le diera una parte de los beneficios al autor. Vuelvo a preguntar, siguiendo esta dialéctica del *sic et non*, ¿cuántos estudiantes hemos visto en tiempos pasados que vayan a un librero o a un editor e inmediatamente tengan su obra publicada? 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

24. Véase José Luis Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofré, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

25. Véase José Teixidor y Trilles O.P., *Estudios de Valencia [Historia de la Universidad hasta 1616]*, ed. Laureano Robles, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1976, los capítulos I-VII de Provisiones de Cátedras correspondientes a los años 1500-1520.

muchos de los textos dirigidos y muchas veces financiados por personalidades de la alta nobleza o la jerarquía eclesiástica; c) que la obra sea apoyada por un colectivo de profesores, que apuestan por usarla en su docencia, por lo que los libreros estarían encantados de poder invertir teniendo claro un público comprador. Otras posibilidades, como la comentada algunas veces de la necesidad de poner en el mercado novedades literarias de autores con cierto renombre para una rápida ganancia editorial, no aparecerán hasta unos decenios más tarde en el mercado libresco.

También puede suceder que coincidan en el proyecto de edición una o varias de las premisas que he comentado anteriormente y ese es mi parecer sobre la puesta en letra de molde del texto celestinesco. Pienso, que la *Comedia de Calisto y Melibea* era conocida algunos años antes de su primera edición impresa. El Manuscrito de Palacio, así lo demuestra. Falta saber si era solo el primer acto de ese «primer autor» o era una obra completa. Después de trabajar durante unos cuantos años sobre la comedia humanística,[26] pienso que con unas pocas páginas más al texto conservado en el Manuscrito de Palacio se tenía configurada una comedia completa. Tomemos como referente, por ejemplo, la comedia *Poliscena*, atribuida durante cierto tiempo a Leonardo Bruni (aunque pertenece a Leonardo de la Serrata y fue escrita en 1433).[27] Es la comedia humanística que se nos ha transmitido con más testimonios: además de la decena de ediciones impresas a fines del siglo XV y comienzos del XVI, disponemos hoy de 34 códices.[28] El parecido con la *Celestina* es bastante obvio y hay muchas similitudes temáticas que podemos resumir en: amor apasionado a primera vista; justifica-

26. Remito a mis trabajos sobre el tema: *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993; *La Comedia Thebayda*, ed. José Luis Canet, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003; «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, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187; pero sobre todo, «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, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28, publicado también en este volumen, pp. 281-296.

27. Pruebas concluyentes para la identificación de su autor proporcionan Enzo Cecchini, Introducción a la *Chrysis* de E. S. Piccolomini, Firenze, 1968, nota 13, pp. XVI-XVII, como asimismo G. Nonni, «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», *Atti e Memorie. Arcadia,* 6 (1975-1976), pp. 393-451.

28. Véase la Introducción a *'Poliscena' de Leonardo della Serrata, Comedia Humanística Latina*. Introducción, texto y traducción de Antonio Arbea, Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos ©1996-2000. <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf> (consultado: 18-01-2020). Las citas proceden de esta edición. Existe otra edición en castellano realizada por Josep Gandía Esteve en *Anejos de la Revista Lemir*: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Polisce.html> (consultado: 18-01-2020), donde se pueden ver las influencias terencianas en notas.

ción 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 la joven muchacha porque ella tiene tanto o más deseo que los hombres en gozar del placer y se quejan de su condición.

También son similares los debates entre criados-amos y entre muchachas-medianeras, en donde se muestra claramente que el amor descrito es puramente sexual, así como otras argumentaciones al uso sobre cómo nace dicha pasión (con los temas clásicos ovidianos en boca de Taratántara, la medianera). Pero sobre todo, estas comedias humanísticas 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. Se insiste, sobre todo, en que «la autoridad absoluta es a menudo la mayor imprudencia», y se critica que las madres estén continuamente fuera de casa, como dice la medianera refiriéndose a Calpurnia, madre de Poliscena, haciendo continuamente las beatas: «Sí, porque esa marimacho inútil debe de estar corriendo de acá para allá, como acostumbra, para visitar los templos de los dioses». Algo similar sucede con Melibea, cuya madre la deja sola al visitar los templos o realizar obras de caridad, lo que permite que Celestina entre en la casa y la convenza para dar el paso definitivo a la realización del deseo amoroso.[29]

Pero lo que me interesa demostrar es que la obra termina rápidamente una vez desflorada Poliscena con un final feliz con prometimiento de bodas entre Macario, el padre del galán Graco, y Calpurnia, la madre de Poliscena. Algo similar ocurrirá en el *Poliodorus* de Juan de Vallata, compuesta alrededor de 1445, cuyo único manuscrito conservado se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla.[30] En estas comedias no se platean sus autores alargar «el proceso de su deleite destos amantes», puesto que una vez conseguido el placer,

29. José Luis Canet, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», art. cit. pp. 291-292.

30. Ottavio Di Camillo, al tratar el género de la *Celestina* no acepta la influencia de la comedia humanística en la obra (y claro está de la *Poliscena* ni del *Poliodorus*), partiendo de la premisa de que la comedia humanística latina italiana no era conocida en estos momentos en España, aspectos con los que discrepo ligeramente, y también discrepo en que estas comedias fueran pensadas para su representación en los ambientes académicos-estudiantiles o nobiliarios (exceptuando unas pocas, que ya comenté en *De la comedia humanística al teatro representable*, ed. cit.), remito a «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial*

se consideraba que terminaba la obra, como imponían los cánones poéticos y retóricos, mediante un final feliz, bien sea en una boda prevista o casando a la dama con algún labriego para poder seguir con estos amores ilícitos. Conforme ha ido evolucionado el texto de la *Celestina*, vemos cómo se han alargado todos los procesos, primeramente añadiéndole una serie de actos y posiblemente un claro final triste en consonancia con su ejemplaridad: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin», para posteriormente prolongar el «proceso del deleite de los enamorados», pero también modificando el sentido de la obra en otro más de acorde con una nueva filosofía moral que quieren explicitar sus autores.[31] Pero una primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* podía haber circulado en el ámbito universitario con un tamaño mucho menor, de unas 30-35 páginas, como tenía la *Poliscena*, donde lo importante era describir el proceso del enamoramiento y su consecución, con intervenciones de criados y medianeras, terminando rápidamente una vez conseguido el placer sexual entre los enamorados. En el primer Acto conservado de la *Celestina* se dan todos estos planteamientos de la tradición humanística: amor apasionado a primera vista; justificación por parte de 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. Solo faltarían unas pocas páginas en las que veríamos desplegar las tretas de la alcahueta para convencer a Melibea y la cita entre los enamorados, terminando la obra rápidamente con algún final feliz.

No estoy afirmando que si la *Celestina* tuvo vida propia como obra completa en los círculos universitarios fuera un texto idéntico a las comedias humanísticas en latín. Era similar en cuanto a técnica compositiva y en cuanto a «la historia toda junta», porque se utilizan los mismos conceptos de *corrigendo mores* a los jóvenes y presentan un semejante caso de enamoramiento puramente sexuado, pero, bajo mi punto de vista, invierte todos los demás elementos retóricos y compositivos. Es la crisis de la enseñanza medieval y por tanto la crisis de la comedia humanística latina en su uso escolar de aprendizaje de la lengua y de

Anniversary of «La Celestina», eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.

31. No es este el momento de profundizar en este tema, baste, por ejemplo, las sagaces investigaciones realizadas por 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 92-113; Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», íbid, pp. 173-225 y Carmen Parrilla, «Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*», íbid, pp. 227-239; así como los diferentes estudios sobre la evolución en la *Tragicomedia* de la brujería por parte de Celestina.

cierta filosofía moral. Aquí se va mucho más lejos, como intentaré demostrar en otros trabajos ya avanzados, y se pone en solfa la *autoritas* y la lógica dialéctica escolástica, pero también las normas rígidas poéticas de las gramáticas y poéticas al uso, al menos en el primer Acto, que es donde más se evidencia.[32]

Si este fuera el caso, se entendería mucho mejor que un editor tomara en cargo la edición del texto, puesto que ya tiene datos fiables de su aceptación por un público determinado, capaz de agotar al menos una edición. Pero no solucionaría el problema de la primera ampliación a 16 actos y mucho menos la segunda reestructuración en *Tragicomedia* ni tampoco que salieran cuatro ediciones en el plazo de un año, más o menos (una en Salamanca —perdida—, otra en Toledo, e inmediatamente otras dos en Sevilla y Burgos —o al revés—). Algo más tuvo que ocurrir en este 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. ¿Podemos pensar en el estado actual de los estudios sobre la imprenta española que un estudiante convenza casi simultáneamente a varios impresores o libreros, estando distantes entre sí (Salamanca, Burgos, Toledo y Sevilla), para que publiquen su texto casi simultáneamente? ¿Un estudiante de Salamanca iría a Burgos o a Sevilla para hacer contratos de impresión, incluso habiéndosele aceptado la edición de su manuscrito en la propia ciudad? O, ¿quién podía en aquellas fechas controlar el comercio librero en Medina del Campo (capaces de distribuir y hacer imprimir simultáneamente libros procedentes de Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla y Toledo)?[33] Son preguntas que de momento dejo en el aire y que retomaré después al hablar de la autoría.

A partir de los importantes trabajos realizados por grandes especialistas en la *Celestina*, aparecidos en las diferentes conmemoraciones de su quinto centenario en 1999 para la *Comedia* y para la *Tragicomedia* en 2002, estamos en condiciones para aventurar nuevas hipótesis. Ya Ottavio Di Camillo,[34] al analizar la carta dedicatoria del «El autor a un su amigo», puso de relieve la incomparable erudición de su autor en un texto tan breve, de apenas página y media, donde por lo menos había unas quince palabras raras y neologismos, alguno de los cuales aparecían por primera vez en un texto literario castellano (que le aleja-

32. Sobre la burla de formulaciones silogísticas de la dialéctica escolástica, de la retórica tradicional y de ciertos presupuestos estoicos en el Primer Acto de *Celestina*, remito a Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82, publicado posteriormente: «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en *Estudios sobre «Celestina»*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Ediciones Istmo, 2001, pp. 579-598.

33. Véase Manuel Peña Díez, «El comercio, la circulación y la geografía del libro», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ob. cit., pp. 85-91.

34. «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 *Silva. Estudia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126.

ría, bajo mi modesta opinión, de un simple estudiante de derecho). También, en el mismo año de 2001, Pedro M. Cátedra apuntaba acertadamente:

> 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'*, habría que decir mejor 'estudiantiles', que tenían su propia producción literaria de entretenimiento en su propio mundo escolar e intelectual. No voy a volver ahora a lo que ya expuse en mi viejo libro *Amor y pedagogía*.[35] (El énfasis es mío)

Bastante antes en su libro de *Amor y pedagogía*,[36] y en su prólogo a *Tratados de amor*,[37] relaciona el texto celestinesco con los «tratados de amores», de larga tradición escolar-universitaria, en los que late en el fondo la pedagogía del amor, y por tanto relacionados con las artes de amor, funcionando como ejemplos morales, que podemos rastrear perfectamente desde la *Historia de dos amantes, Euríalo y Lucrecia* de Eneas Silvio Piccolomini (publicada un poco antes de las ediciones de la *Comedia*) o como los ejemplos que se utilizan en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*. Pero, estando de acuerdo con todas estas relaciones, lo que más me interesa es que Pedro M. Cátedra, al comentar la carta del «Autor a un su amigo» indica que en los comentarios que hace el autor de la lectura del manuscrito del primer acto, que dice tener delante: «Su lectura solitaria no es la de un lector cualquiera, *sino la de un experto universitario avezado al análisis literario* de textos clásicos: aprecia "su primor", su "sotil artificio", su "fuerte y claro metal", su "modo y manera de labor", su "estilo elegante"» (p. 41). (El énfasis es mío). Para Pedro M. Cátedra, «quien escribe el prólogo enreda conscientemente» e «incluso en el caso de que la carta y los versos acrósticos no sean del mismo autor de la *Comedia*, quien ha pergeñado un tal artificio está encerrando esta obra en un mapa intelectual limitado por los mojones académicos» (p. 44).

35. Pedro M. Cátedra, «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 33-58, cita pp. 37-38.

36. Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

37. Pedro M. Cátedra, *Tratados de amor en torno a la 'Celestina'*, estudio de Pedro M. Cátedra, eds. Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Valero Moreno, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

Al parecer, pues, y eso ya es asimilado por gran parte de la crítica, la *Celestina* nació y se desarrolló en un mundo universitario. Pero no tenemos datos de que dicho texto fuera usado por los profesores universitarios en su docencia en la propia Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca. Pero sí los suficientes datos para pensar que así fue en algunos momentos.

El estudio realizado por Nieves Baranda[38] sobre el ejemplar zaragozano de 1507, pone de manifiesto que ha sido manejado por diferentes manos, las cuales han anotado en sus márgenes un modelo de lectura particular, lo que nos da un valor añadido al libro en sí. Las *marginalia* existentes en latín son fundamentalmente de sentencias, ya sean o no de fuentes conocidas; otras amplían el significado. Las glosas castellanas comentan moralmente la acción o señalan aspectos informativos de posible uso posterior, también expresan la reacción íntima del lector ante el texto. Existen otras glosas mudas con el uso de mano, línea vertical con *non*, línea vertical, etc., que son marcas para casos de interés del propio lector. Pero para lo que quiero demostrar, me sirvo de las reflexiones finales de la autora de este excelente trabajo:

> La anotación marginal era, pues, una técnica de trabajo intelectual que se aprendía durante la etapa de estudiante y cuyo dominio independiente se lograba solo en los cursos avanzados. Por tanto el anotador de *Celestina*, que conoce y practica con soltura el arte de la anotación, tenía que ser un hombre culto que había recibido formación universitaria, lo que coincide con la seguridad en el *ductus* de la letra, el dominio del latín o el carácter de sus glosas. Las *marginalia* no son escolares, sino propias de un lector maduro e independiente en sus juicios y conocimientos [...].

Pocos años después tendremos otro testimonio sobre esta acción erudita de comentar el texto con la *Celestina comentada*, que ratifica esta recepción de la obra y de ese modo particular de lectura estudiantil y por qué no de algunos pocos profesores que la anotaban para sus clases. Modo de lectura, al decir de Nieves Baranda, «que la crítica suponía, pero de la que no teníamos constancia directa» (p. 305). Para la autora, como para también Pedro M. Cátedra, es llamativa la atracción que *Celestina* parece ejercer sobre los hombres de leyes: su autor, según dice el prólogo, el aragonés anotador del ejemplar zaragozano de 1507, el autor de la *Celestina comentada* y muchos otros datos que poseemos

38. Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosophía'. *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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309, cita p. 297.

en la actualidad sobre la recepción de la obra a lo largo del XVI.[39] Pero para lo que viene al caso, «la lectura anotada, al menos entre el inicio de la imprenta y finales del siglo XVI, se reserva casi con exclusividad para el acto de estudio, por más que no dejemos de encontrar esporádicamente —y no en los comienzos de la centuria— libros anotados de otras materias» (p. 307).

Otro aspecto que me ha llamado la atención en la descripción del ejemplar zaragozano es, como dice la profesora Baranda, «el desgaste y suciedad de portada y hoja final», que refleja que el texto de *Celestina* se usó de forma independiente antes de proceder a encuadernarse con la *Estoria del noble caballero el conde Fernán González con la muerte de los sietes infantes de Lara* [Toledo, 1511], la *Égloga trovada de Juan del Encina* [Sevilla, 1510-1516] y las *Lecciones de Job en caso de amores* [Burgos, 1516].[40] Este uso del ejemplar suelto sin encuadernar es típico de los estudiantes, que compran las ediciones sin pagar a los libreros la encuadernación en un intento de abaratar el costo (muchas veces la encuadernación superaba el precio del libro). Así podríamos explicarnos también la falta de portada y hoja preliminar y el colofón de la edición de Burgos y del otro ejemplar conservado de la edición zaragozana de 1507 existente en la Real Academia de la Historia, puesto que el uso continuo del ejemplar hace que estas páginas sean las más castigadas y se ensucien más, rompiéndose muchas veces y perdiéndose con el paso de los años. ¿Quién no se acuerda de sus libros de estudiante, aquellos más usados y utilizados a los que siempre la portada quedaba suelta y al final acababa desapareciendo del volumen, por mucho que la pegáramos? Y una vez el libro mutilado, usado, con anotaciones, es muy difícil de vender en un mercado de segunda mano e incluso pasar a la biblioteca particular, ya siendo más mayor, con una nueva encuadernación. Esa pueda ser una de las razones por las que muchos ejemplares conservados de la *Celestina* sean ejemplares únicos, asimilándose a las cartillas escolares, que tuvieron una amplísima tirada en estos periodos y nos quedan escasísimos ejemplares.[41]

39. Son imprescindibles todavía para la recepción de la *Celestina* los estudios de Maxime Chevalier, «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 138-166; Marcel Bataillon, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 329-347; Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 115-117, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 18-01-2020) y Joseph T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II: 1499-1600», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 199-282, en línea <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2001/VOL 25/NUM 1 Y 2/1y2_bibliografia2.pdf> (consultado: 18-01-2020).

40. Julián Martín Abad, «Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)», *Pliegos de Bibliofilia*, 4.4 (1998), pp. 5-19.

41. Remito a Víctor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, sobre todo el estudio preliminar, cap. 7: «Las ediciones citadas y perdidas», pp. 53-67.

Solo la encuadernación posterior con la obra sola o con otros volúmenes parecidos nos ha permitido conservar esta trayectoria celestinesca. Y es que la *Celestina*, aunque la considere un libro escolar, no llegó a entrar en los conventos de las órdenes religiosas ni en grandes bibliotecas nobiliarias. Una de las causas podría ser que no se aceptó este modelo de enseñanza en la mayoría de las órdenes religiosas, al menos en las primeras décadas del XVI. La nobleza tenía sus propios gustos literarios, más en consonancia con la tradición del XV y en libros más costosos, tanto por sus grabados como por su excelente edición y encuadernación, seleccionando aquellos ejemplares que entraban en sus bibliotecas. La mayoría del patrimonio bibliográfico español procede de estos dos grupos sociales, de ahí la escasez de textos conservados que fueron muy editados y leídos, caso de los pliegos de cordel, obritas literarias menores (como máximo tres pliegos), y cómo no, las obras escolares.

Por tanto, por lo que conocemos hasta el momento, la *Celestina* nació en el seno de la universidad y posiblemente buscó el editor (o editores) al público universitario como posible comprador, si bien unos pocos años después este texto ampliaría enormemente su público receptor, convirtiéndose en un canon literario y cultural. Pero en este *sic et non* todavía no queda claro el editor o editores del texto, como tampoco su autoría. Aspectos que no es mi intención resolver en este estudio. Aunque para mí queda muy claro que no fue un estudiante de derecho, así sin más, el que está detrás de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia*, sino que en su proceso evolutivo intervinieron diferentes manos, e incluso más diría yo, diferentes profesores universitarios y alguna que otra instancia política y/o religiosa.[42]

El tema de la autoría y si fueron uno o dos autores, es una polémica larga en la historia literaria, que ha vuelto a ponerse sobre la palestra en los tiempos actuales,[43] incluso con más profundidad, puesto que ya son algunos los que

42. Dirá Ottavio Di Camillo: «De la génesis y difusión temprana de *La Celestina*, hasta hace muy pocos años no se sabía casi nada. En general, los estudiosos de la obra, han preferido pasar por alto este problema capital y aceptar, en cambio, la idea de un joven autor, estudiante de Salamanca, que dedica unas vacaciones de quince días en la primavera de 1499 a escribir o continuar la obra, que, en seguida, se la envía a Fadrique de Basilea, quien, al recibirla, la imprime sin demora», en «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit. p. 77.

43. Véase, por ejemplo, el amplio capítulo de Emilio de Miguel Martínez, «Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros», en *"La Celestina" de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300, en donde se pasa revista a los diferentes artículos que plantean una múltiple autoría, siendo hoy en día un claro defensor de un único autor: Rojas. Véanse también: 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, y contrasta las diferentes propuestas de Emilio de Miguel y de James R. Stamm. Un amplio resumen de las diferentes propuestas 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

piensan que Fernando de Rojas posiblemente no sea el autor.[44] Ya hace bastantes años, Clara Louisa Penney[45] dudó que fuera un estudiante el autor de la *Celestina* y que la biblioteca de Rojas en La Puebla de Montalbán no contuviera ninguno de los libros manejados por el autor de la *Comedia*. Víctor Infantes,[46] al analizar los libros de la biblioteca de Rojas, se pregunta «¿cómo es posible que el autor de la *Celestina* no tuviera más que un ejemplar de su propio texto, cuando en esas fechas su obra corría en multitud de ediciones, traducciones y continuaciones?». Y efectivamente, es casi impensable que alguien que ha estado detrás de este proceso editorial tan complejo como es el de la publicación en letras de molde de la *Celestina*, una obra que tuvo una repercusión inmediata en el mundo universitario y editorial no se quede ningún ejemplar de su texto de la época salmantina (siquiera para corregir o ampliar la *Comedia* en *Tragicomedia*), y posea solo uno sevillano, que es el que sale con el nombre de *Libro de Calixto* (que posiblemente sea coincidente con el ejemplar con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502, pero edición de 1518-9). Remito, finalmente, al exhaustivo artículo de Joseph T. Snow, en el que pasa revista a la opinión que tuvieron los contemporáneos de Fernando de Rojas sobre la autoría de la *Celestina*, en donde nunca aparece citado como posible autor, y si aparece nombrado es bastantes años después retomando las palabras de los versos acrósticos de que «acabó» la obra.

Lo que no queda ya claro, después de todo lo hasta aquí analizado en este *sic et non*, es que Fernando de Rojas haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean solo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la carta del Autor a un su amigo), incluso la segunda reformulación en *Tragicomedia*; como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí

decanta por dos autores. Aspectos sobre la biografía y la autoría de Rojas los ha completado posteriormente Nicasio Salvador Miguel en «*La Celestina* en su V centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. 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*, coords. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gema Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, pp. 23-48.

44. Remito al artículo de Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561, donde defiende con eficientes argumentos la dificultad de aceptar la autoría de Rojas.

45. *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954, pp. 8-9.

46. «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, cita p. 34. Este trabajo fue publicado posteriormente en Víctor Infantes, *La trama impresa de «Celestina»: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 105-168.

la frase aparecida en los acrósticos de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow. Lo que complica mucho más todo el proceso constructivo de la obra y su puesta en letras de molde. Pero, entonces, ¿quién hubo detrás para que este texto tuviera una serie de inversores económicos que financiaran la edición en diferentes ciudades españolas en tan poco tiempo? ¿Quién (o quiénes), teniendo en su mano un posible éxito editorial, no quiso (o quisieron) que apareciera su nombre (o nombres) y deja que toda la posible ganancia editorial (y de autoría) vaya a otras manos?

Retomo de nuevo las palabras de Ottavio Di Camillo cuando comenta el ambiente romano de principios del XVI donde se tradujo por primera vez la *Tragicomedia*: «En este contexto sería deseable saber más del traductor Alfonso Ordóñez que, dicho sea de paso, comparte con el corrector Proaza la particularidad de ser la única persona documentada que, de acuerdo con la evidencia interna del paratexto, ha dejado constancia de su relación directa con el texto de *La Celestina* [...]».[47]

Recojo aquí parte de otro trabajo mío sobre Alonso de Proaza.[48] De su formación como intelectual conocemos lo que él mismo nos dice, que ha sido en «bonis litteris iniciatus»,[49] lo que le llevará a trabajar como corrector y editor de textos al inicio de la imprenta en España, y finalmente a alcanzar la cátedra de retórica en el Estudi General de Valencia durante los años 1504 a 1507.[50] También sabemos que fue secretario del obispo de Tarazona y Canciller de Valencia, D. Guillén Ramón de Moncada, uno de los grandes defensores de la doctrina de Ramón Llull y potenciador de la entrada de sus textos en las universidades, generando para ello cátedras propias.[51] También sabemos de sus contactos con otros insignes lulistas nacionales, caso del propio Cardenal Cisneros, a quien le dedica la edición de Llull, *Ars inventiva veritatis* en 1515, o de Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista.

Así pues, poco sabemos de su etapa anterior a su posible estancia en Salamanca, cuando prologaría la *Celestina* de 1500, si bien podemos seguir algunos de sus pasos posteriores gracias al trabajo de corrector en diferentes imprentas. Dichas estancias como corrector siempre tuvieron lugar en ciudades con am-

47. «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit., p. 125.

48. José Luis Canet, «Alonso de Proaza», art. cit., pp. 31-38.

49. Al inicio de la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* (1505). Algunos de los datos aquí aportados proceden de D. W. MacPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961.

50. Datos ofrecidos por Borrull a González Posada y utilizados por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, Madrid, Ed. Bailly/Baillière, 1910, p. VI.

51. Francisco Ortí y Figuerola, *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia*, Madrid, 1730, p. 143.

biente universitario y con una potente infraestructura de talleres de impresión (Salamanca, Valencia, y posiblemente Sevilla y Zaragoza).

Alonso de Proaza fue el corrector de la edición de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo (edición de 1510 realizada por Cromberger en Sevilla), la más antigua que conocemos, pero que probablemente sea una reimpresión de otra anterior, puesto que en dicha fecha estaba Proaza en la ciudad de Valencia. También, como en la *Celestina*, Proaza incluye seis octavas de arte mayor al final de la obra. Será en el periodo valenciano cuando su participación en el mundo editorial se haga más manifiesta con la edición de las obras de Ramón Llull[52] y, por supuesto, con la reedición de la *Celestina*, impresa por Jofré en 1514 y posteriormente en 1518. Pero tanto los versos finales de las *Sergas de Esplandián* como los de la *Celestina* parece que sobrepasan los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, pareciendo más una poema laudatorio de un amigo del autor o de un «intérprete» que una «epístola al lector» de los correctores, en la cual cualquier supervisor de la impresión declararía la imposibilidad de corregir todas las erratas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles errores debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc.,[53] cosa que Proaza ni tan siquiera nombra. ¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor? Ya MacPheeters señaló esta función de editor realizada por Proaza en la ciudad de Valencia. Si bien, el ilustre hispanista indica que en dicho tiempo salieron algunos textos de las prensas salmanticenses con poemas laudatorios de los correctores, un poco al estilo de algunos incunables salidos de las imprentas italianas, en cuyos talleres trabajaban como correctores importantes humanistas.

Alonso de Proaza, en su etapa valenciana, fue el editor de algunas obras filosóficas de Ramón Llull, las cuales se utilizaron en la enseñanza de la cátedra de lógica; pero tendríamos que añadir además que también fueron publicadas a instancia de los grupos lulistas, como el propio Cardenal Cisneros y el Obispo de Tarazona. Editó en Valencia durante este periodo la *Oratio luculenta de laudibus Valentie* impresa por Leonardo Hutz en 1505; las obras de Ramón Llull: *Disputationem quam dicunt Remondi christiani & Homerij sarraceni*, impresa por Jofré en 1510, el *De nova logica,* impreso por Costilla en 1512 y el *Ars inventiva veritatis*, impresa por Diego de Gumiel en 1515 y dedicada al Cardenal Cisneros. Otro profesor universitario, en este caso de poética, Alonso Ordóñes (¿el

52. Véase Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento,* ob. cit., I, pp. 127-128 y 167.

53. Por ejemplo las epístolas al lector del gran corrector de la imprenta valenciana, Juan de Molina en *El libro del esforçado cavallero Arderique*, de Juan de Viñao, 1517-18, f. 108a. Véase además, José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura,* Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 114-115.

posible autor de la traducción al italiano de *Celestina*?), publicó la *Gramática* de Nebrija y algunas obras de Pedro Mártir de Anglería. Otra vez volvemos a encontrar relaciones claras entre los personajes que realmente intervinieron en la *Celestina* y su función editorial universitaria.

Alonso de Proaza era un intelectual de indudable prestigio en su tiempo, discípulo de Jaime Janer, quien tenía privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana, el cual también había sido editor de la *Ars metaphysicalis* en 1506 impresa por Leonardo Hutz y reeditada en 1512, así como del *Tractatus de ordine naturae* del mismo año. También mantuvo una fluida correspondencia con Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista. En Valencia, pues, existe un grupo lulista muy importante, relacionado con la corriente nominalista procedente de la Universidad de París, pero también en estrecha colaboración con los propulsores de la renovación de la iglesia católica y sus órdenes, caso del propio Cisneros y del Obispo de Tarazona, pero marginados de la Universidad española hasta la creación por el propio Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá (1509-1510) y de Valencia hasta la gran reforma del Estudi General realizado en los años 1513-14, donde se impone el nominalismo apoyado por los lulistas y los escotistas (franciscanos).

Hay una serie de elementos que quisiera resaltar, para finalizar este artículo. ¿Y si fuera Alonso de Proaza realmente el editor de la *Comedia* en 16 Actos y posteriormente de la *Tragicomedia*? Lanzo la siguiente hipótesis de trabajo. Posiblemente existió una *Comedia de Calisto y Melibea* breve circulando en la última década del siglo XV. Dicha comedia breve tuvo una cierta difusión, pero se reformula para la imprenta, alargándola y cambiando su intencionalidad, transformándola en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas (aspectos que trataré en el trabajo que llevo en curso, sobre la filosofía subyacente en la *Celestina* y su relación con los grupos intelectuales de la universidad); una obra en definitiva que rompía moldes y modelos educativos anteriores,[54] de ahí su aceptación por un grupo de profesores y el rechazo de otro más arraigado al escolasticismo y a alguna rama del humanismo cristiano. Es, además, el momento crucial en el que se intenta hacer la primera gran reforma de la Universidad de Salamanca, que no es aceptada hasta unos años más tarde, momento en el que ya se ha puesto en marcha la Universidad de Alcalá por el propio Cardenal Cisneros.

Bajo estos planteamientos podemos encontrar un hilo conductor que va desde una época anterior al Manuscrito de Palacio y la versión impresa de 16 actos, incluso con la aparición casi simultánea de varias ediciones puestas en letras de molde en el plazo breve de unos pocos años. Si se quiere presionar

54. Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», art. cit. pp. 579-598.

en el mundo docente, solo hace falta tener poderes fácticos que apoyen una determinada opción para que las imprentas se pongan a trabajar y lleguen los suficientes ejemplares para invadir un mercado nacional en breve espacio de tiempo, contando, eso sí, con un número de profesores que participen de dicha opción. Y eso parece que está fuera de toda duda. Para poder llenar el mercado de textos en diferentes ciudades se necesita el envío de diversos manuscritos (simultáneamente o no) a diferentes libreros o impresores, los cuales tienen una amplia experiencia en impresión de libros escolares-universitarios. No hace falta convencer durante mucho tiempo a dichos impresores-libreros de la bondad de la obra, saben que se venderá, pues hay un potencial detrás que así lo garantiza. Y finalmente, podemos vislumbrar así algunas posibles soluciones a los diferentes árboles genealógicos de la obra, puesto que posiblemente se utilizaron diversos manuscritos en esta primera fase de la *Comedia* (y posiblemente en la segunda con la versión de *Tragicomedia*). Solo hace falta que desde el grupo de intelectuales que han decidido la puesta en funcionamiento de esta opción, contacten con amigos y profesores de las diversas ciudades y se les envíen manuscritos con una carta de lo decidido y que se pongan en acción. Así podríamos entender, por ejemplo, las diferentes ediciones de la *Tragicomedia*, en las que no existe una clara filiación, caso de la zaragozana de Coci en 1507 (¿no estaría Nicolás Pax en esos momentos en Zaragoza?), la traducción italiana de Alfonso Ordóñez, la de Toledo de 1502, pero salida en 1510, y la Valenciana de 1514.

Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual, en la que detrás hubo diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre para esta invasión de textos a lo amplio de la geografía nacional. Quizás sea esta una de las razones por las que no han aparecido datos sobre contratos de impresión ni documentos que nos den más información sobre la evolución de esta obra por las imprentas españolas. También bajo este punto de vista queda en un segundo plano la autoría. Según el estado actual de mis estudios sobre la universidad española[55] y las corrientes intelectuales, me atrevo a aventurar que posiblemente esté detrás de esta actuación conjunta el Cardenal Cisneros, quien intentó por todos los medios realizar la primera gran reforma de la enseñanza en España. Así entenderíamos la actuación de Proaza (amigo del Cardenal, de Jaime Janer y de Nicolás Pax, secretario familiar de Guillén Ramón de Moncada, así como de muchos intelectuales nominalistas) en las diferentes versiones de la *Comedia* y *Tragicomedia*. Por ejemplo, si sabemos que Alonso de Proaza está en Valencia en 1505, ¿por qué no salió en dichos años una edición

55. Un primer acercamiento mío a la Universidad española en, «La universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, coord. Miguel Ángel Pérez Priego, Cuenca, Ayuntamiento de Tarancón, 2008, pp. 23-40.

valenciana y tuvo que esperar hasta 1514? La edición de la *Celestina* de 1514 es simultánea en Valencia con el triunfo parcial del nominalismo en la Facultad de Artes, donde se dio paso a la dotación de nuevas cátedras en teología, como las de Escoto, de Súmulas y de Cuestiones, (es decir, nominalismo, escotismo y tomismo) pero lo que es más curioso, con el incremento de las cátedras de humanidades, duplicándose la oratoria, que impartía Juan Partenio, en oratoria y poesía, que regentarán a partir de 1516 Miguel García y Alonso Ordóñez, quien publicaría en 1518 la *Gramática* de Nebrija (por el mismo impresor de la *Celestina)* y el *Poemata* de Pedro Mártir de Anglería en 1520.

Con todo ello no quiero dejar sentado que sea Alonso de Proaza el autor de la *Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con la evolución del texto celestinesco, como portaestandarte de una corriente intelectual que propugnaba unos cambios en la educación, corriente que vio en este texto el modelo que ponía en solfa las ya obsoletas teorías filosóficas de la *autoritas* y la lógica escolástica, de ahí las continuas justificaciones prologales y finales, necesarias para un público intelectual al que intentaron convencer, y creo que convencieron, por la cantidad de textos que salieron de las prensas españolas.

Apéndice
Libros con varias ediciones entre 1500 y 1520

Libros literarios y de ficción

Cancionero general de muchos y diversos autores, ed. de Fernando del Castillo (Valencia, Cristóbal Cofman, 1511), (Valencia, Jorge Costilla, 1514), (Toledo, Juan de Villaquirán, 1517), (Toledo, Juan de Villaquirán, 1520). Total: 4.

ENCINA, Juan del, *Cancionero de todas las obras*, (Sevilla, Juan Pegnitzer y Magno Herbst, 1501: realizado para Guido de Leazaris y Lázaro de Gazanis), (Burgos, Andrés de Burgos, 1505: realizado para Francisco Dada y Juan Thomás Favario), (Salamanca, Juan Gysser, 1507), (Salamanca, Juan Gysser, 1509), (Zaragoza, Jorge Coci, 1512), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516). Del autor hay otras muchas obras sueltas con menos ediciones. Total: 6.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*, (Sevilla, Estanislao Polono, 1502), (Toledo, Pedro Hagenbach, 1502?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511). Total: 3.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Proverbios*, (Burgos, Juan de Burgos, 1502), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1510?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516), (Toledo, Juan de Villaquirán?, 1517), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519). Total: 7.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre*, (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512?). Con el título de *Glosa famosissima sobre las coplas de Jorge Manrique por el licenciado Alonso de Cervantes* (Lisboa, Valentin Fernandes, 1501), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1505-10?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1508-10?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-12?), (s.l., s.i. 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520?), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1520?). Total: 8.

MENA, Juan de, *Las Trezientas*, (Toledo, Pedro Hagenbach, 1501), (Granada, Juan Varela de Salamanca, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517). Con variaciones y glosas: (Zaragoza, Jorge Coci, 1506), (Zaragoza, Jorge Coci, 1509), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520). Total: 8.

Oliveros de Castilla [La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe], (Valladolid, Juan de Burgos, 1501: No se conoce ejemplar), (Valencia, s.i, 1505: No se conoce ejemplar), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507) (Sevilla, Jacobo Cromberger?, 1509), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510). Total: 5.

SAN PEDRO, Diego de, *Carcel de amor con el Tratado de Nicolas Nuñez*, (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-15?), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516). Total: 4.

Escolares-Universitarios

ANTONIO DE NEBRIJA, *Dictionarium*, (Burgos, Fadrique de Basilea, 1512), (Salamanca, Lorenzo de Liondedei, 1513), (Zaragoza, Jorge Coci, 1514), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1516), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1520), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1516, pero 1520). Total: 6.

ANTONIO DE NEBRIJA, *Introductiones in latinam grammaticen*, (Logroño. Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1513), (Sevilla, Jacobo Cromberger o Juan Valera de Salamanca, 1513?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1514), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1520). Bajo el título de *Grammaticae introductiones*, (Barcelona, Juan Luschner, 1505), (Barcelona, Carlos Amorós, 1508), (Valencia, Juan Jofré, 1516). Bajo el título de *Grammatici introductionum latinarum*, (Salamanca, Juan de Porras, 1501), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1502), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1505?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510). Total: 13.

Aurea expositio hymnorum una cum texto, (Zaragoza, Jorge Coci y Leonardo Hutz, 1502). Con el editor de Jacobus Alora: (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1504), (Salamanca, Juan Gysser, 1506), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1506), (Sevilla, Jacobo Cromberger 1512).

Con el editor Antonio de Nebrija (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Zaragoza, Jorge Coci, 1508), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Zaragoza, Jorge Coci, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511-14?), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516), (Logroño?, Arnao Guillén de Brocar, 1517?), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1516-7), (Zaragoza, Jorge Coci, 1520). Total: 18.

CHIRINO, Alfonso, *Menor daño de medicina*, (Toledo, sucesor de Pedro de Hagenbach, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1506), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511), (Toledo, Juan de Villaquirán, 1513), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519). Total: 7.

ESOPO, *Fábulas*, (Valencia, Cristóbal Cofman, 1500-1505?), (Salamanca, Juan Gysser, 1501). *La vida de Ysopo* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510?), (Valencia, Juan Jofré, 1520). Total: 4.

GUY DE CHAULIAC, *Guido de Caulhiaco cirugiano y maestro en medicina*, (Zaragoza, Jorge Coci, 1511) (Sevilla, Jacobo Cromberger 1518-20?). Total: 2.

PERSIO FLACO, Aulio, *Satyrae*, (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, 1510?). Con comentarios de Antonio Nebrija: (Sevilla, Estanislao Polono y Jacobo Cromberger, 1503), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1504-5?), (Logroño, Arnao Guillén de brocar, 1504), (Salamanca, Juan de Porras, 1504), (Toledo, Nicolás Gazini y Juan de Villaquirán, 1512), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1514), (Burgos, Fadrique de Basilea para Arnao Guillén de Brocar, 1517). Total: 8.

PETRARCA, Francisco, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, (Valladolid, Diego de Gumiel, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513), (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516), (Zaragoza, Jorge Coci, 1518). Total: 4.

SEDULIO, Celio, *Paschale*, (Barcelona, Carlos Amorós, 1508). Con comentarios de Antonio Nebrija (Salamanca, Juan de Porras, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1514), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1516), (Toledo, Arnao Guillén de Brocar, 1520). Ediciones con notas y comentarios de Martín Ivarra al texto a la introducción de Antonio de Nebrija (Barcelona, Juan Rosembach, 1515). Ediciones de Juan de Sobrarias: (Zaragoza, Jorge Coci y Leonardo Hutz, 1502), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1504), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515). Total: 11.

Religiosos

Breviarium, con 22 ediciones de las diferentes ciudades españolas y 7 de órdenes religiosas. Como máximo hay dos breviarios en dicho periodo en ciudades como Barcelona y Valencia.

Constituciones eclesiásticas con 22 ediciones correspondientes a diferentes abadías obispados y arzobispados.

Lectiones Iob con 14 ediciones y variaciones en el título.

Libros litúrgicos: Breviarios y ordinarios muchísimas ediciones.

SAN BASILIO, *Magni Basilii perutiles de moribus institutiones ad dulcissimos nepotes*, (Burgos, Fadrique de Basilea, 1499-1501?), (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1502-5?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1510), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1512), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1519, ed. de Hernán Nuñez). Total: 7.

SAN BERNARDO, *Sermones de san Bernardo*, (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1511), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511), (Toledo, Juan Varela de Salamanca, 1515), (Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1519). Total: 4.

PADILLA, Juan de , *Retablo de la vida de Cristo*, (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518), (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1518: No se conoce ejemplar). Total: 6.

TOSTADO, Alfonso, *Confessional*, (Burgos, Juan de Burgos, 1501-02?), (Valladolid, Diego Gumiel, 1503: no se conoce ejemplar), (Toledo, Pedro Hagenbach, 1501-03?), (Salamanca, Juan de Porras, 1512), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1516), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1518). Total: 7.

Populares

ANDRÉS DE LI, *Reportorio de los tiempos*, (Valencia, Cristóbal Cofman, 1501), (Valencia, Jorge Costilla, 1506?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1514), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Burgos, Alonso de Melgar?, 1518), (y en Lisboa varias ediciones más). Total: 7.

La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI[1]

1. Ambiente intelectual a fines del XV y principios del XVI

La España de fines del siglo XV tuvo profundos cambios políticos e intelectuales propiciados por los Reyes Católicos, quienes potenciaron y reformaron las órdenes religiosas e introdujeron en los obispados prelados pertenecientes en su mayoría a las órdenes mendicantes; por otra parte, sometieron a la nobleza pero impulsaron su formación cultural aunando armas y letras; finalmente intentaron controlar la universidad, para lo cual enviaron visitadores a los diferentes centros para su reforma.

En este ambiente circula la *Celestina,* originariamente de forma manuscrita y con una extensión muy breve, al decir del «Autor a un su amigo», lo que equivaldría aproximadamente a la primera cena o auto.[2] Breve comedia que se alargó posteriormente a 16 autos y finalmente a 21, transformándose en tragicomedia, sin contar con otras ampliaciones posteriores.[3] Obra que ha propiciado multitud de interpretaciones, desde los que piensan que es un texto moral, hasta los que defienden una actitud epicúrea e incluso hedonista, pasando por aquellos que ven una posible influencia de un autor converso. Su multiplicidad de lecturas ya fueron intuidas por el autor del Prólogo en la edición impresa:

> no quiero maravillarme si esta presente obra ha seýdo instrumento de lid y contienda a sus lectores para ponerlos en differencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]. Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de ca-

1. Este trabajo fue publicado en *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Canet_JL.pdf> (consultado: 19-01-2020). Agradecemos el permiso concedido para su publicación en este libro.

2. Ya Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»,* Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición Madrid, CSIC, 1973, p. 188, intuyó que el texto del primer autor sobrepasaba el primer Auto. Algo que corrobora Íñigo Ruiz Arzálluz al analizar las fuentes utilizadas por el primer Autor, en «El mundo intelectual del 'antiguo auctor': las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española,* LXXVI (1996), pp. 265-284 y «Género y fuentes» en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XCII-CXXIV.

3. En la edición de Toledo de 1526 se añade el «Auto de Traso y sus compañeros».

> mino; otros pican los donayres y refranes comunes [...]. Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, etc..

Pero, muy pocos son los que la analizan en la actualidad desde la perspectiva del ambiente en donde se gestó: la Universidad de Salamanca. Es por lo que quiero hacer un breve resumen de lo que acontecía en el mundo universitario por aquellas fechas.

La mayoría de las universidades contaban con una facultad o escuela en Artes, preparatoria para los estudios llamados mayores. Dichos estudios, son los que daban categoría a los centros universitarios: Teología, Derecho Civil y Canónico y Medicina. A fines del siglo XV y principios del XVI, el mayor número de estudiantes en gran parte de las universidades (exceptuando algunas de la Corona de Aragón) se concentra en las facultades de Derecho, tanto Civil como Canónico. De ahí, que cuando el cardenal Cisneros funde la Universidad de Alcalá excluya explícitamente el grado de Derecho Civil para centrarse y dar mayor categoría a la licenciatura de Teología, en un intento de superar los estudios no reformados de la Universidad de Salamanca.

En estos momentos, podemos decir que la enseñanza, sobre todo de la Teología y Filosofía, estaba en una profunda crisis en toda Europa, lo que se ha denominado como la crisis de la Teología Escolástica, cuyos principios de enseñanza se remontan a la Universidad de París con sus grandes maestros santo Tomás y san Buenaventura. Ya en el siglo XV se empieza a atacar desde diferentes frentes estas enseñanzas por su degeneración lingüística y su mal dialéctico (el uso continuo de sofismas y vanas disquisiciones metafísicas).[4] Toda esta preponderancia de la lógica hará que se la utilice para proposiciones e imaginaciones descabelladas, por lo que la Teología se ocupará de cuestiones inútiles, alejándose de la Fe.[5]

Dirá Luis Vives en su *Adversus pseudodialecticos* (epístola donde ataca la Lógica y sus usos dialécticos y silogísticos por ciertos profesores de la Universidad de París, dirigiéndose a Juan Fort):

4.Uno de los que más vituperan la filosofía escolástica es Lorenzo Valla en multitud de textos, pero sobre todo en las *Dialecticæ Disputationes*. Aspectos que retomarán Erasmo y Vives en multitud de libros, atacando a los sofistas, filósofos y educadores de las escuelas y universidades. Remito a José Luis Canet, «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, Univerisitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28; también publicado en este volumen, pp. 281-296.

5. Dirá Juan Belda Plans sobre alguna de las críticas hacia dicha teología planteada por Erasmo: «¿Hay otras cuestiones más dignas de los grandes teólogos [...] las cuales cuando se plantean las llenan de agitación: ¿Existe el verdadero instante de la generación divina?, ¿es admisible la proposición que dice "Pater Deus odi filium"?, ¿habría podido tomar forma Dios de mujer, de diablo, de asno, de calabaza o de guijarro?; y una calabaza ¿cómo hubiera podido predicar, hacer milagros y ser crucificada?, ¿se comerá y se beberá después de la resurrección de la carne»?, *Elogio de la locura*, cap. 53, citado en *La Escuela de Salamanca*, Madrid, BAC, 2000, p. 10 en nota.

> ¿No te parece que la Universidad de París es como una vieja que, ya pasados sus ochenta años, está en pleno delirio de senilidad? ¿No piensas acaso que, si por arte de milagro, a saber: por influjo de las buenas artes, no se remoza (¡aleje Dios ese horroroso augurio!), se halla en trance de muerte inminente? Yo me atrevo a jurar por todos los santos del cielo que no hay hombre tan lerdo y tan majadero que enviara a sus hijos a esa escuela con el fin que aprendiesen si se percatara de las enseñanzas que allí se dan.
> [...] Si alguno los envía acá, no los envía a esos sofistas, que Dios confunda, sino a determinados profesores que, en medio de tan desaforada locura, conservan un adarme de cordura.[6]

Frente a esta preponderancia de la razón en la Filosofía, pero sobre todo en la Teología, aparecerán una serie de corrientes místicas en toda Europa. Uno de los primeros en alzar la voz contra esta situación es el Canciller de París, Juan Gerson, insistiendo en primar una Fe sencilla para el estudio de la Sagrada Escritura, todo dentro de un nuevo clima de piedad. En este movimiento, donde se valora más la espiritualidad que la razón o cierta intelectualidad sofística, se sitúan muchos autores de las órdenes religiosas, como los cartujanos o los franciscanos (caso de Dionisio de Rickel *El Cartujano*, Nicolás Kemph, Tomás de Kempis, Enrique Herp, etc.), lo que supone una primera reforma espiritualista a la escolástica tradicional, que tuvo una amplísima repercusión en toda Europa, siendo sus textos de imitación de la vida de Cristo editados continuamente por la imprenta en el periodo que va de 1470 a 1570.

No podemos pasar de lado tampoco por las diferentes escuelas teológicas adscritas, en gran parte, a escuelas rivales apoyadas por distintas órdenes religiosas. Juan Belda, al estudiar las diferentes escuelas teológicas en Salamanca, afirma:

> Desde que Santo Tomás realizase la síntesis novedosa aristotélico-agustiniana, frente a San Buenaventura y a la corriente tradicional platónico-agustiniana, el enfrentamiento de ambas corrientes teológicas no hace sino incrementarse a lo largo de los siglos XIII y XIV. Ambos maestros dejan tras de sí sendas Escuelas Teológicas de fuerte personalidad y dura oposición, con su pléyade de discípulos: La *Escuela Tomista* por un lado y la *Escuela Franciscana* por otro. Poco después será el escocés Juan Duns Escoto quien continúe como jefe de fila la *Escuela Franciscana* (*Escotista*, en adelante).[7]

En la primera mitad del XIV empieza a despuntar otra escuela, la de Guillermo de Ockam, con su sistema denominado Nominalismo, el cual logrará que sea aceptado cada vez más en la mayoría de las universidades europeas (con discípulos tan eminentes como Juan Buridan, Juan Gerson, Juan Mair o Mayor,

6. Luis Vives, *Adversus pseudodialecticos* (1519), en *Obras completas*, tomo II, trad. Lorenzo Riber, Madrid, M. Aguilar, 1948, reimpresión, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 313- 314.

7. Juan Belda Plans, *La Escuela de Salamanca*, ob. cit., pp. 13-14.

etc.). Se caracteriza el Nominalismo por un afán de simplificar y con una orientación empírica y positivista. Otra de las características de esta corriente es que sus miembros se consideraban libres de todo partidismo (*Schola non affectata*). Para muchos fue el inicio de la nueva ciencia, ya que incorporaron el eclecticismo, incluyendo en sus argumentaciones aspectos de las diferentes escuelas, pero también de textos de filósofos griegos, latinos y árabes junto a los santos Padres, Sumos Pontífices o las Sagradas Escrituras. A partir de esta corriente, que se caracteriza por subestimar las fuerzas de la razón junto al planteamiento de que el hombre solo puede conocer a través de lo experimental, lo sensible, lo fenoménico, se dio una separación entre Fe y Razón, desembocando en un cierto fideísmo, que aparecerá en muchísimos de los intelectuales españoles de finales del XV y principios del XVI, con un Cisneros reformador a la cabeza, que encabezarán esa primera gran reforma teológica hispánica, en la cual se postula que la Revelación y la Fe no pueden ser entendidas por la razón.[8]

Así, pues, cuando el primer acto de la *Celestina* estaba circulando por la universidad de Salamanca y por los Colegios mayores adscritos a ella, existía un grupo de escuelas filosóficas enfrentadas entre sí, aunque todavía mantenía la escolástica la primacía. Pero ya apuntaban y se posicionaban otras corrientes reformadoras.

El escolasticismo, al frente del cual se encontraba la todopoderosa orden de los dominicos, poco dados a innovaciones, mantuvieron una posición enfrentada a los Nominalistas, escotistas y lulianos. Valga el ejemplo de la actuación de Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512), reformador de la orden, el cual cuando realiza las reformas del Capítulo Salmantino en el convento de San Esteban de Salamanca en 1489 manda que para evitar confusionismo «in conventibus nostrae congregationis non legatur alia grammaticae ars nisi Nebricensis».[9] Por su parte, Diego de Deza en la Universidad de Salamanca empezó a implantar el tomismo, e impidió, incluso en Sevilla, la entrada del Nominalismo.

El nominalismo español experimenta su gran florecimiento en la segunda mitad del siglo XV y tiene su principal sede en la Universidad de París en torno a le escuela del reputado lógico Juan Mayor; de allí es importado a la península, donde intentará afianzarse poco a poco desde fin de siglo. Se impondrá posteriormente gracias al cardenal Cisneros en la nueva universidad de Alcalá, al no permitírsele reformar la de Salamanca.[10] Posteriormente, ya hacia 1517, entrará con fuerza en la Universidad de Salamanca y en Valencia por los años 1514-5.

8. José Luis Canet, «La Universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, coord. Miguel Ángel Pérez Priego, Cuenca, Ayuntamiento de Tarancón, 2008, pp. 23.40.

9. Joaquín Ortega Martín, *Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*, Publicaciones del Instituto Español de Historia Eclesiástica, Monografías, núm. 20, Roma, Iglesia Nacional Española, 1973, p. 85.

10. «Maestro de Juan Mayor en París fue el español Jerónimo Pardo. Su obra lógica titulada *Medulla dyalectices*, en la que se resumen de una manera sistemática las doctrinas de los autores nominalistas precedentes, fue editada en 1505 por otro español discípulo suyo, el maestro Jaime

Otra de las corrientes en pugna fue la escuela lulista:

> La lógica luliana difiere esencialmente de la lógica tradicional, codificada en las *Summulas* de Pedro Hispano. Llull tiene de la lógica un concepto puramente instrumental. Mientras en el Occidente latino, la lógica, vinculada a la Facultad de Artes, pugna por constituirse en disciplina propia e independiente de la teología, el filósofo mallorquín que aborrece cordialmente el arte vana de la disputa por la disputa —«segunda intención»—, representa el movimiento contrario de total subordinación de la lógica a la teología —una teología, en este caso, de fondo agustiniano y místico.[11]

En España existe una amplia corriente lulista; en Mallorca existió una cátedra de Ramón Llull desde 1478. El primero de los maestros fue Juan Llobet, de Barcelona, autor de un libro de *Lógica* y otro de *Metafísica*. Sucedió a Llobet en la cátedra mallorquina Pedro Dagui o Degui, contra el cual se renovaron las acusaciones de heterodoxia:

> Dagui era capellán de los Reyes católicos cuando estos sus libros se imprimieron en Castilla. Nuestros teólogos, mal avenidos con la fraseología luliana, dirigieron al Papa una censura contra varias proposiciones del libro [...].[12]

El lulismo pasó a la Universidad Complutense de manos de Nicolás de Pax y a Valencia a través de Alonso de Proaza. El cardenal Cisneros, que costeó las ediciones lulianas de uno y otro, escribía el 8 de octubre de 1513 a los jurados de Mallorca: «Tengo grande afición a todas las obras del doctor Raimundo Lulio, doctor iluminadísimo, pues son de gran doctrina y utilidad, y así, creed que en todo cuanto pueda proseguiré en favorecerle y trabajaré para que se publiquen y lean en todas las escuelas».[13]

Finalmente, el grupo de los humanistas, que si bien no se habían asentado completamente en las universidades españolas, llevaban ya una larga tradición.

Ortiz. Discípulo predilecto de Juan Mayor fue el segoviano Antonio Coronel, quien llegó a ser rector del colegio de Monatigu [...] Hermano de Antonio fue Luis Coronel, profesor en el mismo colegio. Otro discípulo eminente de Juan Mayor fue el matemático y filósofo aragonés Gaspar Lax (1487-1560). Al mismo grupo de discípulos inmediatos o mediatos de Juan Mayor pertenece el vallisoletano Fernando de Enzinas [...] el andaluz Agustín Pérez de Oliva [...] Juan de Celaya, profesor en el colegio de Santa Bárbara y rector más tarde de la Universidad de Valencia, su tierra natal, quien compuso un cierto número de comentarios a los escritos de Aristóteles, de Porfirio y de Pedro Hispano, amén de otras obras lógicas, entre ellas unos *Magna exponibilia* que fueron muy celebrados en su tiempo». Véase Tomás y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos* XIII *al* XV, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1939, I, pp. 134-135.

11. Ibíd., p. 353.

12. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 3ª ed. 1978, I, pp. 555-556.

13. Ibíd., p. 556.

Desde Petrarca arrecian las críticas hacia el escolasticismo y nominalismo. En sus cartas *Familiares* Petrarca se lamenta de la «vana ciencia de los dialécticos», que con sus bárbaros sofismas han corrompido el arte del discurso.[14] Pero la crítica más fuerte de Petrarca a los dialécticos de París y Oxford se da en *De sui et multorum ignorantia*, donde basa su programa de sabiduría cristiana en tres principios: la sabiduría de Platón, la elocuencia de Cicerón y la fe cristiana. Pero será Lorenzo Valla quien estructure una nueva lógica capaz de contraponerse a la dialéctica de París. Según el parecer de Gabriel González:

> Valla intenta eliminar todo un conjunto de creaciones conceptuales y lingüísticas, consideradas inaceptables por inútiles o por estar desviadas del camino de la verdad. La lógica o dialéctica, según piensa Valla, corresponde a una de las partes de la retórica, la invención, y halla su base y fuentes en las obras clásicas respectivas, especialmente en los *Topica* ciceronianos y en la *Institutio* de Quintiliano, y, dentro de la lógica aristotélica, en el tratado de los Tópicos. El centro de gravedad del discurso se desplaza del procedimiento demostrativo al método de la argumentación que se desarrolla en el plano de la probabilidad y posibilidad y tiene especial aplicación en la esfera ética y política, es decir, en la organización inmediata de la vida humana a nivel individual y colectivo.[15]

¿Cuáles fueron las principales disputas entre los diferentes grupos en las facultades de Artes y de Teología? La primera de ellas procede de la lógica o dialéctica. A partir de Abelardo se concibe la dialéctica o lógica como una ciencia en sí misma, y se redactan una serie de tratados que se conocerán bajo el nombre de *Logica moderna o modernorum* en contraposición a la *Logica antiqua o antiquorum*. En la Facultad de Artes de París y Oxford, la enseñanza de la dialéctica ocupa una parte considerable del programa docente con respecto a la gramática y retórica, que pasa a un segundo plano. La base de la enseñanza de la lógica fueron las *Súmulas* de Pedro Hispano, con comentarios realizados por las diferentes escuelas.

El Nominalismo brota por un deseo de anteponer lo concreto a las abstracciones tomistas del siglo XIII y a las «formalidades» de Duns Escoto. Se trata, pues, de un movimiento de reacción contra los excesos abstraccionistas anteriores, contra las disputas interminables, formalísticas y puramente verbales de la Escolástica decadente. La posición nominalista sostiene que las especies y géneros no son realidades anteriores a las cosas —«esencias», capaces de ser conocidas por abstracción—, sino que se trata, simplemente, de *nomina* (*nombres*) o voces, que utilizamos para designar a grupos de individuos.

En el fondo de todas estas disputas está el silogismo. En la época que nos ocupa, la ciencia llega a sus conclusiones estableciendo una tesis partiendo de

14. Gabriel González, *Dialéctica escolástica y lógica humanística*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1987, p. 113.

15. Ibíd., p. 397.

autoridades a su favor o en contra; la alegación de estas y el esfuerzo subsiguiente por interpretarlas y conciliarlas origina la disputa, que se convierte por lo mismo en el método general del saber. La dialéctica versará, pues, sobre la disputa, sobre las proposiciones lógicas. Pero para los Nominalistas, las proposiciones están compuestas de universales, que tienen lugar solo en la mente y en la lengua hablada o escrita, zonas en las que no pueden existir las sustancias particulares. Así pues, ninguna proposición puede estar compuesta de sustancias particulares. Ahora bien, las proposiciones están compuestas de universales; por lo tanto los universales no pueden ser concebidos como sustancias. Según Gabriel González:

> El análisis de la estructura semántica de la lengua que Ockam lleva a cabo en sus escritos de lógica lleva a un empirismo radical que acepta como únicas realidades las cosas y sucesos *particulares y concretos* y consiguientemente considera la experiencia directa como la sola base del conocimiento. La física queda así reducida a un tipo de saber positivo desprovisto de las necesidades metafísicas [....]. La teología, por su parte, se limita al dato positivo revelado, que en cuanto a tal no admite demostración ni tampoco sufre riesgos de refutación [...].[16]

La lógica nominalista introduce una profunda disociación entre las palabras y las cosas y subsiguientemente entre las diversas categorías (espacio, tiempo, movimiento [...]) a través de las cuales se capta la realidad sensible. La crítica humanista se lleva a cabo en defensa de las disciplinas tradicionales, con las modificaciones pertinentes, y se desarrolla sobre el tema constantemente repetido de adquirir un conocimiento verdadero de las cosas. El rechazo o no aceptación como punto de partida de la correspondencia pensamiento-palabras-cosas trastorna evidentemente la noción tradicional de verdad y la manera de comprender y ejercitar la actividad cognoscitiva, y es sin duda la línea divisoria básica entre la lógica escolástica en general y la lógica humanista. No ha de sorprender, pues, la apelación constante de los humanistas a la experiencia y lengua ordinarias, y como contrapartida, la acusación igualmente constante a la nueva lógica de insania, locura, inanidad, palabrería vana, logomaquia, y otras lindezas por el estilo.[17]

Según Mª Isabel Lafuente:

> La dirección que tomó el humanismo fue la de otorgar el primado a las *artes sermoniciales*, a la retórica. Valla en las *Elegantiae* y en la *Repastinatio* reacciona contra la artificial invención nominalista de términos nuevos e inusuales, que oscurecen el lenguaje y la mente al prescindir de su relación con la *res* y lucha por volver a la claridad del lenguaje latino original. Considera que, en su lucha por vencer a los adversarios, la lógica nominalista ha abandonado la sana *consuetudo loquendi* de los Antiguos, ha abandonado el lenguaje claro e inteligible basado en el

16. Ibíd., p. 88.

17. Ibíd., pp. 429-430.

> *usus* cuya característica principal es la unión de racionalidad y lenguaje. Dialéctica y lógica tienen una raíz común que designa al mismo tiempo una *ciencia sermonicialis* y una *ciencia rationalis*.[18]

Toda esta disputa sobre la lógica o dialéctica, sobre si las palabras se refieren o no a las cosas, sobre si podemos comprender o no la existencia y la esencia de Dios y los elementos no sensibles, trajo consigo críticas agrias entre las diferentes posturas, que cambiaron incluso el método de la enseñanza. Los humanistas potenciaron la gramática y la retórica frente a la dialéctica y la lógica. Pero no siempre vencieron los de uno u otro bando, muchas veces tuvieron que convivir en la misma sede universitaria con posturas contrapuestas y enfrentadas entre sí.

Otra de las disputas en candelero fue la de la razón y la fe. Los escolásticos eran partidarios de llegar a la fe mediante la razón, o la demostración de la esencia divina a través del entendimiento, todo ello mediante proposiciones lógicas (un claro ejemplo son las cinco vías de santo Tomás para demostrar la existencia divina). Duns Escoto considera imposible demostrar los atributos de Dios (por ejemplo, que vive, que es sabio, que está dotado de voluntad, etc.) e incluso de la inmortalidad del alma, por lo que solo llegaremos a su conocimiento mediante la libre aceptación a través de la fe. Para Guillermo de Ockham: «Los artículos de fe no son principios de demostración, ni conclusiones, y no son ni siquiera probables, ya que parecen falsos a todos o a la mayoría, o a los sabios; entendiendo por sabios aquellos que se confían a la razón natural [...]».[19] El problema escolástico es declarado de este modo insoluble y desprovisto de todo significado. Para Ramón Llull, en el *Ars generalis ultima*, la fe es superior al entendimiento, siguiendo los planteamientos agustinianos. Para Petrarca y los humanistas, la fe cristiana significa la aceptación de los secretos de la naturaleza y de los misterios de Dios, ocultos al conocimiento del hombre que no son demostrables. Relacionado con razón y fe estará la primacía del intelecto o la voluntad en el ser humano. Para la escuela franciscana y los humanistas, así como para san Agustín, la voluntad será el pilar en que se basa toda su filosofía. Para santo Tomás y los dominicos, el intelecto será el elemento que nos distingue de las bestias, capaz de llegar al conocimiento de la Verdad.

2. Una problable lectura contemporánea de la primitiva Comedia de Calisto y Melibea

En ese mundo de «lyd y contienda» que nos presenta el Prólogo de la *Celestina*, es donde vio a luz esta magnífica obra, salida de las manos posiblemente

18. Véase Hernando Alonso de Herrera, *La disputa contra Aristóteles y sus seguidores*, ed. Mª Asunción Sánchez Manzano y estudio preliminar de Mª Isabel Lafuente Guantes, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, Universidad de León, 2004, p. 47.

19. *Lógica*, III, 1.

de profesores y/o escolares.[20] Voy a intentar realizar una de las posibles interpretaciones del primer Acto del «antiguo auctor» según la tradición escolar de la época.

Lo primero que le chocaría e incluso le haría sacar una amplia sonrisa a los lectores 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.[21] Todos conocían las fórmulas compositivas, y una de ellas se refiere a los personajes, que no podían ser de alta condición, reservados a la tragedia; también forma parte de su acerbo 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. Con Isidoro de Sevilla y su *Etimología*, se puso al día la *interpretatio nominis* que se aplicó a los nombres propios, sobre todo a los de los santos. Aspectos que siguieron en mayor o menor medida las retóricas medievales. 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.[22]

Por tanto, desde el inicio de la *Comedia de Calisto y Melibea* (vista esta bajo la perspectiva de un estudiante de Artes o de las licenciaturas de Teología y Derecho) el posible lector pensaría que estaba ante una extraña parodia burlesca que invertía todos los preceptos clásicos de la retórica tradicional, pues se esta-

20. Remito a José Luis Canet, «*Celestina*: *'sic et non'*. ¿Un libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 19-01-2020), también publicado en este libro, pp. 211-239.

21. Véanse José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 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, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187.

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

ban utilizando personajes que no tienen 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 *repetición* escolar, de éxito entre estudiantes, que se solazaban componiendo composiciones burlescas a imitación de las repeticiones académicas en los actos de graduación o una parodia del género cómico.[23]

Pero sigamos con la lectura de la obra. Lo primero que lee el posible autor de la *Comedia* es la frase 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». Pero, tendría más en mente al leer el razonamiento posterior de Calisto el alegato de san Pablo a los romanos:

> En efecto, lo cognoscible de Dios es manifiesto entre ellos, pues Dios se lo manifestó; porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, son conocidos mediante sus obras (criaturas). De manera que son inexcusables por cuanto, conociendo a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, sino que se entontecieron en sus razonamientos, viniendo a oscurecerse su insensato corazón; y alardeando de sabios, se hicieron necios, y trocaron la gloria del Dios incorruptible por la semejanza de la imagen del hombre corruptible [...]. Por eso los entregó Dios a los deseos de su corazón, a la impureza, con que deshonran sus propios cuerpos, *pues trocaron la verdad de Dios por la mentira y adoraron y sirvieron a la criatura en lugar del Criador*» (*Romanos* 1, 19-25).

Una frase que por otra parte recuerda la cuarta vía de santo Tomás para la demostración *a posteriori* de la existencia de Dios a partir de los efectos que produce la causa (Dios), lo cual implica demostrar la existencia a partir de las criaturas creadas por él (*Suma Teológica*, 44, 1-3). Toda esta premisa no le sirve a Calisto para un mejor conocimiento de la divinidad, sino para demostrar justamente lo contrario, que prefiere la criatura al Creador y que se siente más bienaventurado que los ángeles en la contemplación de dicha belleza. Una 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 para una mejor alabanza y adoración de la criatura, transformándose en un «necio» en vez de sabio, al decir de san Pablo.

Una vez Calisto decide adorar a la criatura, cambiará el objeto de las premisas del primer y segundo mandamiento de la ley divina: «Amarás a Dios sobre

23. 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.

todas las cosas» y «No tomarás el nombre de Dios en vano» o «Non jurarás el su santo nombre en vano» (al decir del Arcipreste de Talavera cuando afirma en «cómo los que aman contravienen todos los mandamientos»). Me detendré un momento en la siguiente proposición que pronuncia un poco después: «¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo». Lo primero que resalta es la forma catecumenal en que está formulada, como si se tratara de un formulario de fe del catecismo cristiano. Resulta evidente que los tres verbos se refieren, más o menos, a las tres potencias del alma (voluntad, entendimiento y memoria). Resalta la inversión que hace Calisto al declararse creyente de la religión de Melibea, que no es otra que la del amor, o más prosaicamente, la del deseo carnal. Calisto en esta frase no expresa directamente la abjuración de Dios, no hace apostasía, pero implícitamente niega a Dios, pues responde que es fiel de otra religión, por tanto, o es un infiel, o más bien un idólatra que expresa su desviación herética mediante un menosprecio a la divinidad por comparación. Pero una vez creada su idolatría por Melibea, reprende, como haría cualquier cristiano, a los que blasfeman de su ídolo, Melibea, su *señora y dios*, cuando le reprocha a Sempornio: «¿Muger? ¡O grosero! Dios, Dios».

Pero desde el punto de vista cristiano, Calisto no llega a realizar ninguna herejía según la práctica religiosa de la época, pues las características de las blasfemias pronunciadas por él se basan en la comparación denigrante de Dios con la amada y estarían relacionadas con el pecado de la idolatría. Véase lo que afirma Bartolomé de Carranza sobre este pecado en su *Catechismo Chistriano* (1558):

> Jurar por falsos dioses es especie de idolatría, por tanto, los juramentos de los gentiles por sus falsos dioses o criaturas (¿la amada tal vez?) son idolatría y no blasfemia, y además, pecado contra el primer mandamiento [...] [y más adelante] no se le debe condenar por perjuro, sino por idólatra, porque el honor de ser infalible y poseer eterna verdad, debido al verdadero Dios, lo da por el juramento a la criatura.

La diferencia entre blasfemia y perjurio es que en el perjurio no se injuria a Dios directamente, sino por comparación, ya que se compara la «verdad» de lo que se dice con la verdad de Dios. También dirá que es peor la idolatría (jurar verdad por un falso dios) que el perjurio (jurar mentira por un Dios verdadero). Santo Tomás confirma esta diferencia entre blasfemia y perjurio por otros medios: «pues más en vano toma el nombre de Dios el que afirma de Él alguna cosa falsa que el que por su nombre confirma alguna cosa falsa» (2-2 q. 13 a. 1 c.).

Como podemos comprobar, el primer autor sabe perfectamente en qué línea divisoria se mueve cuando caracteriza a Calisto, que nos puede hacer recordar los sutiles matices con que se realizó el proceso contra Pedro de Osma a causa de ciertas proposiciones heréticas en su *De confessione*, una de cuyas defensas ante la Inquisición la realizó Fernando de Roa, catedrático de Filosofía moral en Salamanca:

> [el cual] tenía la primera proposición por *disputable*, no constándole que hubiera decisión de la Iglesia en contra; la segunda por *malsonante*;

> la tercera, *según estaba, podía ser escandalosa*; la cuarta y quinta, *contra consuetudinem Ecclesiae*, aunque no erróneas ni falsas; la sexta y séptima, ambiguas y controvertidas; la novena, *probable.*[24]

Estas disquisiciones en el proceso Inquisitorial contra Pedro de Osma realizado en 1497, podrían haber servido al antiguo autor para poner en entredicho algunas de las proposiciones heréticas denunciadas en diversos juicios, donde se dilucidaban aspectos teológicos basados en simples conceptos escolásticos sobre la herejía, y que pueden aparecer, en parte, ridiculizados en este primer Acto de *Celestina*.

Otro aspecto en el que insiste el primer Autor es en las argumentaciones y proposiciones de los debates, donde mezcla continuamente lo sofístico con lo silogístico. Veamos unos pocos ejemplos. En el famoso debate entre Sempronio y Calisto sobre la inferioridad de las mujeres, donde el criado (que al principio de esta escena actúa como sermoneador) le reprocha a su amo que ponga su «coraçón» 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 la de los grandes sabios de Grecia y finalmente los moralistas romanos, todo ello siguiendo una gradación coherente. Cada una de las proposiciones es refutada con los mismos ejemplos por el propio Calisto: «Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, essos 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 las premisas anteriores. Pero el debate va mucho más allá, y así para mostrar que dichos razonamientos son sofísticos, el Autor pasa al ejemplo particular, es decir, mostrar 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 desque se descubren, assí pierden la vergüença, 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 tampoco le sirve para una vida más moral, sino que todo lo que ha maldecido de las mujeres lo vivirá inmediatamente en sí mismo con Elicia, al encontrarse con ella en casa de Celestina y ser objeto de todas las burlas y engaños que tanto había predicho con argumentos lógicos. Es decir, estamos ante la dialéctica de la palabra vana que no sirve para ser más moral.

Otro ejemplo de falacia la encontramos en el debate entre Calisto y Pármeno, cuando este en un larguísimo parlamento le retrata al personaje de Celestina. Para ello utilizará una larga amplificación de los oficios y actuaciones de la al-

24. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, ob. cit., p. 578.

cahueta (*congeries*, 'hacinamiento', según los tratados de retórica),[25] que termina: «¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y *todo era burla y mentira*». Se trata de una ampliación de la paradoja tradicional del mentiroso, aparecida 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 entre Celestina y Pármeno:

> Cel.— Pármeno ¿tú no ves que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?
> Pár.– Por eso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar. Pero, assí, perdida ya la esperança, 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?
> Pár.— Sí, pero a mi amo no le querría doliente.
> Cel.— No lo es; mas aunque fuesse 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. Assí 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.

Copiado directamente de la *Suma Teológica* de santo Tomás, *Prima Secundae*, 71, 3:[26] «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».

Ante este razonamiento lógico de Pármeno, Celestina modifica su argumentación hacia la persuasión afectiva, hablándole de su padre y también con frases de la predicación medieval, terminando con una sentencia de Séneca que poco o nada tiene que ver con el hilo argumental anterior:

25. Usado en bastantes textos de la época, como Rodrigo de Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, coplas 31-34 o Rodrigo de Reinosa en las *Coplas de las comadres*.

26. Cita de la *Metafísica* de Aristóteles, IX, 9, como lo confirma la *Celestina Comentada* f. 43r y Castro Guisasola, ob. cit., p. 27, aunque también aparece en las *Auctoritates Aristotelis*, obra usada para la mayoría de las citas en el primer Acto. Véase Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del "antiguo auctor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», art. cit.

> [...] sin otro testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos, y los coraçones y entrañas escudriña,[27] al qual puso entre él y mí que te buscasse y allegasse y abrigase [...]. Y porque se lo prometí y con mi promesa llevó descanso y la *fe* es de guardar más que a los vivos a los muertos [...][28] hasta agora, que ha plazido a Aquel que todos los cuydados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereça [...] que como Séneca nos dize, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad; y el que está en muchos cabos no está en ninguno.[29]

Este parlamento de Séneca sobre la amistad lo esgrime Celestina para convencer a Pármeno de que sirva a su amo, pero no como amigo ni leal criado:

> Dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la *substancia* de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escrive de la probática piscina, que de ciento que entravan, sanava uno [san Juan, V, ii: *Est autem Ierosolymis probatica piscina*] [...]. Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca. (Sobre la amistad como mayor precio: *Eclesiástico*, cap. 6, Tulio Cicerón, *De finibus*, I, 65, *De amicitia*, *Ética* 8, I, 1155ª de Aristóteles: *Amicitia est inter equales*, etc.).

Es curioso que sea el personaje de Celestina quien más sentencias bíblicas utilice, así como de autores morales como Séneca. Mucho se ha hablado de la etimología de su nombre, pero parece lo más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis*, o con los derivados, como «celestial» o el color «celeste» que indica el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca, pues, mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es.[30] Pero posiblemente es celestial porque en esta religión del amor presentada en el primer acto, ella se encargará de conseguir a Melibea, el Dios de Calisto. Bajo esta *interpretatio nominem*, Celestina es quien usará más citas bíblicas, la que incluirá más argumentaciones casi sermonarias o del mundo de la predicación, y finalmente la que invertirá el sentido de los argumentos retóricos persuasivos. Así, las citas bíblicas y las morales de Séneca le servirán para desmontar

27. Cita del Salmista, Salmo 7: *Scrutans corda et renes Deus* y en el libro de la Sabiduría, cap. I.

28. Parece cita del *Decreto* de Graciano, 2ª pars, causa XIII, q. II, cap. 4, «*ultima voluntas defuncti servari debet*».

29. En *Celestina Comentada*, es una traducción abreviada de la *Epistula* II de Séneca. En *Auctoritates Aristotelis*, el razonamiento completo final utilizado por Celestina, extraído de Séneca, *Epístolas*, I, 2. Véase Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del "antiguo auctor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», art. cit., p. 273.

30. Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», art. cit., p. 84.

silogísticamente los conceptos clásicos de amistad o para convencer a Pármeno para cambiar de bando, pues así recibirá bienes económicos y deleites.

La ironía y la inversión 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 sapìentia 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! Oýdo he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze [cita de Séneca, *Epis. Mor*. 7, 7, 2: *Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit*] y que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer [las dos sentencias de Séneca, *Epistulae*, VII, 7 y 8]. Y puesto que yo a lo que dizes me incline, solo yo querría saberlo, por que a lo menos por el exemplo fuese 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 possessión sin compañía [Séneca, *Epis. Mor*. 6, 4]. No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable [Cicerón, *De amicitia* y *Ética Nic*. 8, 5]. 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 esperimiento [posible cita de Aristóteles, lib. 8 *Politicorum*: *Prudentia requirit experientiam quae indiget tempore*», realmente en *Politica* 2,5 y 7,10], 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 [*Ética* lib. 8].
>
> Pár.— Todo me recelo, madre, de recebir 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 [*Proverbios*, XXIX, 1].

Este género de argumentación, *sorites*, en donde las *proposiciones* se van enlazando hasta sacar una *conclusión* o *consecuencia* (pide mayor arte por la multipli-

cación 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.

Frente a la incertidumbre de aceptar dicho razonamiento falaz por parte de Pármeno, Celestina concluye con una sentencia bíblica, que pone punto y final al debate mediante la autoridad, un *argumentum ad verecundiam* («argumento dirigido al respeto»), una falacia lógica y un móvil retórico propio de la *refutatio* del discurso, que implica refutar un argumento o una afirmación de una persona aludiendo al prestigio de la persona a quien se cita, en este caso a Salomón.

Con algunos de los ejemplos aquí expuestos, podemos entresacar una primera conclusión: en la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* se utilizan los diferentes modelos de argumentación propuestos en la dialéctica. La *argumentación* exige trabazón de verdades, de las cuales puestas unas se sigan otras. Esta conexión no es otra cosa sino la atadura de las *verdades singulares* en las proposiciones *particulares* y *universales*. Este alargamiento de proposiciones enderezadas a persuadir, es la que los retóricos llaman *amplificación*, la cual se hace por *aumento*, por *comparación*, por *raciocinación* de la cantidad de la cosa, o por *agregamiento*, en latín *congeries* o *amontonamiento*. Pero eso sí, la mayoría de estas argumentaciones y proposiciones no van hacia la búsqueda de la verdad o para que el hombre sea más moral, según pedían los humanistas, sino que en su mayoría son sofismas y falacias del discurso.

Para la iniciación a la dialéctica de los estudiantes en Artes se utilizaba el compendio escolar de Pedro Hispano, las *Súmulas*, que fue el texto oficial de las Facultades y escuelas de Artes de casi toda Europa, hasta bien entrado el siglo XVI. La estructura de la obra es la siguiente: I. *De enunciatione*; II. *De quinque universalibus*; III. *De praedicamentis*; IV. *De syllogismis*; V. *De locis dialecticis*; VI. *De falaciis*; VII. *De propietatibus terminorum* (1. *Suppositio*, 2. *Ampliatio*, 3. *Appelatio*, 4. *Restrictio*, 5. *Distributio*, 6. *Exponibilia*). Esta última parte, para distinguirla de la lógica aristotélica, se le denominó *logica parva* o *parva logicalia*. El método científico de la Edad Media era la disputa oral y/o escrita. Un tema al que da mucha importancia Pedro Hispano, y que muestra los intereses de la tradición parisina de la lógica, es el de las falacias, el cual ocupa casi la mitad del libro, donde muestra una voluntad y una decisión de dotar a sus alumnos con las armas mejores y más pulidas para el desenredo de los sofismas, los entuertos lógicos que hay que deshacer. Cada escuela realizó sus comentarios al texto de Pedro Hispano: comentarios *secundum viam nominalium o modernorum* y los *secundum viam realium.*

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 *Sumulas*. Para ello, el primer Autor deja de lado la tradición poética y retórica al romper el decoro debido a los personajes 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 vieja 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 procedentes de filósofos morales (Aristóteles, Boecio, Séneca, etc.) o de la Biblia.

Ya he comentado antes, al hablar de las diferentes escuelas existentes a finales de siglo XV en las universidades españolas, que la lógica escolástica estaba en el punto de mira de nominalistas, lulianos y espiritualistas. Si analizamos someramente la *Logica nova* y el *Ars generalis ultima* de Ramón Llull, podemos entresacar algunos aspectos que nos pueden ayudar a explicar el primer Acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*. La doctrina del *Arte general* exige en la Segunda parte «Que el propio artista explique el texto a los escolares con razones y no con autoridades. En caso de duda los escolares consultarán con el maestro».[31] Otro de los elementos importantes de la dialéctica luliana es la adopción de la forma proverbial. Llull ensaya por vez primera esta forma popular en el penúltimo libro del *Arbre de Sciencia,* y tanto le satisfizo que en el mismo año 1296 escribió los *Proverbis de Ramon*. Más tarde compone los *Mil proverbis* y, finalmente, los *Proverbis d'enseyament*. Para el filósofo mallorquín los proverbios populares, tanto por su fondo como por su forma, están muy cercanos de la sabiduría popular. Y este aspecto dialéctico aparecerá claramente en la *Comedia*, plagada de refranes y proverbios populares.

Por otra parte, una idea sobrevuela y juega un gran papel en toda la filosofía luliana: la de la primera y la segunda intención. Dios ha querido que la primera intención sea en el hombre para conocerle, amarle, honrarle y servirle, y que por la segunda intención posea el hombre los bienes que derivan de los méritos de la primera intención. Justamente lo contrario que hace Calisto.

Según Tomás y Joaquín Carreras al explicar la ética de Ramón Llull:

> el hombre puede obrar de dos maneras: naturalmente (*naturaliter*), esto es, como las demás criaturas que le son inferiores, y moralmente (*moraliter*), en cuyo caso, haciendo un mal uso de su libertad, puede desviarse de la primera intención o «invertir las dos intenciones», anteponiendo la segunda intención a la primera. Esta desviación o inversión constituye el pecado. No hay mayor vileza ni mayor falsedad que la del hipócrita, porque nadie como él tiene su intención tan desordenada.[32]

31. «Secunda pars est quod ipse (artista) declaret bene textum scholaribus rationabiliter et non liget se cum auctoritatibus aliorum, et quod scholares praelegant textum. Et si scholars duuitauerint in aliquot, petant a magistri illud», *Ars magna, generalis et ultima,* ed. Lázaro Zetzner, Estrasburgo, 1609, XIII pars princ., p. 662. Cita sacada de Tomás y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española,* ob. cit., p. 455.

32. *Libre d'intenció,* parte I, párr. 14, p. 7. *Cfr. Ars generalis ultima,* IX pars pric. caps. XII, XIII y XIV, pp. 304, 385 y 443, cita sacada de Tomás y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española,* ob. cit., p. 611.

La ética luliana es, pues, una ética de la primera intención y voluntarista, coincidiendo también en este punto con la propuesta filosófica franciscana. Algo similar ocurre con el debate en boga sobre la primacía entre la razón y la fe, al darle Ramón Llull en el *Ars generalis ultima* la superioridad a la fe. Planteamientos estos claramente agustinianos. Muchas de estas propuestas éticas, pero *in contrariis*, podemos rastrear perfectamente en la actuación de Calisto y en la mayoría de los personajes celestinescos.

También podemos entresacar en este primer Acto algunos conceptos y críticas realizadas por Alonso de Cartagena a los escolásticos desde planteamientos humanísticos. A propósito de uno de los temas del diálogo, la invención, Cartagena critica la ignorancia de los escolásticos, teólogos y juristas contemporáneos, que se limitan a apoyar sus alegatos con citas textuales de los «*auctores*» contentándose simplemente con repetir opiniones ajenas, sin añadir nada de su propia cosecha. Para ellos, la «inventio» no es más que recoger lo que ya había sido dicho sobre una materia particular en vez de descubrir los medios adecuados para el planteamiento de cada nuevo caso.[33]

Pero también afirma, aunque dé la primacía a la retórica frente a la lógica o dialéctica, que la retórica es como una espada que, en manos irresponsables, puede ser instrumento de crimen y muerte, pero si se hace un uso sabio de ella, puede servir para «esforçar la justicia». Esta afirmación de Cartagena ¿no será la causante de que ciertos discursos retóricos celestinescos sean el instrumento de crimen y muerte, pues así se nos pondrá como consecuencia lógica en la ampliación de este primer Acto en 16 con la muerte de Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto y Melibea, aquellos personajes que han utilizado hasta la saciedad las artes persuasivas de la retórica y de la dialéctica?

Para terminar, pienso que en el texto del «antiguo Auctor» está compendiada la problemática entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en solfa la dialéctica escolástica, el uso abusivo de las *autoridades*, la primacía de la razón sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional, e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional.

Así, el antiguo Auctor amplía las posibilidades de la comedia romana y humanística introduciendo argumentaciones dialécticas en boca de todos los personajes, haciéndoles perder el decoro, pues todos ellos usan los mismos silogismos y las mismas estructuras persuasivas retóricas en vez del *sermo humilis*. Lo mismo sucede con el uso indiscriminado de *autoridades* y ejemplos, los cuales sirven para demostrar y refutar indistintamente. Para ello invertirá desde la *interpretatio nominis* de los personajes hasta el estilo bajo de la comedia, etc. Pero en definitiva, el antiguo Autor es consciente que su obra va dirigida a un público eminentemente universitario, habituado al texto escolar de las *Súmulas* de Pedro Hispano y sus innumerables comentarios por las diferentes escuelas, pero un lector capacitado para descubrir que la razón y la dialéctica no conlleva a la Verdad (en mayúsculas).

33. *La Filosofía Española en Castilla y León: De los orígenes al Siglo de Oro*, ed. Maximiliano Fartos Martínez y Lorenzo Velázquez Campo, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

Terminaré con unas palabras de Paolo Cherchi:

> Rojas ha abandonado completamente los conceptos de *aptum* o de *congruitas* que se enseñaban a los estudiantes con la «rota Vergilii», conceptos que imponían una estricta relación entre estilo y materia tratada [...]. ¿Por qué, entonces, Rojas escogió la solución de la grandilocuencia, de la hinchazón retórica? Porque es la manera más obvia de dramatizar el juego de la antífrasis que hemos visto en la onomástica. En la tradición retórica la grandilocuencia, sobre todo en la versión de la *gravitas* sentenciosa, indica siempre sabiduría, y la sabiduría es la virtud con la cual los hombres controlan su propio destino usando remedios contra la mala y la buena fortuna, como enseñaba Petrarca. Los personajes de la *Celestina* no tienen esa sabiduría: la pasión los ciega; la lengua que usan no es un instrumento de conocimiento o de dominio de sí mismos, sino un medio de justificar o secundar unas pasiones que les conducen a sucumbir al destino. El vestido de sabiduría con que se cubren no les pertenece de veras; pero el elemento clásico en el nombre les permite llevarlo; el resultado podría ser cómico, mas lo cómico desaparece donde sobreviene lo trágico de la muerte. Y la tragedia de la *Celestina* es de un tipo del todo particular. Generalmente pensamos que la tragedia surge de un conflicto de deberes; pero en la *Celestina* no hay tal conflicto; lo que hay es una convivencia entre sabiduría y ceguera pasional, y es una convivencia que termina negándole toda utilidad a la sabiduría, o pervirtiendo la función que debe de tener [...]. La *Celestina* [...] se podría definir como la tragedia del saber inútil.[34]

34. Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», art. cit., pp. 89-90.

Glosa de Carmen Parrilla
(Universidade da Coruña)

La vinculación de *Celestina* con las corrientes intelectuales universitarias es uno de los temas más debatidos y que han despertado notable interés en la trayectoria investigadora de José Luis Canet. Se han seleccionado tres trabajos que dejan clara constancia de la versatilidad, consistencia y evolución de sus aportaciones en este ámbito de estudio.

Ya en 1997 en su artículo «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», Canet planteaba, dadas las características materiales de la edición valenciana de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan Jofré, 1514, que una impresión de esta calidad (en 4.º y con grabados) suponía una inversión considerable que no estaba al alcance de cualquier impresor, «a no ser que el tipógrafo esté en contacto con libreros o con redes de distribución del libro, pero aun así necesita contar con el dinero para empezar la impresión, cosa que por lo que sabemos no era usual entre el gremio a no ser que tuvieran el apoyo de alguna institución, ya que la mayoría de ellos no poseían una economía boyante»; así pues, llama notablemente la atención la ausencia de editor en la impresión valenciana, hecho poco frecuente en las prensas de esta ciudad. Canet pone en consideración como posible editor a Juan Jofré, el impresor, o a Proaza, corrector de la edición y argumenta ambas opciones, focalizando su interés en este último y en su trayectoria profesional.

Alonso de Proaza no solo es miembro docente de la universidad de Valencia y un lulista reconocido, sino que ostenta importantes vínculos personales e intelectuales es «familiar y secretario de Guillén Ramón de Moncada, obispo de Tarazona y fundador en Valencia del convento de Nuestra Señora del Remedio, amigo de Nicolás Pax y del cardenal Cisneros», discípulo de Jaime Janer que «tenía el privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla, en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana» y, además, tenía experiencia en la edición de textos. Proaza, por tanto, forma parte de:

> [...] un grupo lulista muy importante, relacionado con la corriente nominalista procedente de la Universidad de París, pero también en estrecha colaboración con los propulsores de la renovación de la iglesia católica y sus órdenes, caso del propio Cisneros y del obispo de Tarazona, pero marginados de la universidad española hasta la creación por el propio Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá (1509-

> 1510) y en Valencia hasta la gran reforma del Estudio General realizada en los años 1513-1514, donde se impone el nominalismo apoyado por los lulistas y los escotistas (franciscanos).

Tras desarrollar el impacto y trascendencia en la docencia universitaria de Valencia del realismo o tomismo, defendido por los dominicos y por los tradicionalistas del siglo XV, y los nominalistas, protegidos por los franciscanos y agustinos, llama la atención sobre el hecho de que la edición de la *Tragicomedia* (1514) coincide con el «triunfo parcial del nominalismo en la Facultad de Artes». Sus exhaustivas argumentaciones en torno al mundo universitario de aquel momento, en concreto, la disputa entre realistas/tomistas y nominalistas/humanistas, le permiten a Canet poner de manifiesto que «la *Celestina* forma parte del bagaje intelectual del sector renovador» y que «pudo servir de estandarte para un amplio grupo de reformadores de la enseñanza universitaria en los primeros decenios del XVI, siendo defendida por aquellos profesores que intentaban abrir la enseñanza a las nuevas ideas y corrientes presentes en otras universidades». Enlaza, a continuación, con el papel de las comedias humanísticas y, por tanto, de la *Celestina* en la enseñanza de poética, retórica y filosofía moral como abanderada de un nuevo modelo educativo. Y ya plantea su convencimiento del importante papel de Alonso de Proaza como posible editor de la *Tragicomedia* valenciana de 1514.

Canet pone punto final a su trabajo explicitando la importancia de analizar las corrientes intelectuales imperantes en la universidad de Salamanca para entender mejor la vinculación de *Celestina* con las propuestas educativas universitarias tanto de las primeras ediciones de la *Comedia*, como de la *Tragicomedia*. Y a este propósito atiende en otro artículo de 2008, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI».

El ambiente intelectual universitario de finales del siglo XV y principios del XVI, en concreto, el escolasticismo, espiritualismo, nominalismo, escotismo, lulismo y humanismo, son tratados en la primera parte del trabajo. Esta contienda de pensamiento es la clave para entender la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea*, como un texto que se enfrenta al escolasticismo tradicional, a la lógica y a la dialéctica; la universidad «es donde vio la luz esta magnífica obra, salida de las manos, probablemente, de profesores y/o escolares». Partiendo de este razonamiento, en la segunda parte, se lleva a cabo una lectura de la *Comedia* que circuló por la universidad de Salamanca (lo que sería el Primer Acto) y Canet demuestra cómo se evidencian los diferentes modelos de argumentación propuestos en las disciplinas de la lógica y dialéctica. De acuerdo con sus conclusiones, «en el texto del "antiguo Auctor" está compendiada la problemática entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en solfa la dialéctica escolástica, el uso abusivo de las autoridades, la primacía de la razón

sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional». En definitiva, la *Celestina,* como queda probado en esta investigación de Canet, está dirigida a un público eminentemente universitario.

Cuestión esta última que había desarrollado en «*Celestina*: '*sic et non*'. ¿Libro escolar universitario?» (2007). Su formulación de partida es sumamente acertada, ya que subraya que entre 1500 y 1520 circulan, en relación con las ediciones conservadas o de las que tenemos noticia fiable de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, unos 7000 ejemplares, cantidad difícilmente igualable por cualquier texto de ficción de aquel momento. Se detiene Canet en la producción de las prensas españolas en las dos primeras décadas del siglo XVI y pone de manifiesto que la mayoría de obras que llegaron a superar la decena de ediciones, además de las religiosas, son, en su mayoría, textos universitarios: «obras que formaban parte del bagaje intelectual de las facultades de Artes y de Teología». Llegados a este punto, el estudioso se adentra en el proceso de edición de *Celestina*, considera que la obra «era conocida algunos años antes de su primera edición impresa», como lo atestigua el Manuscrito de Palacio; así pues «una primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* podía haber circulado en el ámbito universitario con un tamaño mucho menor de unas 30-35 páginas», siguiendo el modelo de las comedias humanísticas, como por ejemplo la *Poliscena* de Leonardo de Serrata que también, como analiza Canet, tiene bastantes similitudes temáticas con el primer Acto de *Celestina*. Si así fuera el caso «se entendería mucho mejor que un editor tomara en cargo la edición del texto, puesto que ya tiene datos fiables de su aceptación por un público determinado, capaz de agotar al menos una edición». Pero quedaría pendiente abordar la primera ampliación a 16 actos, la reestructuración en *Tragicomedia* y el hecho de que vieran la luz cinco ediciones en el plazo de un año. Las argumentaciones de José Luis Canet, pueden considerarse como primeras conclusiones:

> Por tanto, por lo que conocemos hasta el momento, la *Celestina* nació en el seno de la universidad y posiblemente buscó el editor (o editores) al público escolar-universitario como posible comprador, si bien unos pocos años después este texto ampliaría enormemente su público receptor, convirtiéndose en un canon literario y cultural. [...] en su proceso evolutivo intervinieron diferentes manos, e incluso más diría yo, diferentes profesores y alguna que otra instancia política y/o religiosa.

El siguiente paso es profundizar en los posibles editores de *Celestina*. Canet comienza con Alonso de Proaza que, posiblemente prologó la edición salmantina de 1500, fue corrector en diferentes imprentas, todas ellas en ciudades con ambiente universitario (Salamanca, Valencia, y posiblemente Sevilla y Zaragoza) y con una formación y dedicación universitaria constatada y relevan-

te, un intelectual de prestigio en su tiempo. Su actividad e ideología cultural concuerdan sobradamente con las corrientes intelectuales que se proyectan en la *Celestina* —y que ha desarrollado en los otros dos artículos reseñados anteriormente—. Así las cosas, nada mejor que citar las palabras con las que Canet concluye este trabajo y que, por extensión, hacemos nuestras para poner punto final a esta sección temática centrada en *Celestina* y la universidad:

> Pienso, pues, que la *Celestina* fue un propuesta intelectual, en la que detrás hubo diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre para esta invasión de textos a lo amplio de la geografía nacional. Quizás sea esta una de las razones por las que no han aparecido datos sobre contratos de impresión ni documentos que nos den más información sobre la evolución de esta obra por las imprentas españolas. [...] Según el estado actual de mis estudios sobre la universidad española y las corrientes intelectuales, me atrevo a aventurar que posiblemente esté detrás de esta actuación conjunta el cardenal Cisneros, quien intentó por todos los medios realizar la primera gran reforma de la enseñanza en España. Así entenderíamos la actuación de Proaza (amigo del Cardenal, de Jaime Janer y de Nicolás Pax, secretario familiar de Guillén Ramón de Moncada, así como de muchos intelectuales nominalistas) en las diferentes versiones de la *Comedia* y *Tragicomedia* [...]. Con todo ello no quiero dejar sentado que sea Alonso de Proaza el autor de la *Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con la evolución del texto celestinesco, como portaestandarte de una corriente intelectual que propugnaba unos cambios en la educación, corriente que vio en este texto el modelo que ponía en solfa las ya obsoletas teorías filosóficas de la *auctoritas* y la lógica escolástica, de ahí las continuas justificaciones prologales y finales, necesarias para un público intelectual al que intentaron convencer, y creo que convencieron, por la cantidad de textos que salieron de las prensas españolas.

La universidad y las corrientes intelectuales que se desarrollaron y debatieron a finales del siglo XV y durante el XVI es una de las atalayas en las que José Luis Canet ha vislumbrado con sumo acierto una línea importante de su investigación sobre *Celestina* y su trayectoria en letra de molde. Si bien la nómina de estudiosos que se han acercado a una de las obras canónicas de nuestra literatura es amplia, pocos son, sin embargo, los que han conseguido abordar los aspectos más controvertidos y capitales de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* y, entre ellos, José Luis Canet es uno de los ejemplos más sobresalientes.

4. Sentido y contextos de *Celestina*

Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar[1]

Mucho se ha escrito sobre el amor, sexualidad y gula en los orígenes del teatro español. Algunas veces, se resalta el extremado erotismo, llegando a clasificar estas comedias de obscenas, y se justifica esta amoralidad a través de la relajación de costumbres imperante en la sociedad anterior al Concilio de Trento; otras veces, por el contrario, se insinúa una tímida «reprobación del amor», enlazando con la tradición medieval de los *remedia amoris,* o se habla de «parodias» de comportamientos corteses. Posiblemente se puedan aunar ambas posturas aparentemente contradictorias, como intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo. El corpus escogido se centra en las primeras variaciones españolas de la comedia humanística, sobre todo en la *Celestina* y sus imitaciones posteriores, así como en otras mal llamadas imitaciones celestinescas (*Thebayda*, *Serafina*, *Ypólita*).

De todos es bien conocido que desde la más remota antigüedad se asignaba la temática amorosa a la comedia. Así el gramático Diomedes asigna los *amores,* que no el *amor,* a la comedia;[2] Isidoro de Sevilla habla de los *stupra virginum et amores meretricum* como objeto propio de la comedia.[3] El amor, como simple sexualidad, acompañará desde siempre los géneros denominados «menores», como los *fabliaux,* las *novelle* italianas, la farsa europea, e incluso los *exempla* y cuentecillos populares, pero sobre todo será el tema central de la comedia.

La comedia elegíaca y humanística medieval se construyen a partir de los modelos del teatro romano y de los preceptos retóricos y poéticos, adquiriendo así temas (el amoroso), enredos y fórmulas compositivas de la tradición. La comedia cumplía, además, una función didáctica y moral dentro del ambiente en el que se inscribía, el universitario, tal y como proponían los gramáticos de la latinidad. Donato y Servio, por ejemplo, daban particular relieve a esta

1. Este artículo fue publicado en *Celestinesca*, 20 (1996), pp. 3-20, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf> (consultado: 15-01-2020). Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este trabajo.

2. Como dice el autor de la *Serafina:* «Pues sabe, sabe que ese apetito que mueve a la voluntad umana se llama *amores* y no amor», y el *Diccionario de Autoridades:* «En nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos, que son los que tratan los enamorados».

3. «Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque *stupra virginum et amores meretricum* in suis fabulis exprimebant» *(Etimologiarum,* XVIII, 46).

función didáctica. El estilo cómico adquirió un mayor relieve moral durante el periodo del humanismo al fundamentarse en Cicerón (*Pro Sexto Roscio*, 16, 47), quien sugiere que el autor de comedias represente nuestras costumbres encarnadas en otras personas, poniéndonos con ello ante los ojos una imagen viva de nuestra vida cotidiana. La finalidad de estas imágenes es, según Servio, permitirnos reconocer en ellas nuestros propios defectos y corregirlos.[4] Pero para no entrar en colisión con la sátira, siempre desde el punto de vista retórico, se muestran unos personajes a los que se les ha quitado la individualidad. Se describe a los «peores», que no son ni más ni menos que representaciones en carne y hueso de los vicios. El personaje se caricaturiza al desaparecer la concreción histórico-personal (la denuncia de hombres reales), pero sin perder por ello la finalidad de corrector de costumbres.

Estos vicios que aparecen de forma repetitiva son el elemento humorístico y ridículo pero al mismo tiempo reprobatorio de ciertos comportamientos sociales esclavizados por su sensualidad inferior (sexo y gula), de forma algo similar a como los denunciaban los autores moralistas de la época. Se entra así en una de las facetas más importantes de la comedia renacentista, el *ridentem dicere verum* horaciano junto al *prodesse et delectare.* De ahí que, como ha dicho Lida de Malkiel de la comedia humanística:

> con pocas excepciones, el tema central es un amor ilícito, ya meretricio, ya adulterino, ya resuelto en casamiento; el argumento es siempre muy sencillo comparado con el de la comedia romana [...] Prueba de la atención de la comedia humanística a lo contemporáneo es su tendencia a la sátira, no porque las obras hayan sido concebidas con intención moralizante, sino porque de pasada gustan de exponer flaquezas y vicios, siendo mujeres y clérigos el blanco predilecto.[5]

Estoy de acuerdo con la ilustre hispanista, excepto en lo de la sátira y moralización, que hemos comentado en parte y trataremos a lo largo de este estudio.

El amor en la literatura es asimilado a los vicios y pasiones a evitar; pero ¿qué tipo de amor? Se trata del amor *erótico* en sus diferentes facetas: bien el denominado *hereos o ilisci* según la tradición médica, donde se le describe como pasión desorbitada y enfermedad,[6] bien los *amores lujuriosos o concupiscentes,* según la tradición eclesiástica. Es decir, literariamente había que mostrar pasiones desmesuradas (capaces de destruir al hombre, haciéndole perder su libre

4. Véase Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro,* London, Tamesis Books, 1974, p. 76.

5. Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina,* Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 40.

6. Por ejemplo, *hereos* es el nombre dado al mal de amores por Constantino el Africano y la tradición médica procedente de los griegos; *ilisci* como lo denomina Avicena y la tradición médica árabe.

albedrío, razón y las potencias intelectivas, llegando incluso hasta la muerte física), o viciosos concupiscentes y lujuriosos bajo los aspectos más usuales de la vida cotidiana. La primera opción se reservó a lo que denominamos «ficción sentimental»;[7] la segunda a la comedia como espejo de la vida, ya que esta era la forma más común de «enamorarse» en las ciudades (sobre todo en aquellas en las que existía una universidad con cientos de muchachos procedentes de lugares lejanos, sin padres que los vigilaran).[8] Por tanto, al tener que poner en escena o retratar en la comedia a los «peores», a los más viciosos, los autores escogen a prototipos que transgreden cada una de las normativas en vigor, tanto cristianas como éticas.

Hagamos un breve repaso de la concepción amorosa imperante y defendida por el cristianismo para poder hacernos una idea del antihéroe amoroso del hombre culto medieval y renacentista. Creo que está asumido por todos que el cristianismo propuso una modificación de las costumbres amorosas de los judíos y romanos. San Pablo aceptó el dictamen de Jesús sobre la indisolubilidad del matrimonio y, al igual que él, no solo relegó, sino que en realidad ignoró el mandamiento de procrear. Antes bien suele hablar del matrimonio en términos negativos, como un remedio para aquellos demasiado débiles. San Pablo admite que el matrimonio en sí no es pecado, sin embargo, afirma que convierte a los cónyuges en esclavos de las necesidades y deseos sexuales, no siendo libres para dedicar sus energías al «Señor» (I Corintios, 7, 29-35). El apóstol ve la actividad sexual, e incluso el matrimonio, como una forma de esclavitud: «¿O no sabéis que quien se une a la prostituta se hace un cuerpo con ella? Pues está dicho *los dos se harán una sola carne*» [Génesis, 2, 24]; compara entonces la relación sexual con la unión espiritual del creyente en Cristo: «Mas el que se une al Señor se hace un solo espíritu con Él» (I Corintios 6, 17). Declarará, pues, que todos deberían ser célibes por propia voluntad, por amor al reino, como él mismo (I Corintios, 7, 7-9). Los solteros evitan las ansiedades y obligaciones que

7. Remito a José Luis Canet, «El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental», en *Historias y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 227-239.

8. Ese parece ser el punto de vista de Teresa Ferrer: «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», *Edad de Oro,* 10 (1990), pp. 51-67, cuando indica: «Si hay algo que une a los personajes más representativos del primer Renacimiento, es su carnalidad. Pastores rústicos y pastores sofisticados, caballeros y escuderos, damas, criados y criadas (y, más secundariamente, frailes, ermitaños, rufianes [...]), todos sufren con la misma fuerza los acontecimientos de la carne. Una esperaría encontrar debajo de tantas quejas por amor, llantos, suspiros y declaraciones de fe y servicio, llagas, heridas sangrantes, requiebros, enajenaciones, amenazas de muerte y suicidio, alguna huella, que no fuese sólo retórica, de las corrientes neoplatonizantes en boga en la Europa del Renacimiento. No es así. En la gestación de la comedia la influencia de *La Celestina* fue decisiva, y caballeros y damas se vieron, como Calixto y Melibea, sometidos a los envites de la pasión [...]», pp. 51-52.

importunan a los casados; no solo son más libres sino más felices. No obstante admite que «si no pueden contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse». Pero alienta, incluso a los casados, a vivir como si estuvieran solteros: «Los que tienen mujer vivan como si no la tuviesen» (I Corintios 7, 29).

En el siglo IV hay una primera unificación de la filosofía cristiana. Se acepta el Génesis como relato verdadero de la creación del mundo y de él se extraen prácticas de comportamiento. Tertuliano explica así la inferioridad de la mujer, basándose en Génesis 3: «Vosotras sois la puerta del infierno [...] tú eres la que convenció a él a quien el diablo no se atrevió a atacar [...] ¿No sabéis que cada una de vosotras es una Eva? La sentencia de Dios sobre vuestro sexo persiste en esta época, la culpa, por necesidad, persiste también» *(De cultu feminarum,* I, 12). También advierte contra la gula, porque «el comer hizo caer a Adán» *(De jejuniis,* 3) y confirma la monogamia, porque Dios hizo a Adán «solo una mujer» *(De exhortatione castitatis,* 5). San Jerónimo, en su defensa de la virginidad y castidad, insistirá en que al principio Adán y Eva estaban destinados a ser vírgenes, y se unieron en matrimonio solo tras haber pecado y como castigo fueron expulsados del «Paraíso de la virginidad» *(Epístola* 22, 18).[9]

Partiendo del Génesis, el dolor, sufrimiento y muerte eran vistos por los cristianos como el castigo natural al pecado cometido por nuestros primeros padres. Uno de los autores más importantes para la teoría sobre la naturaleza humana y la causa del pecado fue san Agustín, quien rebatió los planteamientos de Pelagio y de Juliano, los cuales sugerían una naturaleza no contaminada por el pecado de Adán y creada por Dios. Para san Agustín, si la naturaleza es mala lo es a causa del pecado; el deseo sexual no puede proceder de la naturaleza pura inicial, no es ni más ni menos que obra del diablo, de ahí que surja en todos como una fuerza fuera de control *(Contra Juliano,* 2, 33). Incluso en el matrimonio encuentra «degradación sin límite de lujuria y ansia condenable» (3, 14). De no ser por las limitaciones impuestas por el matrimonio cristiano, «la gente se aparejaría sin discriminación, como los perros», comenta el santo Padre, y añade: «¿Quién puede controlarse cuando despierta su apetito? ¡Nadie! [...]. En la tendencia de su apetito, no tiene modo de responder a la decisión de la voluntad» (3, 13).

El mismo presupuesto defenderá san Jerónimo en su famoso *Adversus Jovinianum.* Joviniano utilizaba para su defensa los textos deuteropaulinos, mientras que san Jerónimo los que hoy son denominados como auténticas epístolas; sus planteamientos sobre la sexualidad arrancan de I Corintios 7:

> Si «es bueno para un hombre no tocar a una mujer», es malo tocarla [...] [Pablo permite solo el matrimonio] «debido a la fornicación», como si uno dijera «es bueno comer la más delicada flor de trigo», y sin

9. Para estos aspectos sobre el primitivo cristianismo, recomiendo Elaine Pagels, *Adán, Eva y la serpiente,* Barcelona, Crítica, 1990 [1988[1]].

> embargo impedir que un hombre hambriento devore excrementos, yo también le permitiría comer cebada [...] la razón por la cual dice «es mejor casarse» es que resulta peor quemarse [...]. Es como si hubiese dicho «es mejor ser tuerto que completamente ciego, es mejor tener una sola pierna y apoyar el cuerpo en un bastón que arrastrarse sobre piernas rotas [...]» (1, 7).

Se piensa, como lo había hecho Gregorio de Nisa, que la virginidad es el estado ideal del cristiano a imitación de Cristo, quien mediante el dominio de la sensualidad llegó a ser libre y alcanzar la resurrección.

El cristianismo, al tratar del amor, se centró ante todo en los peligros que ocasionaba, como lo habían realizado los estoicos y otros sabios de la antigüedad pagana. Es en lo que insiste san Jerónimo:

> Aristóteles y Plutarco y nuestro Séneca han escrito libros sobre el matrimonio, de los que extraemos muchas de las cosas que exponemos aquí. El amor por lo bello es una pérdida de la razón, casi la locura: vicio horrible muy poco conveniente a un espíritu sano [...]. El hombre sabio debe amar a su mujer con el juicio, no con la pasión. Que domine el arrebato de la voluntad y no se deje llevar con precipitación hacia la unión sexual. Nada es más infame que amar a su esposa como una amante. Con certeza, aquellos que dicen unirse a sus esposas en interés de la cosa pública y del género humano y para criar a los hijos, que imiten al menos a los animales y, cuando el vientre de las esposas estará hinchado, que no corrompan a los hijos. Que no se presenten a sus esposas como amantes, sino como maridos [...].[10]

Y todos los canonistas y manuales de confesores insisten en estos aspectos negativos de la actividad sexual, pero sobre todo en contra de la pasión amorosa, que esclaviza al hombre, haciéndolo de señor siervo.

Con Boecio y su *Consolación de la filosofía* se implanta un nuevo espíritu religioso que incorpora diversas proposiciones estoicas, ya expresadas por Cicerón y Séneca, a las de los apóstoles y santos Padres. Boecio sienta las bases filosóficas al demostrar que el Sumo Bien es únicamente Dios, mientras que la lujuria hace esclavo al hombre de sus propios deseos al perder su libre albedrío. En su prosa séptima, Libro III, muestra los errores en los que caen los hombres al creer que el placer de los sentidos puede dar la felicidad, puesto que entonces los brutos animales serían considerados los mas felices, ya que solo aspiran a la satisfacción de sus deseos. En la prosa octava, Libro III, explica la esclavitud del hombre por su propio cuerpo, convirtiéndose en un simple animal irracional (aspecto que se vuelve a repetir en la prosa tercera, Libro IV: «Luego aquel que se ha dejado transformar por el mal o por el vicio no puede ser considerado hombre»). Por último, en su V Libro cita al libre albedrío y a la razón como

10. *Adversus Jovinianum,* en *Patrologia Latina,* XXIII, 280 y 281.

potencias esenciales del hombre, distinguiéndolo de las demás criaturas; y se «llegará al extremo de la esclavitud cuando, entregados a los vicios, pierdan la propiedad de la razón, que es su sello característico». Todos estos aspectos son los que aparecen explicitados en las comedias humanísticas, ya que los jóvenes galanes pierden su razón y libre albedrío al dar rienda suelta a sus pasiones amorosas, enlazando así con la filosofía moral.

En los penitenciales, el comportamiento amoroso y sexual viene descrito normalmente bajo los epígrafes de: «uniones ilícitas», «lujuria», «fornicación» o «fornicación y adulterio», etc. Estas relaciones amorosas se refieren tanto a los casados como a los solteros. Por ejemplo, san Jerónimo calificaba como adúlteros a los esposos que «aman demasiado ardientemente a sus mujeres», citando al moralista pagano Sextus: «Unde Sextus in sententiis: Adulter es, inquit, in suam uxorem amator ardentior. In aliena quippe uxore omnis amor turpis est, in sua nimius» («En relación a la esposa de otro todo amor es vergonzoso; en relación a la suya, el amor excesivo»).[11] Aquí san Jerónimo sigue la filosofía de los estoicos. Se acepta la actividad sexual siempre y cuando sea beneficiosa a la sociedad, pero hay que regular dicha pasión mediante reglas precisas. Los cristianos definieron «obra conyugal» al comercio sexual que observaba estas reglas, y «fornicación» y «adulterio» todo aquello que las trasgredía. A la «obra conyugal» se le atribuye la intención procreativa; a la fornicación y adulterio el amor, la pasión, la búsqueda del placer.[12]

Argumentando contra el concubinato, santo Tomás escribía: «Aquél que usa de la cópula para el placer que va junto al acto, no haciendo referencia a la intención de procrear, actúa contra natura» *(Comentario sobre las sentencias,* 4.33.1.3). En su libro *De malo,* 15, 2, obj. 14, indica que todo acto lujurioso es pecado mortal porque no conlleva a la generación y a la educación de la prole. Para el autor de la *Summa,* el acto de lujuria no es injurioso al niño en potencia no creado al derrochar el semen, sino a la especie humana en general, cuya conservación se ve amenazada: «La emisión desordenada del semen es contraria al bien de la naturaleza, que es la conservación de la especie» *(De malo,* 3, 122). De ahí se pasa a que toda relación extraconyugal, sea biológicamente fértil o estéril, es un desorden en la emisión del semen, una injuria hecha a la especie humana, y por consiguiente a la Naturaleza y a Dios. Por el mero hecho de que la relación sexual se busque fuera del matrimonio, tiene el placer como fin y por tanto pervierte el orden de la naturaleza.[13]

11. *Contra Joviniano,* 1, 49, en *Patrología Latina,* XXIII, 280-281.

12. Véase Jean-Louis Fladrin, *Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occidentale (VI-XI siecle),* Paris, Seuil, 1983.

13. Pero este gasto o derroche del semen puede darse también en el interior del matrimonio, y todos los teólogos insisten sobre este hecho. Unos consideran pecado mortal la búsqueda del placer en las relaciones matrimoniales (san Raimundo, *Summa,* 4.2.8; san Bernardo de Siena, *Sermones seráficos,* 19.3). Otros, ven un pecado venial (santo Tomás, san Buenaventura, Jean Gerson, etc.).

Pero ¿cuál es ese amor tan desmesurado que denuncian todos los teólogos y predicadores? santo Tomás, san Buenaventura, Gerson, san Bernardo, etc., piensan que es aquel que hace olvidar al hombre el verdadero amor, el de Dios. Por tanto se están refiriendo a la pasión amorosa en general, y no como se podría suponer a la depravación sexual. Incluso podríamos decir que puede ser definido como aquel pecado mortal que se comete al preferir el fin temporal y el placer terrenal a la felicidad en mayúsculas mediante la unión eterna con Dios. Es el amor-pasión que empezaba a asimilarse en la literatura con la cortesía.

Todos estos textos de los santos Padres y teólogos se reproducen y se comentan durante los siglos XII, XIII y XIV, siendo san Agustín, san Jerónimo, santo Tomás y Boecio los autores más comentados e imitados por los humanistas italianos y los preferidos por los españoles de fines del Cuatrocientos y principios del Quinientos. También se manejaron profusamente las *Sentencias* de Pedro Lombardo y los *Comentarios a las Sentencias* de santo Tomás, puesto que eran textos de obligada enseñanza universitaria junto con las reglas canónicas. Pero sobre todo serán los penitenciales los textos básicos para marcar la normativa de comportamiento del buen cristiano; textos que irán modificándose progresivamente en los manuales de confesores, las decretales y sínodos obispales.

Esta preocupación por las normas morales de comportamiento del buen cristiano aparece por ejemplo, en el *Libro Sinodal* de 1410, realizado por el obispo Fr. Gonzalo de Alba, cuando el propio religioso comenta que: «queriendo e amando la salud de las animas de los clerigos, e por les mostrar carrera que rijan bien a sy e a los pueblos que les son encomendados, mandamos fazer una hordenança para ellos, porque sepan dar los sacramentos a sus subditos, e governar sus pueblos e a sy en la manera que deven de derecho [...]». Libro del que se hizo una copia para cada iglesia a costa de la fábrica. Este libro sinodal utiliza como fuente las *Sentencias* de Pedro Lombardo, los *Comentarios a las Sentencias* y la *Summa theologica* de santo Tomás, la *Summa* de san Raimundo de Peñafort, la *Summa aurea* de Enrique de Segusio y el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez.[14]

Comentaremos inicialmente la parte del libro que corresponde al sexto mandamiento, tema central de las comedias:

> Açerca del pecado de la luxuria preguntale si cometio fornicio sinple,
> la qual es quando seglar soltero conosçe soltera que nin es virgen nin

Todos, sin embargo, remiten o citan a san Jerónimo, para quien el amor demasiado apasionado con su mujer los convierte en adúlteros. Citas que se mantendrán en el siglo XVI, insistiendo que el amor con la mujer debe ser contenido, si no convierten a su propia esposa en prostituta.

14. *Synodicum Hispanum,* dir. Antonio García y García, vol. IV: Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora, Madrid, BAC, 1987, cita pp. 215-216, y del mismo autor, «La canonística ibérica medieval posterior al Decreto de Graciano» en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España,* vol. V, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Instituto de Historia de la Teología Española, 1976, p. 382 y ss.

> religiosa. Si cometio estrupro, que es deflorar virgen i cometio adulterio, que es conosçer casada o ser conosçida de casado. Item, si cometio inçesto, que es dormir con parienta afine, carnal o espiritual, la qual se estiende a las afijadas e a las religiosas, maguer que conosçer religiosa o religioso es sacrilegio, por quanto se ofreçieron a Dios por voto de continençia, e eso mesmo entendemos de los clerigos de ordenes sacras. Item, demandele si cometio este pecado en lugar sagrado o non sagrado; item, en dias de festa o en tienpo de ayuno, o si cometio con una o con muchas, o si una vegada o muchas. Preguntele, otrosi, de las çircustanças que pueden agraviar este pecado [...]. Otrosi, preguntele si fablo con mugeres a fin de pecar con ellas, o si alguna conçito a pecado, o si fue a la eglesia o a las pedricaçiones por ver las mugeres o el paresçer dellas. Item, si comio letuarios o espeçias calientes o otras cosas semejantes, por que podiese mas pecar.

Lo primero que resalta es que la mayoría de las comedias humanísticas y las primitivas representables ponen en acción un pecado de estupro, al presentarnos una relación amorosa ilegal (fuera del matrimonio) con una doncella joven y virgen (Melibea, 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 iban desde los diez años de ayuno o excomunión durante quince años hasta la prohibición de casarse o tener actividades sexuales (si ya estaba casado) de por vida. La otra variación de la comedia, sobre todo la comedia latina o la humanística en latín (y de la *Comedia Serafina* en vulgar y otras muchas italianas), presenta un caso de adulterio, pecado menor comparado con el estupro, pero con penas que oscilaban entre 3 y 5 años de ayuno y penitencia.

Se resalta en estas comedias la contravención a las normas cristianas realizadas por aquellos enamorados cuya única satisfacción es la del goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, cayendo así en la idolatría y por tanto contraviniendo el primer mandamiento de la ley divina, como dirá el *Libro Sinodal:* «Otrosi, preguntele si cayo en pecado de eregia, dudando en las cosas de la fe o sentiendo mal o aviendo opinion mala en ella, o contra los sacramentos de la Eglesia, [...]. Item, si cometio ydolatria. Ca estas cosas son contra el primero mandamiento de la Ley». Además, estos jóvenes galanes, no se contentan, como harán la mayoría de sus criados, en cometer el «fornicio sinple», que es cuando «seglar soltero conosçe soltera que nin es virgen ni religiosa», para satisfacer sus necesidades sexuales; el galán necesita conquistar lo inexpugnable, lo dificultoso, lo inalcanzable por la mayoría de los mortales, de ahí su mayor caída.

Pero el obispo Gonzalo de Alba añade que en la confesión se debe preguntar, además, las circunstancias del pecado:

Devedes a saber que non tan solamente los pecados son de confesar quanto a la sustançia dellos, mas aun quanto a las çircustanças, e mayormente aquellas que agravian el pecado. E puesto que en todos los pecados ayan çiertas çircustanças, asi commo en el furto furtar del lugar sagrado o non sagrado, o en la gula comer mucho o comer golosamente, e asi de otras, enpero por quanto en el pecado de la luxuria son mas, por tanto açerca del deve guardar el confesor las çircustanças, las quales se contienen en este verso: «Quis, quid, ubi, per quos, quotiens, cur, quomodo, quando: Quilibet obseruet, anime medicamina dando».

Quis, convien a saber si el pecador es mançebo o viejo, onbre o muger, noble o villano, libre o siervo, persona sinple o puesta en dignidat o en ofiçio, sano o enfermo, *sabidor o sinple,* soltero o casado, seglar o caustral, clerigo o lego, ca, segund dize sant Agostin, 'tanto mal faz en el clerigo el mal pensamiento, commo en el lego la obra'. Item, si es pariente o estranno; item, christiano o judio o pagano o erege, o otras cosas semejables.

Quid: Si cometio adulterio o fornicaçion o homeçidio o otro pecado. Item, si el pecado que cometio, si es publico o ascondido, ca mas peca el que peca publicamente que el que es ascondido, ca el que peca publicamente, con su mal enxienplo muchos escandalisa e corronpe. Iten, si el pecado es muy grave, o pequenno o medianero. Item, si es viejo o nuevo.

Vbi: Si cometio pecado en lugar sagrado o fuera. Item, si en casa del sennor a que avia ser leal o fuera.

Per quos: Si puso medianeros o alcayuetes, ca todos los tales son culpados en el pecado, e el es atenudo por los pecados de todos ellos. Item, *per quos* convien a saber, por quales, o con quales o contra quales; si levo algunos mançebos a pecar a la puteria, o si pago por ellos, o a otros pecados, ca le deviera de abastar los sus pecados propios.

Quotiens: Deve el pecador, si lo sabe, dezir quantas vezes cayo en el pecado, e el confesor de preguntar gelo, e non tan solamente del numero de los pecados, mas aun de las vezes en que cayo en un pecado, e del numero de las personas con que peco, quantas palabras le dixo, e quantas vegadas, de denuesto o enjurias o blasfemias, ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar.

Cur: Convien a saber que entençion lo movio; si fue tentado o si procuro el la tentaçion, asi commo muchos malos fazen, los quales toman bocados o espeçias o beven vino fuerte para conçitar la tentaçion, o faziendo violençia en su cuerpo por que sean mas fuertes en la obra del pecado; item, si peco de su grado o costringido, e el costrinimiento si fue con condiçion o asulutamente; item, si por pobreza, o en juego o con entençion de enpeçer.

Quomodo: En que manera peco, faziendo o padeçiendo, lo qual mejor se sabe por obra que por palabra.

> *Quando:* Si en tienpo santo, asi commo en las festas e en las Quaresmas e en los dias de ayuno, o en otros dias. Item, si ante que cunpliese la penitençia o despues, ca mayor pecado seria ante que despues.
> Sean avisados los confesores que destos pecados amonesten a sus pueblos que se guarden asi commo de la muerte e mas, ca la muerte mata el cuerpo, e estos pecados matan la anima e el cuerpo.[15]

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 elegiaca y humanística. El enamorado no solo suele cometer el estupro 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);[16] 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 atenudo por los pecados de todos ellos»; e) una vez conseguida a 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 aquel que contraviene todas las normas conscientemente, aquel que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad. Al peor de todos no, porque en España desaparece prácticamente la tradición medieval de la comedia humanística y de muchas 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 mayoría de los penitenciales posteriores. Sin embargo, se mantiene la tradición de la utilización de hechiceras, conjuros, etc., caso de la propia *Celestina*

15. *Synodicum Hispanum,* ob. cit. pp. 221-222.

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

y parte de sus imitaciones,[17] pecado igualmente grave y duramente castigado en los penitenciales, incluso con la excomunión de por vida.

Se me podría argüir que algunas de las comedias primitivas terminan en matrimonio, bien sea secreto o público, y por tanto la ejemplaridad negativa sería cuestionable. Efectivamente, muchas comedias finalizan en matrimonio, pero no por ello los personajes están exentos de culpa. Para los moralistas, y anteriormente para los santos Padres, la intemperancia sexual, o lo que es lo mismo la lujuria, constituye no solo un pecado, sino un vicio desde el punto de vista de la naturaleza, puesto que el deseo de procrear se ve contrariado.[18] Es decir, el acto sexual en sí es visto como algo negativo si no se tiene en mente la finalidad procreativa, y esta solo se puede dar desde el sacramento del matrimonio. El amor-pasión que define a los enamorados de la comedia jamás tiene presente el fin último del acto sexual, caracterizándose dicho amor por una pasión excesiva fuera de razón, condenada, como hemos visto supra, por todos los teólogos del cristianismo. Podríamos resumir la postura de la Iglesia a través de san Jerónimo, quien insiste en que el *amor,* definido como pasión, siempre corresponde a la «fornicación» o al «adulterio», aun cuando sea entre amantes casados sacramentalmente, puesto que conlleva la búsqueda del placer y no de la procreación.

También «la palabra *comoedia* fue puesta en relación ya por Diomedes (siglo IV), etimológicamente, con el vocablo *comedere.* Y así surgen definiciones como las siguientes: "carmina quæ in conuiuiis canuntur"; "carmen aptum comestioni" [...] y apenas si falta en una pieza teatral de carácter pastoril».[19] Es el otro vicio o pecado extensamente narrado en la comedia humanística latina, así como en las églogas pastoriles y el primitivo teatro religioso. De este vicio se nutre, por ejemplo, toda la *Egloga representada la mesma noche de Antruejo o Carnestollendas* de Juan del Encina.

La gula estaba estrechamente relacionada con la lujuria, de ahí que siempre se interrelacionaran y aparecieran conjuntamente en las comedias, sobre todo en los personajes de condición social más baja. San Agustín lo explica así:

> Porque el primer Adán, establecido en el paraíso, perdió la gloria de la inmortalidad por la intemperancia de la gula (Génesis, III, 17); por ello Cristo, segundo Adán, restauró esa misma inmortalidad por la abstinencia. Y porque había caído en un pecado mortal, aquel que, contra el mandamiento divino, había probado del árbol prohibido, por ello, ahora, el que ayuna según el mandamiento del Señor merece, en toda justicia, la vida. El Salvador, en efecto, ha llevado a cabo esto para

17. Incluso en la comedia urbana de la primera mitad del XVI, como en el *Auto de Clarindo.*

18. Véase san Alberto Magno, *Super Ethica,* lib. III, lectio XIII, y santo Tomás, *De malo,* 15, 2.

19. Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI),* Madrid, Gredos, 1976, p. 54 y nota.

> que por la misma vía por la cual las faltas fueron introducidas, sean purgadas: el hombre, porque pecó comiendo, debe corregirse con la abstinencia [...]. Adán, en efecto, no conoció a Eva mas que después de la aparición de su intemperancia. Mientras en ellos duró la sobriedad, la virginidad en ellos quedó intacta; mientras se abstuvieron de la comida prohibida, se abstuvieron de los pecados contra el pudor. El hambre es amiga de la virginidad y enemiga del libertinaje; la saciedad, por el contrario, disipa la castidad y alimenta la atracción sexual.

Posteriormente, san Agustín comenta el ayuno de Cristo en el desierto:

> El Señor realizó esto como un segundo Adán: lo que el primer hombre había perdido comiendo, él lo recobra ayunando, y conserva en el desierto la ley de la abstinencia dada en el paraíso [...] Adán, expulsado del paraíso, sufrió en el desierto inculto del mundo. En el desierto, pues, fue primeramente rechazada la salud del hombre, allí donde falta el alimento, donde faltan las delicias y donde falta también la mujer, causa de todos los males. [...] El desierto es pues conveniente a la salud, donde no hay Eva que persuada, donde no hay mujer que engatuse. Mirad qué cosa más admirable: en el paraíso, el diablo lucha con Adán y en el desierto lucha con Cristo; en todos sitios levanta trampas y engaños al hombre [...] pero allí donde encuentra una mujer, sale vencedor; donde no encuentra mujer, se retira vencido.[20]

En el siglo V, Isidoro de Sevilla se basa en el ayuno como remedio para los incontinentes:

> Cristo [...] a dicho por su Apóstol: «Es bueno no comer carne y no beber vino». Y también: «Quien sea débil, que coma legumbres» (Romanos XIV). No es porque la carne sea mala y prohibida por eso, sino porque los alimentos carnosos engendran la lujuria de la carne: son en efecto calientes y alimentan todos los vicios [...] El pescado podemos comerlo porque el Señor lo admitió después de la resurrección (Juan XXI).[21]

En el *Libro sinodal,* se dice:

> *27. Del pecado de la gula:* Açerca de la gula demandaras si codiçio comer desordenadamente. Item, si fue enbriago algunas vezes o si acostunbro de enbriagarse, ca entuençe seria mas grave pecado. Item, si comio o bevio sin neçesidat, fasta que non podiese mas. Item, preguntele si quebranto los ayunos de la Eglesia sin neçesidat, o los ayunos acostunbrados o los ayunos que le fueron dados en penitençia, con golosina. Item, si reçebio el Cuerpo de Dios non estando ayuno, o los otros sacramentos de la Eglesia, siendo sano e rezio e non estando en

20. San Agustín, *Sermón* CXLVII, en *Quadragesima Vlll* en Migne, *PL.*, XXXIX, 2031.

21. San Isidoro, *De Ecclesiasticis Officiis,* lib. II, cap. XLV en Migne, *PL.*, LXXXIII, 778.

> peligro ninguno; si en los dias de ayuno comio ante de la nona, e si en los domingos o en las festas comio ante que oyese misa, podiendola oyr. Si conbido alguno o tomo espeçias o letuarios, non por razon de melezina, mas por bever mas o por que el vino le sopiese mejor. Item, si fizo costa con conbido a los ricos e non a los pobres. Item, si trabajo por comer viandas delicadas o bien aparejadas.

Esta será la actitud de la mayoría de los criados de la primitiva comedia, pero sobre todo de los más marginales: rufianes, prostitutas, alcahuetas, etc., cuya máxima aspiración es comer y beber sin moderación, llegando en muchas de las comedias a tener más importancia este pecado que el amoroso, o creándose escenas casi independientes de la acción principal con este motivo. También será el pecado o vicio más mostrado en el teatro religioso primitivo, pasando posteriormente a configurar personajes de la tradición pastoril, siendo los rústicos, pastores y bobos los encargados de mostrarnos esta forma de comicidad.

Por tanto, las primitivas comedias, al anunciarnos en los prólogos su intención moralizante como correctoras de costumbres, cumplen su finalidad al ponernos en escena unos personajes prototípicos de diferentes pecados capitales, verdaderos antihéroes de la moral imperante, como espejo de la vida. Los humanistas, defensores de la concepción estoica de que el bien supremo del hombre consistía en la sola virtud y para que se diera la virtud era preciso erradicar completamente todas las pasiones, utilizaron la comedia para mostrarnos a unos personajes dominados por las pasiones de los sentidos como modelos negativos. Es en el interior de este círculo culto y universitario, al cual se incorporará posteriormente la gran nobleza europea, donde adquiere verdadero sentido esta concepción ridícula o casi satírica del amor sexual y de la gula desordenada. Es en este universo (preocupado por la transcendencia y por dar sentido al cristianismo mediante sus tratados sobre la felicidad o el bien supremo, con continuas disertaciones acerca de las virtudes, poder de la fortuna, etc.),[22] donde toma cuerpo y se desarrolla un amor completamente sexualizado, como antimodelo del hombre que aspira al dominio de sí mismo, presentándonos a aquellos que se dejan atrapar en la más vieja telaraña de la humanidad, la de Cupido.

Lo hasta aquí expuesto no implica que estos dos vicios sean los únicos que aparezcan descritos en la comedia primitiva; los otros también fueron mostrados y configurados en personajes prototípicos (rufianes y algunos rústicos mediante la soberbia; mercaderes y criados por la avaricia; etc.). Sin embargo, el tema central de la comedia continuó siendo el de los *amores* pecaminosos entre jóvenes incontinentes y la gula entre la gente baja, como definían las preceptivas imperantes en el momento.

22. Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes,* Madrid, Taurus, 1986 [1965[1]], p. 31.

Los humanistas, en su afán de imitar la vida, escogen personajes jóvenes y cultos (en los que la pasión está más enraizada, como decía Aristóteles en su *Retórica*), como antihéroes. Pero para la configuración caricaturesca bien pudieron basarse en los penitenciales, las decretales y libros sinodales, como el que hemos expuesto aquí, acumulando así en uno o varios tipos sociales todos los pecados (sobre todo los referidos a la sexualidad), mostrándonos a los «peores», a los que no debemos imitar.

En épocas algo posteriores, hacia mitad de siglo, como sagazmente ha intuido Teresa Ferrer, la postura de la Iglesia cambió e «incluso aunque se corrijan los defectos en que habían incurrido los personajes de la *Celestina* (así en la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete), lo que debía quedar en el público o en el lector asiduo de piezas teatrales era más el cuadro de costumbres que la finalidad moral. En este sentido es significativa la postura de Vives que se debate entre la aprobación de la *Celestina,* dando el castigo final de los amantes (en su *De ratione dicendi),* y su condena (en su *Institutio feminæ christianæ)*».[23] Aspecto que ya se podía vislumbrar en el *Libro sinodal de 1410,* cuando el obispo Gonzalo de Alba sugiere: «lo terçero, que de los pecados carnales non pregunte nin deçenda a las particulares çircunstanças; que a tales pecados commo estos, mientras mas espeçialmente deçendier a fablar dellos, tanto más la codiçia carnal se ençiende, por quanto son deletables, segund dize Aristotiles», postura procedente de santo Tomás, en su *Comentario de las Sentencias,* libr. 4, d. 19. Actitud que triunfará, sobre todo, en el Concilio de Trento, al prohibir la exposición de modelos negativos sobre la sexualidad, puesto que podría despertar el deseo e incitar a un pecado desconocido, como intuía también el obispo Gonzalo de Alba: «E de las espeçias deste pecado [se trata del pecado contra natura] non queremos escrevir, e aconsejamos que non se revelen, mas que preguntele muy cautelosamente, en manera que si el pecador las non sabe, que las non deprenda [...]», y de ahí la desaparición del pecado sodomítico y otros contra natura de la comedia hispánica.

Tanto el obispo Gonzalo de Alba como un siglo después Luis Vives tuvieron actitudes aparentemente contradictorias; el primero de ellos ve la necesidad de preguntar exhaustivamente en la confesión los motivos, causas y circunstancias del pecado para cuantificar la pena, pero al mismo tiempo reconoce que el descender a detalles demasiado concretos puede ser fuente asimismo de incitación a nuevas maneras desconocidas de pecar; para el humanista valenciano, la primitiva comedia (en concreto la *Celestina)* es una reprobación amorosa y por tanto se acepta su moralidad, pero también ve los peligros que puede ocasionar al lector/espectador no advertido la incitación e imitación de sus protagonistas. Esta postura ambivalente de la Iglesia y de los moralistas continuó fluctuante hasta el Concilio de Trento, donde se tomó partido por la segunda de las posturas.

23. Teresa Ferrer, «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», art. cit. p. 66.

Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias[1]

Muchos son los críticos que han difundido la idea de que las primitivas comedias (me refiero a las comedias humanísticas latinas y las primeras comedias en vulgar del Cuatrocientos e inicios del Quinientos) poseen un alto contenido erótico y licencioso, lo que para ellos es síntoma de una clara relajación de costumbres, de ahí que las incluyan en el saco de un humanismo que abandona la idea de Dios para centrar su interés en el hombre.

Y, claro está, si analizamos superficialmente los temas y argumentos de dichas comedias, no es descabellado pensar que efectivamente sea así. Algunas describen el ambiente estudiantil de las grandes ciudades universitarias, en donde los criados urden argucias para engañar y conquistar meretrices para sus amos (*Paulus*); otras, a las que se las relaciona con las farsas goliardescas y la novelística, describen los engaños y burlas a los que son sometidos ciertos frailes y clérigos homosexuales (*Janus sacerdos, De Falso Hypocrita*); pero la inmensa mayoría trata el tema del amor, bien escenificando la malcasada que se lamenta de sus desdichas conyugales e intenta remediarlas con amores extraconyugales (*Cauteriaria, De Cavichiolo, Fraudiphila,* etc.), bien mostrando la conquista de una joven muchacha mediante argucias de criados y alcahuetas (*Poliscena, Philogenia, Dolos, Poliodurus*, etc.). Otro grupo posterior, correspondiente la segunda mitad del XV, enlaza mucho más con las comedias plautinas, mostrándonos los amores de muchachos y muchachas que terminan en anagnórisis final y la consecuente realización de bodas (*Epirota, Stephanium, Dolotechne, Annularia,* etc.).

Pero vayamos por partes. De todos es sabido la utilización de las comedias de Terencio y Plauto en la enseñanza escolar y universitaria y su gran influjo en la literatura del Cuatrocientos y Quinientos a partir del descubrimiento del códice que contiene el comentario de Donato a Terencio hecho por Giovanni Aurispa en 1433,[2] y la puesta en circulación del códice con nueve comedias de Plauto por Nicolò Cusan hacia al final del tercer decenio del Cuatrocien-

1. Este trabajo fue publicado en el monográfico *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Colección Parnaseo, 5, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2006, pp. 15-28. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este estudio.

2. Sin olvidar que Boccaccio ya había hecho una trascripción de las comedias terencianas en el códice que se ha descubierto en el Louvre. También es importante la biografía de Terencio escrita por Siccone Polenton.

tos. No es de extrañar que la mayoría de las comedias humanísticas latinas incluyan en su interior citas de estos autores romanos, llegando muchas veces a emular la fórmula compositiva con la inclusión de sentencias, personajes, temática, etc. Por ejemplo, en la comedia *Chrysis* de Eneas Silvio, hay sesenta citas de Plauto y Terencio. Pero lo mismo encontramos en la *Poliscena*, las siete comedias de Frulovisi, etc.

Por tanto, gran parte de la comedia humanística latina nace y se desarrolla en el ambiente escolar-universitario. Algunas son meros ejercicios escolares realizados por estudiantes en los últimos años de su licenciatura; otras escritas para festividades o regocijos del propio ambiente estudiantil. Pero el grupo mayoritario está pensado y escrito para la actividad docente, como reglas de composición y aprendizaje de la lengua latina, así como modelos de conducta ética. De ahí que la mayoría de los autores indiquen en sus prólogos que las escribieron *corrigendo mores*. Además, muchos de los profesores las utilizan en sus clases y crean modelos diferenciados según se van descubriendo y estudiando las retóricas. Se llega, incluso, a utilizarlas, como hará Pietro Domizi, en la enseñanza religiosa y como modelo de educación de la nobleza (fue preceptor de las familias más nobles de Florencia). Para ello, Domizi modificará sustancialmente la temática e incluso la estructura a causa de su finalidad moralizante y didáctica.[3]

Podríamos pensar que los autores en sus prólogos mienten descaradamente e introducen la argumentación moralizante y de corrección de costumbres para justificarse ante las autoridades civiles y religiosas (como han insistido innumerables críticos), o que realmente la educación dejaba mucho que desear en dicho periodo histórico, pues se inducía a los jóvenes a realizar el acto venéreo con muchachas inocentes y vírgenes o con mujeres casadas. Y finalmente, si estos profesores, que utilizaban las comedias latinas y humanísticas en la función docente, tenían una doble vida: por un lado escribían tratados morales y religiosos, y por otro incitaban a la juventud a contravenir todas las normativas civiles y religiosas.

Algunas de estas cuestiones intentaré responderlas en este trabajo, y para ello me centraré en dos comedias latinas: *Poliscena* y *Poliodorus,* y en la *Celestina* y algunas de sus continuaciones, como modelos de la evolución de la comedia humanística latina a la lengua vulgar, sin perder por ello algunas de las características que hemos venido desgranando.

La *Poliscena*, aunque atribuida durante cierto tiempo a Leonardo Bruni, es obra de Leonardo de la Serrata y fue escrita en 1433.[4] Es la comedia humanística que se nos ha transmitido con más testimonios: además de la decena de

3. Véase José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable,* Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, p. 13.

4. Pruebas concluyentes para la identificación de su autor pueden consultarse en Enzo Cecchini (ed.), «Introducción», en E. S. Piccolomini, *Chrysis*, Firenze, 1968, nota 13, pp. XVI-XVII, y G. Nonni,

ediciones impresas a fines del siglo XV y comienzos del XVI, disponemos hoy de 34 códices.[5] La comedia se inicia con el clásico argumento de la obra:

> Un joven de nombre Graco —hijo de un viejo llamado Macario, que se sacrificaba trabajando en su finca—, un día que iba al templo de los dioses, vio a Poliscena, muchacha de hermosa apariencia, hija de Calpurnia, y en cuanto puso en ella sus ojos, se encendió de una súbita pasión. Pronto estaba revelándole su amor a su muy fiel sirviente Gurgulión, con cuya intervención creía que iba a poder disfrutar de los encantos de Poliscena. Pero dado que Gurgulión no obtuvo ningún resultado, Graco se acercó a una vieja a la que mantenía en su casa, llamada Taratántara, prometiéndole muchas cosas, con el propósito de que ella prestara ayuda y asistencia a su amor. Esta se dirige primero a Calpurnia y después a Poliscena, y con admirable astucia consigue llevar al fin deseado aquello que le había sido encomendado. Este es el resumen de la comedia, pero el poeta lo expande de manera admirable.[6]

Sin embargo, en la edición de 1478 junto a las obras de Terencio, se incluye un Prólogo moralizante:

> Acuso a las madres: que no lleven a sus hijas a mirar el esplendor de los santos varones o grandiosos espectáculos, a las cuales la extravagancia y el lujo intriga para corromper.
> Corrijo los hábitos de sirvientes y alcahuetas inútiles: que no permitan a los amos extraviarse tras asuntos deshonestos, o engañándoles malvadamente con palabras falsas les induzcan a vender su patrimonio para pagar a alcahuetes.
> Me gustaría advertir a los padres: que no den oportunidad de que se perviertan los hijos, para que la vejez no les oprima al final, a causa de no haber sabido dirigir a sus vástagos.
> Continúa leyendo. Aunque me complace ser un poeta cómico, no desdeñes creer las cosas que mi musa señala, ¡oh lector!

A simple vista, trata sobre los amores del joven Graco por Poliscena, a quien ve apenas oculta por el velo cuando estaba en el templo, pero inmediatamente

«Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», *Atti e Memorie. Arcadia,* 6 (1975-1976), pp. 393-451.

5. Véase la Introducción a *Poliscena* de Leonardo della Serrata, Comedia Humanística Latina. Introducción, texto y traducción de Antonio Arbea, Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos <http://www.portaluchile.uchile.cl/revistas/autor/della%20Serrata/introduc.htm> (consultado: 20-01-2020). Las citas proceden de esta edición. Existe otra edición en castellano realizada por Josep Gandía Esteve, *Anejos de la Revista Lemir* <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Polisce.html> (consultado: 20-01-2020), donde se pueden ver las influencias terencianas en notas.

6. Se narra una historia muy simple, que recuerda en parte al *Pamphilus*.

se encendió de pasión. A partir de este momento, el galán se comporta como cualquier enamorado de las comedias, intentando convencer a su criado para que le ayude a conseguirla:

> GRACO.— Acabo de encontrar, en verdad, una nueva ave que cazar, siempre que me ayudes tú, que sé que tienes una gran astucia natural para estas cosas. [...] Ayer, al salir el sol, me dirigía —como lo manda la religión— a presenciar el sagrado sacrificio; allí casualmente veo a una muchacha… ¡ah! [...]. Aunque debido al velo que la cubre no puedo observarla muy bien, he aquí que, mientras la miro una y otra vez, por una abertura que por un lado deja su velo brillan a la vista de todos sus resplandecientes mejillas. [...] ¿Para qué decir más? Quiero que se me la dé como esposa, o si no tenerla por otro medio.

Como se puede comprobar, algo similar le ocurrirá a Calisto con su súbito enamoramiento por la simple visión de Melibea, e incluso con la idea de la conquista de la joven comparándola con la caza de las aves. Recordar simplemente la frase que le dedica a Melibea cuando la desnuda en el huerto: «quien quiere comer el ave, quita primero las plumas», o el primer encuentro con la joven cuando estaba cazando e iba «empos de un falcón suyo».

Pero el criado Gurgulión ve el peligro de dicha relación e intenta por todos los medios apartar a su amo de ella, puesto que:

> GURGULIÓN.— [...] hay muchas trabas para llegar a poseerla: en primer lugar, tu severo padre; luego, la muchacha, que no tiene experiencia meretricia y a la que es peligroso seducir con palabras engañosas; por último, su dominante madre. Y si esto no se hace con astucia y llega a ocurrir que tu padre se entera, ¡ay!, qué de castigos caerán sobre nosotros. Por otra parte, no tienes nada que darle a la muchacha, excepto promesas de montañas de oro.

Pero también porque, como indica el propio criado:

> ¿Crees, en realidad, que es justo deshonrar con el estigma del *estupro* a una muchacha que no está unida en matrimonio con uno?

Ya tenemos definido el acto que intenta cometer el galán enamorado, el «estupro», contraviniendo así las normativas civiles y religiosas, y sin poder poner como atenuante desconocimiento de causa, lo que podía acarrearle la pena capital, según expone la madre de Poliscena:

> CALPURNIA.— Le comunicaré que la ley establece que quien ha violado a una muchacha debe casarse con ella sin recibir dote; de lo contrario, como usurpador de su virginidad, es castigado con la pena capital.

El parecido con la *Celestina* es bastante obvio y hay muchas similitudes temáticas que podemos resumir en: amor apasionado a primera vista; justificación

por parte de 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.[7] Pero también son similares los debates entre criados y amos y entre muchachas y medianeras, en donde se muestra claramente que el amor descrito es puramente sexual, así como otras argumentaciones al uso sobre como nace dicha pasión (como los temas clásicos ovidianos en boca de Taratántara, la medianera: «[...] lo que ocurre es que con el *ocio* y la *comida suntuosa* se enciende *la pasión* y aumenta el *deseo*»). 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. Se insiste, sobre todo, en que «la autoridad absoluta es a menudo la mayor imprudencia», y se critica que las madres estén continuamente fuera de casa, como dice la medianera refiriéndose a Calpurnia, madre de Poliscena, haciendo continuamente las beatas: «Sí, porque esa marimacho inútil debe de estar corriendo de acá para allá, como acostumbra, para visitar los templos de los dioses». Algo similar sucede con Melibea, cuya madre la deja sola al visitar los templos o realizar obras de caridad, lo que permite que Ce-

7. POLISCENA.— Si una pudorosa reserva y el respeto heredado de mis padres no me lo impidieran, ciertamente lanzaría sin tapujos contra ellos una filípica y les haría sentir mi enojo como se lo merecen. No sé en virtud de qué nos encierran entre las paredes de la casa a nosotras las muchachas más que a los muchachos, a menos que esto lo hayan transformado en costumbre —o, más bien, en corrupción por el hecho de considerarnos pusilánimes—. Exhaustas por las tareas domésticas y encerradas en casa, nos han condenado a muerte, y así nuestra herencia nos es despojada poco a poco por engaño de los abogados. Después afirman que hacen esto para preservar nuestra castidad, pero estoy consciente de cuán lejos está eso de la verdad. Algunas veces, sin embargo, con mucho cuidado nos llevan a visitar los templos de los dioses y a escuchar los sermones de los frailes que proclaman en el púlpito los milagros del cielo y el infierno. Pero en realidad hay otra cosa más importante que nos atormenta interiormente y que detesto cada vez más: cuando vamos caminando pudorosamente por la calle, con nuestra cabeza enteramente oculta por un velo, una turba de muchachos pone todo su esfuerzo en fijar sus ojos en nosotras, pero como eso no es posible, nos llaman en voz baja y se ríen a carcajadas, más que los mimos del carnaval. Por esta razón, considero que sería preferible, para nosotras, morir que llevar esta penosa e infeliz vida, ya que no nos está permitido disfrutar de los placeres que trae consigo una edad alegre y rebosante de vida como es esta. Pero juro por Pólux que de aquí en adelante me entregaré a mis penas y que no trabajaré en nada —ni hilaré, ni haré las camas, ni limpiaré el polvo de los muebles, ni remendaré las ropas—, hasta no volver a ver a ese joven que, de puro amor, me dejó hoy sin aliento.

lestina entre en la casa y la convenza para dar el paso definitivo a la realización del deseo amoroso.

El *Poliodorus* de Juan de Vallata[8] fue compuesta alrededor de 1445, cuyo único manuscrito conservado se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en donde también se hallan las únicas ediciones conservadas de Hércules Floro, otro humanista y profesor de Perpiñán, quien escribió la tragedia *Galathea* y una comedia, *Zaphira,* utilizadas en la docencia.[9]

La comedia se inicia con «La carta dedicatoria», que cumple la función de prólogo, dirigida a Tomás, protector suyo, quien le habría incitado a componer la obra. En esta carta, Juan de Vallata declara que su comedia no merece tal nombre por su falta de méritos literarios, incluyendo así la usual *captatio benevolentiae*. Como indica Antonio Arbea: «Otras piezas del género ofrecen también este motivo en sus prólogos. Antonio Barzizza, por ejemplo, en el prólogo de su *Cauteriaria*, pide excusas por los yerros de su obra, advirtiendo que ha debido escribirla muy apresuradamente (*quanta potui celeritate rem ipsam descripsi*), porque debía atender a los estudios jurídicos, por los que había ido a Bolonia». Algo parecido justifica Rojas en el «Autor a su amigo», en donde nos informa que encontró unos papeles que decidió continuar por ser «dulce en su principal ystoria o fición toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezicas de filosophía; de otras, agradables donayres; de otras, avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras [...]» y justifica el «fin baxo que le pongo, no espresare el mío —mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad [...] antes, distraydo de los derechos, en esta nueva lavor me entremetiese. Así mismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones [...] en acabarlo me detoviesse, como es lo cierto [...]».

El argumento de la obra trata de los amores de Poliodoro, joven noble y adinerado, con Climestra, una muchacha de origen humilde y pobre. Consigue el galán los servicios de Calímaca, medianera astuta, que intenta convencer a Glauca, la madre de la joven, para que acceda a dichos amores prometiéndole muchos beneficios y dineros; la madre, al fin, da su consentimiento movida por su afán de lucro y tiene lugar el encuentro de los enamorados en la propia casa de Climestra. En acción paralela, Corinto, tío paterno de la muchacha, la ha prometido en matrimonio a su cuñado, el campesino Liburno. Al enterarse la madre de Climestra, informa de ello a su hija, y piden consejo a la media-

8. *Teatro Latino del Renacimiento. El Poliodorus de Johannes de Vallata: comedia humanística latina. Introducción, edición, notas y traducción (texto completo),* ed. Antonio Arbea, *Pares cum Paribus*, 5 (1997), en línea: <https://www.escritores.cl/varios/pares5.pdf> (consultado: 02-01-2020).

9. Véase Julio Alonso Asenjo, «El teatro del humanista Hércules Floro», en *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris, Homenaje a Amalia García-Valdecasas,* ed. F. Carbó, J. V. Martínez, E. Miñano y C. Morenilla, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 1995, I, pp. 31-51.

nera, la cual junto con Poliodoro deciden casar a la joven con el labrador, a quien el galán le pone a trabajar en una hacienda suya y así podrá gozar de la muchacha sin problemas una vez desposados. Climestra, para aceptar casarse con el labriego, impone un plazo de ocho días para poder gozar a sus anchas con Poliodoro, terminando la obra con la celebración de las bodas. Esta temática, de las bodas de la muchacha deshonrada con un labriego, generando la figura del cornudo contento, fue también el tema central de la *Philogenia* de Ugolino Pisani.[10]

La comedia se inicia con un soliloquio de Poliodoro en el que comenta la nueva pasión amorosa que le aqueja:

> POLIODORO.— Yo creía que eran patrañas esas cosas que se dicen acerca del amor, pero ahora sé muy bien, por experiencia propia, cuán agudos son los dardos de Cupido. Ayer, después de la cena, mientras paseaba, como se acostumbra, por este barrio, me topé con una muchacha que sobresalía por su belleza, pero harapienta y desaliñada. Su visión me dejó pasmado de un modo enteramente extraño a mi naturaleza, y quedé cautivo del amor. Antes yo solía reírme de los que recibían las heridas del amor, sin saber qué cosa era amar; ahora sufro una severa herida que, me temo, ha penetrado también hasta mis huesos. ¡Oh, rostro delicioso!, ¡oh, dardos inmerecidos! Soy ya hombre muerto si no veo con estos ojos a la que ayer me salió al paso.

E incluye inmediatamente las características de su estado: desidia, sufrimiento, pérdida de la razón, etc., pero todo ello no es óbice para que encuentre por la calle a Calímaca, la alcahueta, a quien decide llamar y hacer como los demás galanes:

> [...] ya que yo también estoy sufriendo las vicisitudes del amor y he padecido sus heridas, haré lo que hacen los otros enamorados. En caso de que me pregunte, le voy a contar a esta vieja —que a todas luces ofrece buenas expectativas de alcahueta— que tengo un amor en este barrio; tal vez ella le pondrá remedio a mis aflicciones. Primero la voy a saludar.

Este recurso da las claves de su enamoramiento, pues inmediatamente sabe lo que necesita, conseguir a la joven que ha divisado harapienta pero hermosa.

10. Philogenia, después de muchas reticencias se deja inducir de su enamorado Epiphebus a huir de su casa y seguirlo. La noticia del rapto se expande rápidamente; Epiphebus esconde a Philogenia en casa de diversos amigos y finalmente combina un matrimonio con un campesino primitivo, Gonius, a quien se la describe como una casta muchacha inexperta. Gracias a su nueva condición de casada, Philogenia está fuera de las malas lenguas y puede continuar viéndose con Epiphebus sin que el marido sospeche nada. Los escrúpulos que le acechan son vencidos mediante la intervención del confesor Prodigius, que de acuerdo con Epiphebus la convence de que su actuación no es desacertada. El tema recuerda un poco la *Casina* de Plauto.

La alcahueta escucha la propuesta del galán, sus cuitas y deseos, por lo que decide inmediatamente ayudarle:

> CALÍMACA.— Ya sé quién es, y tengo al alcance de mi mano el objeto de tu pasión. No es censurable el amor al que *te has sometido*: amas a la más hermosa no solo, por cierto, de este barrio, sino de la ciudad; ella es la flor y la gloria de las muchachas, ella *es la red en que caen presos todos los galanes*. Su nombre es Climestra [...] Sé bien, por una larga experiencia práctica, cómo es el *carácter de las muchachas: mientras más estrechamente vigiladas se saben, tanto más tratan de desobedecer*. Tú sólo encárgate de que ella se entere de que la amas y procura ganarte su afecto. Yo me haré cargo de neutralizar cualquier acción de la madre. Es muy difícil controlar con las riendas a un caballo enloquecido y que va al galope. ¿Quién ha podido, en realidad, atajar al amor?

Resaltan en este parlamento una serie de conceptos que se repetirán hasta la saciedad en la mayoría de estas comedias: el sometimiento del hombre a la mujer, la belleza como una red con que se vale el amor para hacer prisioneros a los hombres y, finalmente, como ya habíamos comentado antes en la *Poliscena*, que el mantener a las muchachas constantemente vigiladas y encerradas en contra de su voluntad es caldo de cultivo para su rebeldía y para querer gozar de lo prohibido. Aspectos que podemos rastrear perfectamente en la *Celestina* y en otras comedias españolas.

Posteriormente da Calímaca una serie de consejos ovidianos para conseguir su amor: darle regalos a ella y a su madre (Ovidio hablaba de ganarse a las criadas):

> ¿Qué mujer hay, en efecto, a la que no seduzcan los regalos? Pero primero, si eres listo, debes ganarte a la madre. Llénala de regalos, porque si logramos granjearnos de algún modo su simpatía, tendremos fácilmente conseguidas las demás cosas.

Otro aspecto que clarifica la postura de muchas de las heroínas enamoradas posteriores que actúan con desdén frente a sus galanes y enamorados la explicita perfectamente la joven dama:

> CLIMESTRA.— ¡Qué intensamente estoy sufriendo en este momento, desdichada de mí! Amo perdidamente a ese muchacho, y como temo que *mi amor quede al descubierto*, me muestro *severa y dura*, más allá de lo que corresponde. De ese modo, no solo quedo descontenta conmigo misma, sino que también le hago pasar un mal rato a mi madre, y provoco que Poliodoro con toda razón me odie. He vivido, además, aterrorizada de mi madre, que siempre ha tenido la costumbre de vigilar y criticar todos mis actos, pero que ahora me parece que, de dura e inflexible que era, se ha vuelto condescendiente y razonable. ¡Oh, cuánto lamento no haber escuchado antes estas advertencias!

> [...]. Hay una sola cosa que atormenta profundamente mi corazón: temo que, por culpa de mis tonterías, Poliodoro haya desestimado la posibilidad de enamorarse de mí, y considere que soy demasiado tosca e indigna de él. En parte, sin embargo, me consuela y me hace alentar alguna esperanza respecto a él la idea de que haya pensado que yo hice todo eso no por rudeza, sino por una *costumbre natural de las muchachas*, según la cual *suelen actuar como si no amaran a aquellos de los que están enamoradas*, especialmente cuando puede surgir alguna sospecha de ello, o sea cuando están delante de sus padres y parientes [...]. Si él vuelve otra vez, por supuesto que voy a enmendar todo mi error anterior, es decir, mi rudeza, y seré con él afectuosa, amable, graciosa, complaciente, y, si es posible, lo abrazaré, lo besaré y saciaré todo mi amor.

Y ese amor, del que hablan los galanes, no es otra cosa que el deseo sexual, como perfectamente explicita la madre de Climestra:

> GLAUCA.— Pero ¿en qué buena decisión podemos pensar, si él está pidiendo una cosa descomedida e injusta, sin preocuparse en absoluto de nuestros intereses? *Lo único que quiere es gozar de la muchacha*; porque si quisiera casarse con ella —lo que no creo que vaya a suceder—, yo consideraría concluido este asunto y les daría gracias a los dioses por este amor, del que se seguiría un matrimonio tan honesto. Pero ¿por qué yo, que la he educado hasta hoy en los más honestos principios, de modo que en ella resplandeciera mi honor, se la voy a entregar, ahora que está crecida, para que la *prostituya*? Porque es un hecho que él la va a tener para su desenfrenado placer por un tiempo, y que luego, víctima del hastío, seguramente la va a arrojar a un prostíbulo, sin posibilidad ya de que sea desposada.

Aún así, la madre entregará a su hija por una vida más holgada económicamente, como he comentado *supra*. La joven muchacha es consciente de lo que se desea de ella, pues ha estado oculta oyendo el parlamento entre su madre y la alcahueta y de los bienes que podría proporcionar a la casa dicha relación con Poliodoro, y aunque disputa con la alcahueta sobre el amor, aceptará sin ningún asomo de duda la relación con Poliodoro:

> CLIMESTRA.— ¿Pretenderás que yo esté tan loca como para creer que esa cosa que llamas *amor es igual para nosotros y para los animales*, y como para no pensar que es incorrecto tener relaciones amorosas indiscriminadamente, sino solo con quienes las nupcias y el debido contrato nos hayan unido?
> CALÍMACA.— No es usual que estemos enamorados de quienes ya están unidos a nosotros por el matrimonio, a estos los apreciamos; *los que se aman son aquellos que están separados;* de allí viene el nombre del amor, como lo prueba el uso de nuestra lengua.

Queda clara así la definición del amor juvenil como pasión y deseo. Deseo de aquello que no se posee, con lo que el matrimonio no puede formar parte inicial de los intereses de los galanes y damas (como así ocurre entre Calisto y Melibea); y pasión que hace desviar todos los sentidos hacia la consecución del objeto amado, aniquilando la razón y haciendo intervenir la voluntad en una única dirección. Aspecto que retomaremos posteriormente cuando hablemos de ese cristianismo que subyace en estas comedias.

Para finalizar con esta comedia, quisiera resaltar la evolución del personaje femenino, el cual una vez ha probado los deleites y el placer del acto amoroso, siendo consciente de que ha pecado y ha perdido su honra y su castidad, se lamenta, como lo hará Melibea, de no haberlo gozado más antes:

> CLIMESTRA.— Esta casa estará abierta día y noche para ti, mi Poliodoro, pero a ti te corresponderá guardar discreción y velar por mi honra lo mejor que puedas. Cuídate cuanto sea posible de que alguien del vecindario te vea cuando entres y cuando salgas. —Ya se fue, y yo me quedo sola aquí dentro. Jamás habría creído que los *frutos del amor eran tan dulces: casi no podía soltarme de sus brazos, casi no pude dejar que partiera de mi lado. Si yo hubiera sabido esto antes, por cierto que no habría sido tan lenta en asuntos de amor,* y no habría pasado ninguna parte de mi juventud sin darle cabida a los placeres de Venus. Me he puesto de acuerdo para que en un rato más Poliodoro me estreche nuevamente entre sus brazos, y me parece que es un año el tiempo durante el que estará ausente hasta las ocho de la noche. Además, no tengo palabras para expresar mi sorpresa por la generosidad que ha tenido de darme ya tanto dinero; cuando se lo entregue a mi madre, no me cabe duda de que ella se va a poner muy a favor de nuestra relación.

Otros temas formarán parte de las disputas entre amos y criados, muchachas y sus madres y alcahuetas, resaltando el de la constitución de la mujer más débil e inestable que la de los hombres, el honor familiar, la castidad como principal virtud de la mujer, la fortuna como motor de la pasión, los regalos de los enamorados a sus criados y alcahuetas como recompensa a la ayuda recibida, lo que puede llevar a la pérdida de su patrimonio, etc.

Veamos qué ocurre con la *Celestina*, la obra que marcó uno de los mayores éxitos editoriales del siglo XVI en España, y que fue fuente de inspiración en toda Europa. Calisto, joven galán que se enamora a primera vista de Melibea, arguye frente a sus criados que está enfermo de amor, y la única posibilidad para su cura es la consecución de su amada. Aparecen los clásicos debates de sus criados intentando convencerle de la dificultad de conseguir ese amor, y ante la imposibilidad de hacerle cambiar de opinión deciden buscar la ayuda de la alcahueta y hechicera Celestina; gracias a su intervención conseguirá que Melibea (quien actúa como muchas de las muchachas de la comedia humanística,

es decir, con una aparente dureza y menosprecio del galán pero que denota a los ojos avezados de las alcahuetas su enamoramiento interno) ceda ante las pretensiones de Calisto concertando la primera cita y realizándose el estupro. Tanto Melibea como Poliscena y Climestra están guardadas bajo la autoridad de sus madres, dejándolas solas demasiadas veces y sin inculcarles una educación de acorde a su estado, es decir convenciéndolas para saber guiar sus vidas mediante su entendimiento y no por autoridad u obligación. También en la *Celestina* aparecen los clásicos debates sobre la inferioridad de la mujer, su inconstancia, la Fortuna y hados, la excesiva generosidad del galán para con sus criados y alcahueta, la envidia, etc.

Sobre alguna de estas cuestiones es muy explícito el comentarista de la *Celestina* en la segunda mitad de siglo XVI,[11] aduciendo textos del código civil y religioso que penalizan la conducta de Calisto, sus criados, la alcahueta e incluso Melibea. Por ejemplo, insistirá mucho en la herejía de Calisto al confundir su amada con Dios; en el uso de alcahuetas para conseguir sus fines amorosos; en la realización del pecado del estupro y que encima se haga delante de los criados, etc., lo que le convierten en casi un personaje marginal de la sociedad. Como ya apunté en otros trabajos:[12]

> 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 elegiaca y humanística. El enamorado no sólo suele cometer el estupro 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 sólo 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);[13] d) para la consecución de la amada todos los enamorados

11. Véase *Celestina comentada,* eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

12. José Luis Canet, «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca,* 20 (1996), pp. 3-30, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf> (consultado: 02-01-2020). También publicado en este volumen, pp. 267-280, especialmente pp. 275-276.

13. Martín de Riquer en su artículo «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española,* XLI (1957), pp. 378-388, cree que este primer acto no transcurre en el huerto

> utilizan medianeros o alcahuetas, «ca todos los tales son culpados en el pecado, e él es atenudo por los pecados de todos ellos»; e) una vez conseguida a la amada, se insite 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.

Pero cuando hablo de humanismo cristiano en estas comedias me refiero más a los planteamientos del libre albedrío del hombre como responsable de sus acciones que a otros aspectos morales, pues muchas veces se han interpretado estos textos como una reivindicación de un cierto epicureísmo y que las intenciones moralizantes definidas por sus autores en los prólogos son únicamente para justificarse ante las autoridades civiles y religiosas (como si las autoridades de aquellos tiempos no supieran leer o solo investigaran los prólogos).

Uno de los principios estructurales de la filosofía cristiana lo constituye el libre albedrío del hombre, puesto que sin él no existe posibilidad de enjuiciamiento de los actos humanos. En el siglo XV se volvió a poner sobre la palestra el tema espinoso del libre albedrío del hombre, alcanzando una amplísima repercusión entre los humanistas europeos. Inicia la disputa Lorenzo Valla en su *De libero arbitrio,* quien invita a los teólogos a rechazar la filosofía, perniciosa para la religión, y para ello nos pone el mal ejemplo de Boecio al tratar el libre albedrío. Frente a Lorenzo se Valla se colocaron infinidad de teólogos, la práctica totalidad de los escolásticos y muchísima gente de iglesia, quienes utilizaban la *Consolación* de Boecio como el texto básico para la enseñanza de la filosofía moral. Una de las figuras del humanismo italiano, Poggio Bracciolini, escribió una serie de *Invectivas* contra Valla, llegando a acusarlo de hereje por ingerirse en materias teológicas, siendo juzgado finalmente por el Santo Tribunal. Junto a Poggio se aliaron Antonio Beccadelli, Bartolomeo Fazio y los españoles Fernando de Córdoba y Juan de Lucena. La obra de Lucena *De vita beata* es una adaptación del *De vitae felicitate* de Fazio, un intento de refutación del *De vero bono* de Valla, por tanto una defensa de la *Consolación* de Boecio para quien el *summum bonum* o la felicidad solo es posible alcanzarla en la vida futura.[14]

Lorenzo Valla, tanto en su *De libero arbitrio* como en su *De vero bono* acusa a Boecio de seguir demasiado fielmente la filosofía, dejando de lado los textos

de Melibea, sino en una iglesia, con lo que coincidiría con el planteamiento de la *Thebayda* de que los enamorados, además de volverse como «brutos amadores» o como los rufianes o alcahuetas, utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de estas *reprobatio amoris,* como confirmación de la herejía amorosa.

14. Remito a José Luis Canet, «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea, Catálogo de la exposición en el monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril al 20 de junio de 2000*, coord. Juan Carlos Elorza Guinea, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227; una versión ampliada y corregida fue publicada en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir y Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80. Y ahora también se publica en este volumen, pp. 319-337.

sagrados, sobre todo los Evangelios. Es la vuelta a los textos paulinos y a los de los santos Padres, pero sobre todo de san Jerónimo y san Agustín. No nos debe extrañar, pues, que a fines del XV y principios del XVI exista un aumento sustancial de las ediciones de los textos de dichos autores patrísticos, así como traducciones y anotaciones al Nuevo Testamento.

Veamos lo que dice san Agustín en su *De libero arbitrio*, por si nos puede ayudar para una mejor comprensión de estos textos. El texto aparece bajo la forma de diálogo entre Agustín y Evorio, fórmula apreciada por los humanistas para sus textos y tratados por su mejor comprensión. Después de un pequeño debate, la primera conclusión que se llega es:

> AG.— Tal vez la malicia del adulterio proceda de la *pasión* [...].
>
> EV.— Es evidente que la *pasión* es el origen único de toda suerte de pecados.
> AG.— ¿Sabes que a esta *pasión* se la llama también por otro nombre *concupiscencia*? (p. 223)
> AG.— [...] Convenimos ambos en que toda acción mala no es mala por otra causa sino porque se realiza bajo el influjo de la *pasión*, o sea, de un *deseo reprobable*.[15]

Posteriormente se reflexiona si la pasión es más poderosa que la mente, a la que por ley eterna le ha sido dado el dominio sobre todas las pasiones, y la respuesta de Agustín es tajante: «[...] Ninguna otra cosa hace a la mente cómplice de las pasiones sino la propia voluntad y libre albedrío». Por tanto, las pasiones y los bajos instintos no pueden dominar la mente, aunque pueden ejercer sobre ella su cruel y tiránico intento de dominio.[16] Para combatir las bajas pasiones propone la *prudencia* (conocimiento de las cosas que debemos apetecer y las que debemos evitar) y *templanza* (virtud que modera y aparta el apetito de las cosas que se apetecen desordenadamente). Aspectos de los que no gozan ninguno de los jóvenes amadores de las comedias. Al final del primer libro, Agustín llega a la siguiente conclusión:

> DEFINICIÓN Y ORIGEN DEL MAL MORAL
> AG.— Nos habíamos propuesto en qué consiste obrar mal, y a esto se refiere cuanto hemos dicho. En consecuencia, conviene ahora considerar con atención si el obrar mal no consiste en otra cosa que en despreciar los bienes eternos [...] y en procurar por el contrario, como cosa grande y admirable, los bienes temporales, que se gozan por el

15. Todas las citas proceden de *El libre albedrío,* en *Obras de San Agustín, t. III: Obras Filosóficas*, Introducciones y notas de Victorino Capanaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 5ª ed. 1982, citas pp. 222 y 225.

16. De estos dos imperios de la sabiduría y de las pasiones nacen las dos ciudades agustinianas. En la *Ciudad de Dios* (5: 20) hace también una descripción dramática del hombre terrestre dominado por el imperio del placer.

> cuerpo, la parte más vil de hombre, y que nunca podemos tener como seguros [...].[17]

Si comparamos este fragmento, por ejemplo, con el parlamento entre Calisto y Pármeno en la primera cena, en donde el criado (el cual actúa como sermoneador en dicha escena) le insinúa que tiene «la voluntad en un solo lugar cativa» y que «somete la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca muger», junto a la respuesta de Calisto: «Por Dios la creo, por Dios la confiesso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora», estamos ante el mejor ejemplo del origen del mal moral, según la teoría agustiniana. Algo que el propio autor quiere resaltar en el íncipit anterior al Argumento, donde se nos plantea inmediatamente la finalidad de la obra: «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, *a sus amigas llaman y dizen ser su dios*».

Para Agustín únicamente con la libertad de la voluntad podemos pecar, y sería injusto el castigo y el premio si actuaran otras fuerzas superiores o inferiores en el acto deliberativo. Pero podría argüirse en contra de estos planteamientos del obispo de Hipona que no hay voluntad cuando la razón se pierde a causa de la pasión, como aducen los enamorados sintiéndose enfermos de amor. San Agustín es tajante en el III libro:

> [...] ninguna cosa puede hacer al alma esclava de la pasión sino su propia voluntad; porque no puede ser obligada, decíamos, ni por una voluntad superior ni por una igual a ella —esto sería injusto—, ni por una inferior, porque es impotente para ello. No resta, por tanto, sino que sea propio de la mente aquel movimiento por el que ella aparta del Creador su voluntad de disfrute para tomarla a las criaturas [...].

El único atenuante es obrar por ignorancia, que aunque se repruebe la acción cometida y se le juzgue para ser corregida, el hombre en dicho caso no peca por propia voluntad. Y Agustín pone como ejemplos textos de las Sagradas Escrituras en boca del apóstol: «He obtenido misericordia, porque obré por ignorancia, y del profeta: De los pecados de mi juventud y de los procedentes de mi ignorancia, no te acuerdes, Señor». Ignorancia que no pueden aducir ninguno de los personajes de las comedias, pues son conscientes de sus deseos y sus pasiones, de ahí la infinitud de debates en pro y contra de si el amor es una pasión que aniquila la razón y la voluntad, sobre las virtudes que deben acompañar a los jóvenes enamorados (prudencia, templanza, castidad, etc.) y que incumplen sistemáticamente, del amor como fuerza que todo lo vence (*omnia vincit amor*), del sometimiento y esclavitud del hombre a la mujer, convirtiéndose en esclavo de sus pasiones y de un ser inferior, etc. Todo ello acompañado de un principio clave: la única opción para que las muchachas no se dejen sedu-

17. San Agustín, *El libre albedrío,* ob. cit., p. 260.

cir es enseñarles la capacidad de discernir el bien y el mal, pues de nada sirven prisiones ni autoridades maternas/paternas ni maritales si hay predisposición a transgredir las normas, o simplemente para frenar la rebeldía de los jóvenes a experimentar los placeres de la carne mediante la templanza y la prudencia.

Para finalizar, los estudios más recientes sobre el humanismo italiano y español relacionan este movimiento con un hondo espíritu cristiano, e incluso como una reacción religiosa frente a ciertas tendencias filosóficas de la Edad Media. Dice Paul O. Kristeller: «Los elementos más importantes en el enfoque humanista de la religión y la teología fueron el ataque el método escolástico y la insistencia en la vuelta a los clásicos, que en este caso significaba los clásicos cristianos o, en otras palabras, la Biblia y los Padres de la Iglesia».[18] Lorenzo Valla, como hemos visto anteriormente, critica duramente la influencia de la lógica y la filosofía en la teología y propone una alianza entre la fe y la elocuencia. Erasmo (además de estar a favor de la literatura y traducir las obras de Eurípides: *Ecuba* en Lovania en 1503/4 e *Ifigenia in Aulide* en la primavera del 1506 en Inglaterra) ataca una y otra vez a los teólogos escolásticos, siendo una de sus figuras predilectas Agustín, postura que siguen Lutero y otros reformistas cristianos. La relectura de los Padres de la Iglesia tuvo repercusiones en la evolución de la filosofía y la teología, y por supuesto en la evolución del catolicismo a través de las diferentes reformas.

Quizás a causa de esta evolución del cristianismo en su primera reforma esté la clave para la interpretación de la *Celestina*, aunque podríamos pensar que no hay excesivas diferencias (exceptuando la intervención de la hechicera y sus conjuros) con otras comedias humanísticas, tanto italianas como españolas, y algunas posteriores en vulgar, caso de la *Comedia Thebayda, Comedia Serafina*, etc., en donde también se representa un caso de estupro y/o de adulterio, o incluso con otras comedias en donde se aireaban casos más graves (sodomía, por ejemplo). La gran innovación de la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha sido, bajo mi punto de vista, la de poner en escena unas relaciones amorosas ilícitas, pero con una definición mucho mejor de los personajes, atacando duramente unos comportamientos más sofisticados de lo que había sido hasta entonces la tradición, lo que conlleva en sí un cambio de perspectiva moral. Intentaré explicarme. En las comedias anteriores los galanes no intentaban esconderse tras argumentaciones sofísticas. Desde los inicios tenían claro que deseaban poseer a una muchacha, soltera o casada, y para ello ponían los mecanismos adecuados para conseguir su fin (a través del *servus fallax*, medianeros, *vetullae*, etc.), mientras que Calisto se esconde bajo la falsa retórica de los amantes corteses, literatura en boga a fines del siglo XV. Quizás sea por esta

18. Paul O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1979[1]], p. 97.

razón, o por otras más demostrativas de una finalidad moral, caso de la *tragedia morata*, por lo que el autor de la *Celestina* dio un cambio a la estructura cómica, dando un final trágico a todos sus personajes, claro ejemplo del castigo merecido por sus actuaciones.

Vistas así las comedias humanística latinas y en vulgar, con final feliz o trágico, como obras de enseñanza tanto del latín como en las clases de retórica (no se trataba solo de formar buenos rétores —*memoria, elocutio, actio*—, sino también gente con principios de vida al estilo de la Antigüedad grecolatina, de ahí que para los humanistas esta formación iba íntimamente ligada a la moral), estas comedias eran desgranadas en clase, entresacando las innumerables sentencias, analizando los debates y actitudes en relación con la nueva religiosidad, pero sobre todo insistiendo en que los jóvenes aprendices vieran la pasión amorosa como pasión desmedida y origen de todos los males, dándoles la posibilidad de alcanzar la sabiduría, única potencia capaz de hacerles superar el deseo sexual que arraiga mucho más fuerte en dicha edad.

Bajo esta hipótesis de trabajo puede entenderse la ligazón del humanista y lulista Alonso de Proaza a la comedia rojana,[19] apareciendo este como el corrector y/o editor de un texto que fue portaestandarte de un nuevo modelo educativo y al mismo tiempo mostrador de la crisis de la enseñanza medieval (como también lo fueron las comedias de grandes humanistas en la enseñanza universitaria europea), siendo apreciado por todos aquellos que estaban intentando una nueva religiosidad, no basada en el miedo al Padre vigilante y justiciero de todos nuestros actos, sino en el del Padre criador que ama a su hijo ante todas las cosas, como dirá Vives en el *Tratado del alma*: «Dádiva de Dios muy grande es la libertad de la voluntad por la cual nos constituyó en *hijos suyos*, no *siervos*, y puso en nuestra mano formarnos como quisiéramos con auxilio de su favor [...]».[20] Para estos reformadores solo el hombre puede llegar a Dios a través de su entendimiento, que le muestra la verdad, y una voluntad que le mueve hacia el bien; y, por supuesto, porque el ser humano no está determinado por su naturaleza, ya que no está obligado por los instintos, como acontece con los animales. En sus manos está, por tanto, el ser libre o no, y el escoger una camino u otro en esta vida, pero el castigo que da Rojas a sus personajes no da lugar a ninguna duda por cual se decanta.[21]

19. Véase José Luis Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofré, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

20. Juan Luis Vives, *Obras completas*, ed. Lorenzo Riber, Valencia, Aguilar, Generalitat Valenciana, 1992, II, pp. 1216-1217.

21. José Luis Canet, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59. También publicado en este volumen, pp. 191-210.

La *Celestina* y el paulinismo[1]

Vieja es la «lid y contienda» sobre la ética que subyace a la *Celestina*, encuadrándola algunas veces en un mundo vacío sin Dios ni Providencia, rozando casi el nihilismo;[2] otras como una moralidad cristiana.[3] Lo mismo podemos rastrear al catalogar a su autor en las diferentes corrientes filosóficas de la época: estoico, epicúreo o neoepicúreo, escolástico, peripatético, libertino, hasta

1. Este trabajo fue publicado en el volumen "*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, 2 vols., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies 2010, I, pp. 69-83. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este estudio.

2. Este planteamiento pesimista aparece perfectamente definido por Américo Castro, *'La Celestina' como contienda literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p. 112: «En *La Celestina* no hay desengaño ejemplar o ascético, por falta de todo término de referencia moral o religioso»; Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978 [1972[1]], p. 367: «Pero la declaración definitiva de la intención medio oculta ocurre en el mismo final cuando Pleberio observa "del Mundo me quexo porque en sí me crió". La consecuencia de un universo natural sin Dios es casi tan explícito ahora como lo pudo ser en su tiempo»; Jesús G. Maestro, *El personaje nihilista: "La Celestina" y el teatro europeo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2001, p. 68: «En la tragicomedia no parece haber lugar para el futuro. En consecuencia, *La Celestina* no se mostraría en este sentido ni estoica, ni judía, ni cristiana, sino nihilista»; Laura Puerto, «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 245-263, cita pp. 247-248, en línea <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Puerto.pdf> (consultado: 22-01-2020): «el último Auto de la obra, y, como tal, la impronta que el autor quiere dejar sobre su auditorio, desemboca, intra-textualmente, al menos, en la Nada más absoluta, en un mundo sin Dios —gran ausente de las imprecaciones de Pleberio—, pero también sin Razón [...]»; etc.

3. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 1910, pp. CXI y CXII participa de una posición ecléctica: «[...] la *Celestina* no es un libro de alegre frivolidad, sino de profunda y triste filosofía, y que su autor tuvo un propósito moral al escribirle [...] pero lo que se halla en el fondo es un pesimismo epicúreo poco velado, una ironía transcendental y amarga. La inconsciencia moral de los protagonistas es sorprendente. Viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero hablan y proceden como gentiles, sin noción del pecado ni del remordimiento». El principal valedor de la «moralité» es Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, a quien le seguiría en el tiempo Otis H. Green, *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969, I, pp. 139-148; Ciriaco Morón Arroyo, *Sentido y forma de la Celestina*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 39; Spurgeon Baldwin, «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 71-81; Jeremy Lawrance, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'», *Celestinesca*, 17.2 (1993), pp. 85-109, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1993/VOL%2017/NUM%202/2_articulo4.pdf> (consultado: 22-01-2020), etc., y por supuesto yo mismo en diferentes artículos que iré desgranando a lo largo de este trabajo.

existencialista «avant la lettre». Finalmente, al descubrirse la posible ascendencia judaica de Fernando de Rojas, muchos se han adentrado en el hebraísmo y pesimismo de los conversos e incluso con la teoría de la doble verdad de Averroes para explicar el texto.[4]

Partiré desde mi firme convicción de que la *Celestina* circuló originariamente manuscrita y con una extensión muy breve, al decir del «Autor a un su amigo», lo que equivaldría aproximadamente a algo más de la primera cena o auto. *Comedia* que se alargó posteriormente a 16 autos y finalmente a 21, transformándose en *Tragicomedia* (sin contar con otras ampliaciones posteriores), en cuya evolución han intervenido diferentes manos que han modificado la intencionalidad primitiva y por tanto la filosofía subyacente, todo ello dentro de un ambiente universitario. En cuanto a la autoría tengo mis dudas, ya expuestas en otros artículos, de que fuera Fernando de Rojas.[5]

Sobre la filosofía del «antiguo Autor» entresacaré algunas apreciaciones de un artículo mío anterior:

> [...] pienso que en el texto del «antiguo Auctor» está compendiada la problemática entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en solfa la dialéctica escolástica, el uso abusivo de las *autoridades*, la primacía de la razón sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional, e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional. Así, el «antiguo Auctor» amplía las posibilidades de la comedia romana y humanística introduciendo argumentaciones dialécticas en boca de todos los personajes, haciéndoles perder el decoro, pues todos ellos usan los mismos silogismos y las mismas estructuras persuasivas retóricas en vez del *sermo humilis*. Lo mismo sucede con el uso indiscriminado de *autoridades* y ejemplos, los cuales sirven para demostrar y refutar indistintamente. Para ello invertirá desde la *interpretatio nominis* de los personajes hasta el estilo bajo de la comedia, etc. Pero en definitiva, el «antiguo Autor» es consciente que su obra va dirigida a un público eminentemente universitario, habituado al texto escolar de las *Súmulas* de Pedro Hispano y sus innumerables comentarios por las diferentes escuelas, pero un lector capacitado para descubrir que la razón y la dialéctica no conlleva a la Verdad (en mayúsculas).[6]

4. En este grupo podemos incluir a Américo Castro, Stephen Gilman y más recientemente a Francisco Márquez Villanueva, «El caso del averroísmo popular español (hacia *La Celestina*)», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 121-132, quien inicia la posibilidad del averroísmo.

5. Véase, José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 22-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 211-239.

6. José Luis Canet, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/

El uso por el «antiguo Autor» del compendio *Auctoritates Aristotelis* para sus citas,[7] las cuales le sirven tanto para argumentar como refutar en el discurso, entrarían de lleno en una crítica de la enseñanza tradicional, en donde las polianteas, florilegios y recopilaciones de sentencias eran usadas por la mayoría de escolares; modelo educativo que había sido duramente criticado por diferentes corrientes intelectuales que estaban en contra de la dialéctica escolástica: Lulismo, Nominalismo y Humanismo. Por ejemplo, Ramón Llull en su *Arte general* exige en la Segunda parte «Que el propio artista explique el texto a los escolares con razones y no con autoridades. En caso de duda los escolares consultarán con el maestro».[8] Otro de los elementos importantes de la dialéctica luliana es la adopción de la forma proverbial. Lo mismo dirá Alonso de Cartagena frente a los escolásticos, pero desde posicionamientos humanísticos. A propósito de uno de los temas del diálogo, la invención, Cartagena critica la ignorancia de los escolásticos, teólogos y juristas contemporáneos, que se limitan a apoyar sus alegatos con citas textuales de los «*auctores*» contentándose simplemente con repetir opiniones ajenas, sin añadir nada de su propia cosecha. Para ellos, la «inventio» no es más que recoger lo que ya había sido dicho sobre una materia particular en vez de descubrir los medios adecuados para el planteamiento de cada nuevo caso.[9] Aspectos que se repetirán en la ampliación de la *Comedia* a 16 actos, aunque esta vez se servirá el/los continuador/es del *De remediis* de Petrarca —sobre todo de la recopilación final de sentencias—.[10] Como bien ha puesto de relieve Keith Whinnom: «[...] his enthusiasm for neo-Stoicism is manifestly odd, in as much as he perverts and misuses Petrarchan maxims for comic effect, and in la *Celestina* succeeds only in denying the validity of the neo-Stoic position by demonstrating that, where passion rules,

Canet_JL.pdf> (consultado: 22-01-2020). Publicado también en este volumen, pp. 241-259, cita p. 258.

7. Remito a Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del "antiguo auctor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

8. «Secunda pars est quod ipse (artista) declaret bene textum scholaribus rationabiliter et non liget se cum auctoritatibus aliorum, et quod scholares praelegant textum. Et si scholars duvitauerint in aliquot, petant a magistri illud», *Ars magna, generalis et ultima*, ed. Lázaro Zetzner, Estrasburgo, 1609, XIII pars princ., p. 662. Cita sacada de Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española, Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1939, I, p. 455.

9. Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 56-60.

10. Alan D. Deyermond, *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, Oxford, University Press, 1961. Existe edición electrónica en línea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11017&portal=67> (consultado: 22-01-2020).

reason is powerless»;[11] algo similar indica Consolación Baranda: «Rojas se sirve de Petrarca para negar, por medio de la parodia y manipulación de su texto, el sentido del estoicismo» y Ángel Alcalá:[12]

> El petrarquismo tópico es vuelto del revés como un guante, satirizado y parodiado a lo largo de la obra de Rojas. De aquí que no pueda ser su intención el presentar un enfoque estoico de la vida, pues que el estoicismo mismo es objeto de sátira en ella. Las famosas «fontecicas de filosofía» tienen muy diverso sentido en sus autores originales y en boca de los personajes que las profieren.

Sin embargo, estando de acuerdo con que las citas de Petrarca sirven para cuestionar el estoicismo, al igual que para el «antiguo Autor» las citas indiscriminadas de *Auctoritates Aristotelis* le habían servido para criticar la filosofía peripatética y estoica mediante el uso abusivo de Aristóteles y Séneca, sin embargo no pienso, como hacen Consolación Baranda y Ángel Alcalá, que su/s autor/es entronque/n con la filosofía neoepicúrea. Estoy completamente de acuerdo con Marcelino Menéndez y Pelayo cuando indica que: «La inconsciencia moral de los protagonistas es sorprendente. Viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero hablan y proceden como gentiles, sin noción del pecado ni del remordimiento».[13] La *Celestina* entronca con una tradición eminentemente cristiana y el Dios nombrado por todos los personajes es el bíblico, los cuales conocen perfectamente la religión y sus mandamientos, aunque no los apliquen a sus vidas. Pero como bien indica D. Marcelino, hablan como gentiles, lo que puede entroncar con una cierta crítica iniciada por ciertos humanistas, caso de Lorenzo Valla, contra el estoicismo y la dialéctia escolástica.

Como es bien conocido, los humanistas pusieron la ética o filosofía moral en el centro de sus especulaciones y disputas.[14] Al decir de Ottavio Di Camillo:

> [La] polémica en torno al significado propio de ciertos conceptos morales aristotélicos tuvo consecuencias de largo alcance en el desarrollo del pensamiento humanista. La controversia no terminó con Bruni

11. Keith Whinnom, «Interpreting *La Celestina:* The Motives and the Personality of Fernando de Rojas», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, eds. E W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring Mill y R. E. Trumand, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, pp. 53-68, cita p. 60.

12. Consolación Baranda, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 31 y Ángel Alcalá, «Rojas y el neoepicureísmo. Notas sobre la intención de *La Celestina* y el silencio posterior de su autor», en *"La Celestina" y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"*, eds. M. Criado de Val y J. Mª Solá Solé, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 25-50, cita p. 42.

13. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, ob. cit., p. CXII.

14. Remito a José Luis Canet, «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24.

> y Cartagena, pues después de éstos, otros la continuaron en Italia, viéndose envueltos en ella las figuras más sobresalientes del mundo intelectual.[15]

Una de las disputas que enfrentó a los humanistas entre sí y estos con los seguidores de las diferentes corrientes filosóficas (peripatéticos, platónicos, epicúreos, estoicos, escolásticos, etc.) fue la de la filosofía moral, a partir de las diferentes interpretaciones de la *felicidad* y el *bien* de la ética aristotélica.[16] Disputa que se inicia a partir de la traducción de la *Ética* de Aristóteles por Leonardo Bruni y su controversia con Alonso de Cartagena sobre el concepto de sumo bien (a causa del concepto de *T'agathon* en la *Ética a Nicómaco*), agravada con la intervención de Pier Cándido Decembrio, Filelfo, etc.[17] Disputas sobre la felicidad, beatitud, bienaventuranza y sumo bien que continuaron en España Juan de Lucena y su *De vita beata*, Alfonso Ortiz y el *Liber dialogorum*, Ferrán Núñez y el *Tractado de la bienaventurança*, Pedro Díaz de Toledo, etc., sin contar con los diferentes comentarios a la *Ética* de Aristóteles realizados en la universidad. Pienso que la *Celestina* forma parte de este debate intelectual. Según Jean-Baptiste Crespeau: «La felicidad es un tema muy presente en la *Celestina*, sobre todo formalmente, esto es, a nivel léxico y estructural. Poco se dice sobre la felicidad, pero se transparenta un conocimiento "consciente" del concepto en toda su extensión por parte de los autores a través de sus ocurrencias y de su manipulación».[18]

Para lo que a este caso interesa, en este inmenso debate europeo sobre la filosofía moral (centrada en la enseñanza universitaria y en las cortes literarias mediante los textos aristotélicos y boecianos),[19] Lorenzo Valla en el *De Volup-*

15. Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo xv*, ob. cit. p. 225.

16. José Luis Canet, «Los humanistas y la filosofía moral: de la corte del Magnánimo a la de los Reyes Católicos», *La Corónica*, 39.1 (2010), pp. 115-146.

17. Véanse Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos xiii al xv*, vol. II, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1943; Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo xv*, ob. cit.; D. W. McPheeters, «Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en *La Celestina*», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Eugenio de Bustos Tovar, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, II, pp. 251-262; T. A. González Rolán, A. Moreno y P. Saquero, *Humanismo y Teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo xv. Edición y estudio de la Controversia Alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones clásicas, 2000; M. Morrás, «El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica», *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2001), pp. 33-57; Luis Fernández Gallardo, «Alonso de Cartagena y el humanismo», *La Corónica*, 37.1 (2008), pp. 175-215; etc.

18. Jean Baptiste Crespeau, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-129, cita p. 124, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Crespeau.pdf> (consultado: 22-01-2020).

19. Véase José Luis Canet, «La filosofía moral y la *Celestina*», art. cit.

tate (1431) o *De vero bono* (*De vero et falsoque bono,* las últimas redacciones entre 1444–1449), pone en escena a tres personajes que dialogan sobre el verdadero bien: Leonardo Bruni, Antonio Beccadelli (Il Panormita) y Niccolò Nicolli; cada uno defiende su tesis (estoicismo, epicureismo y cristianismo). Aunque Valla sea uno de los primeros humanistas en exponer la filosofía de Epicuro,[20] la tesis defendida a lo largo del libro es la que el propio autor manifiesta en el Prólogo: «Estos tres libros intentan refutar y erradicar la secta estoica: el primero mostrará que el placer es el único bien; el segundo, que la «honestidad» de estos filósofos no es un bien, y el tercero, lo que se debe considerar por verdadero y falso bien».[21] Continúa el propio Lorenzo desvelando la intención de la obra, que no es otra que la de desapobrar completamente a los Antiguos que han practicado una religión diferente a la cristiana, pero entre ellos, el autor prefiere a los epicúreos que a esos «guardianes de la moral», quienes no han buscado la virtud sino la «sombra de la virtud, no la honestidad sino la vanidad, no el deber sino el vicio, no la sabiduría sino la locura y que mejor hubieran hecho de ponerse al servicio del placer, lo que no han hecho [...]».

Al parecer, la intención de Lorenzo Valla en los dos primeros libros, desde mi punto de vista, es la de mostrar un debate filosófico a la manera de la antigua Grecia, la de los filósofos paganos, algunas veces mediante una cierta ironía y/o parodia.[22] Dicho debate muestra la fragilidad de los argumentos de ambos contendientes frente a la verdadera filosofía, la cristiana, la que posee la verdad revelada.[23] Pero también para poner de relieve la debilidad de los fundamentos estoicos, muy por debajo de los epicúreos (tan denostados por todos, paganos y cristianos). Esta crítica demoledora de la filosofía estoica aparece justamente

20. Muchas han sido las interpretaciones de la obra, según Jorge Fernández López, «Alfonso de Cartagena y Lorenzo Valla: actitudes sin prejuicios hacia el epicureismo a principios del siglo XV», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento,* coord. Maurilio Pérez González, 2 vols., León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, I, pp. 311-319, cita pp. 312-313: «desde las que identifican a Valla con el segundo de los discursos y le atribuyen una furibunda y sensualista postura epicúrea hasta quienes quieren ver un Valla de la más exquisita y rigurosa ortodoxia cristiana, pasando por posiciones más atemperadas que tienen de Valla un concepto no de hereje pero sí de una especie de cristianismo *sui generis* con veleidades epicureístas». Se puede consultar en dicho artículo una amplia bibliografía sobre las diferentes posturas.

21. Sigo la edición Lorenzo Valla, *Sur le plaisir,* ed. y trad. *De voluptate* por Laure Chauvel. Fougères, Encre Marine, 2004. Las traducciones al castellano son mías.

22. Lodi Nauta, «The Price of Reduction: Problems in Valla's Epicurean Fideism», en *Ethik–Wissenschaft oder Lebenskunst? Modelle der Normenbegründung von der Antike bis zur Frühen Neuzeit,* eds. S. Ebbersmeyer y E. Kessler, Berlin, Münster, 2007, pp. 173-195 y Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina,* ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82, especialmente p. 79.

23. Jorge Fernández López, «Quintiliano en la primera mitad del Quattrocento italiano: Lorenzo Valla», *Berceo,* 128 (1995), pp. 7-21, especialmente p. 15 y Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento,* México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1970[1]], p. 44.

en el momento en que todas las vistas se vuelven hacia la nueva traducción de la *Ética* aristotélica por Bruni y el afianzamiento de la filosofía moral basada en los vicios y virtudes por las escuelas y universidades.[24] Es la vuelta hacia algunos de los planteamientos petrarquescos (aunque no se cite en todo el libro de Valla, posiblemente porque le consideraba como estoico) en contra de los escolásticos y los filósofos paganos y el intento de afianzar una nueva religiosidad basada en los santos Padres y en la verdad revelada de los apóstoles, sobre todo san Pablo, dando primacía a las virtudes teologales.[25]

Los textos filosóficos castellanos sobre la felicidad y el sumo bien escritos en los diferentes círculos nobiliarios: corte de Alfonso el Magnánimo, corte de Juan II y Enrique IV, círculos de los Mendoza y del arzobispo Alfonso Carrillo, reproducen las «discordias y rivalidades engendradas por estas preocupaciones, ostensiblemente morales, que dominaron y hasta cierto punto envenenaron el desarrollo del pensamiento ético humanístico, por lo menos en Italia, a lo largo del siglo XV»[26]. En ellos, además de las diferentes posiciones políticas, se pueden seguir las huellas de las diferentes concepciones religiosas enfrentadas entre sí: desde un estoicismo cristiano basado en Cicerón y Séneca, a partir de Alfonso de Cartagena, que evoluciona hacia un cierto iluminismo en Lucena,[27] pasando por un paulinismo en Ortiz, hasta una posición mucho más escolástico-tomista que se impone a fines de siglo. Estos diálogos y tratados tienen en común el intento de cristianizar de nuevo la filosofía moral peripatética, platónica y estoica,

24. Esta crítica de Valla a Aristóteles, pero también a Cicerón, Boecio y algunas veces a san Jerónimo le trajo bastantes problemas. Véase, por ejemplo, la *Cuarta invectiva de Poggio Bracciolini* de 1452, en Virginia Bonmatí, «La Sátira humanista en la *Cuarta Invectiva* de Poggio Bracciolini (c.1452) contra Lorenzo Valla», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25.2 (2005), pp. 85-100, especialmente p. 93, y la *Quinta invectiva de Poggio Bracciolini contra Lorenzo Valla* (1453), en Virginia Bonmatí, *L. Valla: Apólogo contra Poggio Bracciolini (1452). Poggio Bracciolini: Quinta invectiva contra Lorenzo Valla (1453). Estudio y edición crítica con traducción*, León, Universidad de León, 2006, citas pp. 123-124 y 133:

> [...] corrige a Aristóteles en Filosofía, a Cicerón en el arte de la Oratoria. ¡Oh dementísimo charlatán!, ¿quién fue alguna vez tan tonto, pródigo en locura y tan perdido que reprobó en filosofía a Aristóteles a excepción de Valla? [...] desprecia la doctrina del beato Agustín, cuando desprecia sus palabras [...] cuando publicó contra el beato Jerónimo, varón santísimo y doctísimo, sus libros profanos [...] Al beato Tomás le acusa de escritor mendaz [...].
>
> [...] Tú contra Boecio escribes el *De libero arbitrio*, donde salta a la vista tu herejía, y además sin castigar aún. Sabes que en Nápoles ya te expusiste al peligro de ir a la hoguera por herético. ¿Sabes que la solicitud del muy docto Fernando de Córdoba, a quien en esto debo dar las gracias en mala hora, te liberó de esta acusación criminal?

25. Vèase José Luis Canet, «Los humanistas y la filosofía moral: de la corte del Magnánimo a la de los Reyes Católicos», art. cit.

26. Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», art. cit. p. 73.

27. Ana Vian, «El *Libro de Vita beata* de Lucena como diálogo literario», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 61-105.

centrándose ante todo en la vida futura, pues el «bien» ha dejado de ser terrenal y únicamente se concibe como «sumo bien», y la felicidad se transforma en «bienaventurança». La sabiduría y las virtudes intelectuales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) son concebidas por la mayoría (aunque no por todos) como el camino imprescindible en la tierra (tanto en la vida activa como en la contemplativa) para poder alcanzar la felicidad celestial. Todos aceptan las virtudes teologales: fe esperanza y caridad, pero será Lorenzo Valla y probablemente Alfonso Ortiz (sobre todo en su *Liber dialogorum*) quienes las propongan como únicas virtudes, una vuelta hacia un paulinismo que ataca directamente la filosofía pagana (siendo el centro de su crítica Boecio y Aristóteles). Posiblemente, este grupo entroncó con la escuela franciscana, voluntarista y defensora a ultranza del libre albedrío,[28] separándose de la de los dominicos, racionalista, que será, en definitiva, la que se imponga paulatinamente desde fines de siglo, siendo para los escolásticos santo Tomás el bastión esgrimido capaz de superar todas las desviaciones espiritualistas, iluministas y voluntaristas.[29] Todos ellos tendrán como «bestia negra» el epicureismo (o cualquier alusión al placer que nos equipare a los «brutos»), si bien algunos utilizarán dicha filosofía para combatir a los peripatéticos y estoicos, no porque apoyen dicha doctrina filosófica, sino porque dialécticamente les es útil para contrargumentar y desmontar aquellos planteamientos que incitaban a la búsqueda de la virtud por sí misma, sin otra finalidad.[30]

En la *Celestina* aparecen «las polémicas entre las escuelas éticas durante el siglo XV, porque hay [...] huellas de estos debates»,[31] y quizás una de las prin-

28. Remito a José Luis Canet, «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea, Catálogo de la exposición en el monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril al 20 de junio de 2000*, coord. Juan Carlos Elorza Guinea, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227; una versión ampliada y corregida fue publicada en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir y Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80. También publicado en este volumen, pp. 319-337.

29. Esta controversia sobre la felicidad, aparece perfectamente en la *Repetitio de Felicitate* del maestro Fernando de Roa, con la que intentará superar las teorías averroístas y voluntaristas a partir de las tomistas y escotistas, aunque con matizaciones. Por ejemplo, se alinea con santo Tomás en que la felicidad es «una práctica de la virtud» y se da en el entendimiento y no en la voluntad, ya que el entendimiento es la única potencia del alma capaz de llegar a Dios, con lo que refutará así las teorías escotistas y paulinas que anteponían la voluntad al entendimiento, pues para estos últimos la «caridad» (virtud teológica principal para el Apóstol) tiene su sede en la voluntad. También argumentará contra algunas de las ideas de los defensores del paulinismo, que anteponían la vida activa y política a la contemplativa (aspectos utilizados por Valla que rebatirán Fazio y Lucena), colocándose de lado de santo Tomás, para quien la vida contemplativa era superior, pues era la única capaz de alcanzar el verdadero entendimiento de Dios. Remito a José Labajos, *Repeticiones filosóficas del maestro Fernando de Roa*, Salamanca, Universidad Pontifícia de Salamanca, 2007, pp. 44-60 y 168-257.

30. José Luis Canet, «Los humanistas y la filosofía moral: de la corte del Magnánimo a la de los Reyes Católicos», art. cit.

31. Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje», art. cit. p. 73.

cipales preocupaciones de los personajes sea la de la felicidad, llámese esta bienaventuranza, gozo, beatitud, gloria, bien soberano, etc., pero aplicada al mundo sublunar, olvidándose todos ellos del sumo bien o la verdadera felicidad (solo alcanzable para los cristianos en la vida futura), aunque conozcan la acepción teológica que se le daba a dicha palabra. Véase, si no, el primer parlamento de Calisto, que marcará el *leitmotiv* de la *Comedia*:

> Calisto: [...] Por cierto, los gloriosos santos que se *deleytan* en la visión divina no *gozan* más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡o[h] triste!, que en esto deferimos, que ellos puramente se *glorifican* sin temor de caer de tal *bienaventurança*, y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu absencia me ha de causar.
> Melibea: ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?
> Calisto.— Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diesse en el cielo silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta *felicidad*.

La misma actuación tendrán los criados. Pármeno después de poseer a Areúsa dirá:

> ¡O plazer singular, o singular alegría! ¿Quál hombre es ni ha sido más *bienaventurado* que yo, quál más dichoso y *bienandante* que un tan excelente don sea por mí posseído y quán presto pedido tan presto alcançado! Por cierto, si las trayciones d'esta vieja con mi coraçón yo pudiesse sofrir, de rodillas havía de andar a la complazer.

Como bien ha analizado Jean-Baptiste Crespeau:

> Más que un error, lo que comete Calisto es un sinsentido: no se equivoca porque cree que la felicidad reside en tal o cual bien de fortuna, no se trata de un error de apreciación, sino que confunde dos ámbitos totalmente incompatibles al aplicar de entrada los elementos de definición de la felicidad perfecta a un objeto imperfecto.[32]

Más diría yo, los personajes celestinescos son conocedores de la controversia filosófico-teológica sobre la felicidad, pero ellos solo la aplican y la relacionan con el placer o con la felicidad terrenal, argumentando su postura, podríamos decir, casi epicúrea, mediante razonamientos dialécticos escolástico-aristotélicos en ese afán de regirse a través de la sabiduría pagana. Pero una vez los personajes se han alejado de la verdadera felicidad, les sucederá lo que había pronosticado san Pablo al hablar de la sabiduría del mundo y la de Dios:

> Que no me envió Cristo a bautizar, sino a evangelizar, y no con *sabia dialéctica*, para que no se desvirtúe la cruz de Cristo [...] Según que está escrito: «Perderé la *sabiduría* de los sabios y anularé la *inteligencia* de los prudentes». (I Corintios, 1, 17-18).

32. Jean Baptiste Crespeau, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», art. cit. p. 120.

El apóstol ataca continuamente a los que se consideran sabios: «alardeando de sabios se hicieron necios» (Romanos, 1, 22); «Antes eligió Dios la necedad del mundo para confundir a los sabios [...]» (I, Corintios, 1, 27); «Os digo, pues, y testifico en el Señor que no os portéis como se conducen los gentiles, en la vanidad de su mente, oscurecida su razón, ajenos a la vida de Dios por su ignorancia y por el endurecimiento de su corazón [...]» (Efesios, 4, 17-18); «Mirad que nadie os engañe con filosofías y vanas falacias, fundadas en tradiciones humanas, en los elementos del mundo y no en Cristo» (Colonenses, 2, 8); etc. ¿No están condensadas en estas frases las críticas de Lorenzo Valla en su *De vero et falsoque bono* a los estoicos y escolásticos, a quienes les reprocha que argumenten como los gentiles paganos, sobre todo porque buscan, como los filósofos, la sabiduría, que no es otra cosa que vanidad? ¿No ocurre algo similar en la *Celestina*, en donde todos los personajes argumentan como los gentiles paganos, con innumerables citas y sentencias estoicas y peripatéticas, pero que no les sirven para llegar al conocimiento de la verdadera felicidad? ¿No se condesa en esta obra la tragedia del saber inútil, al decir de Paolo Cherchi?[33] Como bien apuntó 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».[34] 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 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,[35] 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.

Hace algún tiempo me llamó la atención que en la *Celestina* se mostraban unos enamorados que transgredían casi todos los preceptos y cánones religiosos, y apuntaba que no solo cometen el estupro, sino que además lo realizaban con todos los agravantes de los penitenciales: a) son cultos y han tenido una

33. Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 77-90, especialmente pp. 89-90.

34. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, ob. cit., p. CXII.

35. Alan D. Deyermond, *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, ob. cit. pp. 109-110.

educación esmerada, con lo que no pueden argumentar desconocimiento de causa, como los simples del primitivo teatro; b) el pecado cometido es público, delante de sus criados, damas de compañía, etc.; c) para la consecución del placer utilizan una alcahueta, que como decía el *Libro Sinodal* del Obispo Gonzalo de Alba: «*Per quos:* Si puso medianeros o alcayuetes, ca todos los tales son culpados en el pecado, e el es atenudo por los pecados de todos ellos»;[36] d) una vez realizado el acto sexual, se insiste en la repetición del mismo pecado, «ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar»; e) habría que añadir, además, otros vicios y pecados que van desde la idolatría, vanagloria, acedía, etc., hasta el suicidio.[37] Es decir, se pintan a los perfectos antihéroes cristianos.

Retomo de nuevo los textos paulinos por si nos pueden dar una posible explicación a la actuación de los personajes. En la primera Epístola a los Romanos, san Pablo al hablar de la gentilidad que desconoció a Dios, les reprocha que:

> [...] lo cognoscible de Dios es manifiesto entre ellos, pues Dios se lo manifestó; porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, son conocidos mediante las obras. De manera que son inexcusables, por cuanto, conociendo a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, sino que se entontecieron en sus *razonamientos*, viniendo a obscurecerse su insensato corazón; y *alardeando de sabios, se hicieron necios*, y trocaron la gloria del Dios incorruptible por la semejanza de la imagen del hombre corruptible [...]. Por eso los entregó Dios a los deseos de su corazón, a la impureza, con que deshonran sus propios cuerpos, pues *trocaron la verdad de Dios por la mentira y adoraron y sirvieron a la criatura en lugar del Criador* [...] por lo cual los entregó Dios a las pasiones vergonzosas [...] I, 19-26.

¿No se inicia la *Comedia de Calisto y Melibea* con la idolatría, al adorar Calisto más la criatura (Melibea) que al Creador?[38] A partir de dicha premisa, se entra en las pasiones vergonzosas descritas por san Pablo (Romanos 1, 29-31): «llenarse de toda injusticia, malicia, avaricia, maldad; llenos de envidia, dados al homicidio, a contiendas, a engaños, a malignidad; chismosos o calumniadores, abominadores de Dios, ultrajadores, orgullosos, fanfarrones, rebeldes a los padres [...]». ¿No aparecen todas dichas pasiones vergonzosas en los personajes celestinescos?

36. *Synodicum Hispanum. Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*, vol. IV, dir. Antonio García y García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, cita p. 223.

37. José Luis Canet, «La filosofía moral y la *Celestina*», art. cit.

38. Esta idea de apartarse de Dios por las criaturas, conformará la idea de pecado en san Agustín (*aversio Deo, conversio ad creaturas*) y santo Tomás («Dos cosas hay que considerar en el pecado, el apartamiento del bien inmutable que es infinito y la conversión desordenada al bien finito»), *Summa*, Iª IIª, questio 87, art. 4. Citas sacadas de Ciriaco Morón, *Sentido y forma de la Celestina*, ob. cit. p. 51.

San Pablo contrapone continuamente la «carne» al «espíritu» en multitud de sus epístolas:

> Los que son según la carne sienten las cosas carnales, los que son según el espíritu sienten las cosas espirituales. Porque el apetito de la carne es muerte, pero el apetito del espíritu es vida y paz (Romanos 8, 5-6).

> Os digo, pues: Andad en espíritu y no deis satisfacción a la concupiscencia de la carne [...] las obras de la carne son manifiestas, a saber: fornicación, impureza, lascivia, idolatría, hechicería, odios, discordias, celos, iras, rencillas, disensiones, divisiones, envidias, homicidios, embriagueces, orgías y otras como éstas, de las cuales os prevengo, como antes lo dije, de que quienes tales cosas hacen no heredarán el reino de Dios. Los frutos del espíritu son: caridad, gozo, paz, longanimidad, afabilidad, bondad, fe, mansedumbre, templanza [...]. Los que son de Cristo Jesús han crucificado la carne con sus pasiones y concupiscencias (Gálatas 5, 16-24).

¿No nos presenta la *Celestina* a unos personajes que únicamente se centran en la carne olvidándose completamente del espíritu? ¿No concurren todas las obras de la carne en los personajes celestinescos? Si hay algo que brilla por su ausencia son las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad.

Finalmente, otros aspectos que reseña el apóstol sobre cómo debe comportarse el cristiano, pueden dar más luz a la actuación de los demás personajes. Los criados Sempronio y Pármeno son la antítesis de las normas dadas por san Pablo:

> Los siervos que están bajo el yugo de la servidumbre tengan a sus amos por acreedores a todo honor, para que no sea deshonrado el nombre de Dios ni su doctrina. Los que tengan amos fieles no los desprecien por ser hermanos; antes sírvanles mejor, porque son fieles y amados los que reciben beneficios (1 Timoteo, 6, 1-2).

También cabría aplicar a los criados y a Celestina la avaricia descrita por el santo: «Los que quieren enriquecerse caen en tentaciones, en lazos y en muchas codicias locas y perniciosas, que hunden a los hombres en la perdición y en la ruina, porque la raíz de todos los males es la avaricia, y muchos, por dejarse llevar de ella, se extravían de la fe y a sí mismos se atormentan con muchos dolores» (1 Timoteo, 6, 9-10). A Pleberio le cabría el consejo dado a los ricos: «A los ricos de este mundo encárgales que no sean altivos ni pongan su confianza en la incertidumbre de las riquezas, sino en Dios [...]» (1 Timoteo, 6, 17), que contrasta perfectamente con el «¿Para quién edifiqué torres, para quién adquirí honrras, para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?» del Planto final.

En el momento que se escribió la *Celestina*, existía un ambiente de renovación de la ética aristotélica y estoica, en el que diferentes humanistas y religiosos convergieron hacia una nueva espiritualidad, basada esta en la verdad revelada y no en las diferentes virtudes aristotélicas y estoicas configuradas en el término medio entre extremos. Estamos en el inicio de la reforma, del evangelismo (cuyos soportes fueron, entre otros, los textos paulinos), la búsqueda de una nueva religiosidad y en contra de la dialéctica que subyacía a los escolásticos o la ética estoica, a la que consideraban pagana. La *Comedia de Calisto y Melibea* nos aparece así como un ejemplo *ex contrariis* de lo que no se debe hacer, por lo que presenta a unos personajes enamorados que transgreden todas las normativas civiles y religiosas, amparados en su dialéctica y en el olvido sistemático de los pilares en que se sustenta la bienaventuranza del hombre: la salvación eterna o la verdadera felicidad.

El continuador de la *Comedia* del «Antiguo Autor» vio claro dichos aspectos por lo que aumentó en la continuación (a 16 actos) todas las obras de la «carne», al decir de san Pablo, para que no hubiera duda alguna de que quien sigue las pasiones se llena «de toda injusticia, malicia, avaricia, maldad; llenos de envidia, dados al homicidio, a contiendas, a engaños, a malignidad; chismosos o calumniadores, abominadores de Dios, ultrajadores, orgullosos, fanfarrones, rebeldes a los padres [...]» (Romanos 1, 29-31). Pero, por si alguien tenía alguna duda al leer este ejemplo moral, no tuvo reparos en incorporar dicha finalidad en los preliminares de la *Comedia*:

> Amonesta a los que aman que sirvan a dios
> y dexen las vanas *cogitationes* y vicios de amor
>
> Vosotros que amáys tomad este enxemplo,
> este fino arnés con que os defendáys,
> bolved ya las riendas porque n'os perdáys,
> load siempre a Dios visitando su templo.
> Andad sobre aviso, no seáys d'exenplo
> de muertos y bivos y proprios culpados,
> estando en el mundo yazéys sepultados,
> muy gran dolor siento quando esto contemplo.
> Fin
>
> Olvidemos los vicios que así nos prendieron,
> no confiemos en vana esperança,
> temamos Aquél que espinas y lança,
> açotes y clavos su sangre vertieron,
> la su Santa Faz herida escupieron.
> Vinagre con hiel fue su potacion,
> a cada santo lado consintio un ladrón,
> nos lleve, le ruego, con los que creyeron.

Glosa de Juan-Carlos Conde
(Magdalen College, University of Oxford)

Mi cada vez más desmemoriada memoria prohíja al gran Italo Calvino el concepto de que un texto clásico es aquel que tiene la virtud de ser capaz de otorgar un significado vivo y actual para cada una de las sucesivas generaciones de lectores que a su lectura se dan a lo largo del paso de los siglos y hasta el día de hoy. Es una idea muy atinada que, sin embargo, ha tenido una consecuencia harto indeseable: muchos (¿cómo llamarlos? ¿críticos literarios? ¿historiadores de la literatura? Nunca filólogos, claro...) académicos han pensado que su deber era dilucidar esos significados actuales de los clásicos: así, tenemos interpretaciones psicoanalíticas, feministas, existencialistas, postcoloniales, raciales, deconstruccionistas, de género y qué sé yo cuántas cosas más de muchas obras de la literatura del pasado que ha alcanzado ese rango de clásica. *Celestina*, claro, ha sido pasto de esas fatigas hermenéuticas. Pero dejemos al lector moderno del clásico que haga su interpretación moderna del mismo, y lo lea en clave postcolonial, gay, independentista, neotropical, liberal-capitalista, transgénero o postdeconstruccionista: esa es su potestad de lector, y no necesita más que tener el libro en sus manos y leerlo conforme a sí y su libérrima potestad o capricho. No necesita de Virgilios —gran favor les hago— para esa travesía.

Un académico que se precie no debe, en mi opinión —nada modesta en este instante— dedicarse a esos ejercicios: un profesional del mundo académico debe ocuparse de algo esencial que el lector de hoy no puede hacer: dilucidar cuáles fueron las ideas, las obras, las opiniones, las corrientes de pensamiento, las lecturas, los acontecimientos, en suma, los factores de índole política, histórica, cultural o artística que llevaron a que el autor de una obra clásica le diera la forma, el tono y la voz que le dio, y a que inscribiera en ella determinados ideas, opiniones, conceptos y doctrinas, y que la presentara de una determinada manera y con un determinado propósito. O, en vez de eso (o al mismo tiempo que eso), debe replicar un proceso indagatorio de naturaleza semejante pero centrado en los lectores que en una determinada época histórica leyeron, entendieron o interpretaron un texto de una determinada manera, a partir de una serie de claves actuantes en lo cultural, lo histórico, lo político, lo religioso y lo literario, amén de otros dominios atingentes al siempre complejo acto de la lectura, con objeto de saber y entender cómo y de qué forma lo leyeron e interpretaron. Llevar a cabo una o ambas de esas

dilucidaciones descritas es, precisamente, la obligación de un investigador que se precie; no hacer una lectura postfeminista, interseccional o foucaltiana de *Celestina*, ya que de *Celestina* hablamos.

Ni que decir tiene que José Luis Canet es un investigador y un profesor de literatura como la copa de un pino, y que las horas y las páginas que le ha dedicado a un texto como *Celestina* y al ecosistema literario que llamamos *celestinesca* siempre han estado dedicadas a dilucidar, explicar y entender *Celestina* en el contexto intelectual —en el más amplio sentido de esta palabra, ya de por sí de ancha cabida semántica— en que la obra se creó y empezó a ser leída. Los tres trabajos a que me voy a referir, memorables e imprescindibles, son magníficos ejemplos de ello.

Canet publicó «Los penitenciales, posible fuente de las primitivas comedias en vulgar» en 1996. En este trabajo cartografía con sencillez —siempre presente en los trabajos de Canet, acérrimo enemigo de la pompa y la pedantización verbal—, rigor y sólida documentación el entramado en que históricamente se enclava el género teatral cómico-humorístico —la comedia— en el período medieval, entramado constituido fundamentalmente por la representación de peripecias eróticas y pasionales reprensibles, por la enseñanza moral que de esa representación se proyecta —*reprobatio amoris, castigatio morum*— y por el potencial didáctico que en ellas se encierra —el moral, cierto, pero también el gramatical y retórico. Traza Canet en páginas cargadas de informaciones memorables los pasos de la construcción de las ideas de amor, pasión amorosa, matrimonio y lujuria en el mundo cristiano-occidental, desde la época clásica y a través de la Edad Media, y cierra el foco de su recorrido en una tipología textual muy concreta: los penitenciales. Libros leidísimos, difundidísimos, no solo pautadores de la norma moral cristiana, sino también portadores de las ideas originales (¿originales?) de los Padres de la Iglesia y los teólogos escolásticos, con frecuencia destilación de las ideas de los filósofos de la Antigüedad. A través de estos penitenciales ese cuerpo de ideas se ponía al alcance de muchos de los pocos que sabían leer. Y, como resulta de la indagación efectuada por Canet, tenemos que el examen de los penitenciales desvela que la tipología de muchos de los pecados tal y como se presentan en ellos se corresponde de manera exacta, como se corresponde la plancha a la litografía, a los perfiles de los personajes-tipo de las comedias.

Ello, claro, es fundamental: como pone de relieve Canet en este trabajo, la creación de esos personajes-tipo (nunca se insistirá lo bastante en esta condición estereotípica de los personajes —tanto altos como bajos— de las comedias elegíacas o humanísticas, o de la *Celestina* y su descendencia —y que nos perdone doña María Rosa Lida en su gloria) no es resultado de una ideación ficticia, sino que se corresponde con toda una tradición de codificación y tipologización de los pecados, y, lógicamente, de las (malas) costumbres y com-

portamientos que los originan. Tras de ello está, por supuesto, la intención de sátira y crítica de costumbres que estas comedias tenían. Este trabajo de Canet deja bien claro que es imposible entender estos textos sin atender a este contexto religioso-doctrinal, y que interpretarlos sin conocerlo adecuadamente es perfectamente inútil y errado.

En el artículo «Humanismo cristiano, trasfondo de las comedias primitivas» (2006) Canet examina un par de comedias humanísticas latinas, la *Poliscena*, atribuida durante largo tiempo a Leonardo Bruni, pero en verdad obra de Leonardo Della Serrata (1433) y el *Poliodorus*, del incógnito Juan de Vallata (1445, o más tarde), que le proporcionan una larga serie de temas, personajes, situaciones y registros que, como inapelablemente muestra Canet, concuerdan por entero con otros visibles en *Celestina*. Y, lo que le importa más, coinciden en mostrar las actitudes ante el amor de los principales personajes en una misma vena: caída en la tentación a pesar de poseer una formación que les permite entender lo pecaminoso de lo que persiguen, realización del estupro ante testigos y, en ocasiones, en lugares sagrados, y, por último, reincidencia contumaz en la realización del acto erótico. Canet conecta este aspecto, visto a menudo como una suerte de naturalismo erótico de cariz epicúreo, con el humanismo cristiano, en tanto que toca de lleno con un asunto central en la religión católica: el libre albedrío. La salvación es hija de las obras —frente a posiciones como las calvinistas o presbiterianas, donde se alcanza por la fe— y, por ello, la plena libertad de elección y actuación de los fieles es esencial —frente a las otras mencionadas, donde rige la doctrina de la predestinación. Este es un tema que interesa enormemente a los humanistas, desde el *De libero arbitrio* de Lorenzo Valla, a quien, por cierto, esta incursión en materias teológicas le valió más de un rapapolvo teológico y hasta inquisitorial, e incluso de alguno de sus afines, como Poggio Bracciolini. Valla concilia en su obra predestinación y libre albedrío, refuta a Boecio —piedra angular del pensamiento de tanto humanista— por demasiado partidario de la filosofía, y se acomoda en la línea de textos paulinos y agustinianos. Canet, trazado este encuadre, llama la atención acerca de una idea que se encuentra en otro *De libero arbitrio*, el de San Agustín: el origen de todos los pecados se halla en la pasión, y esta solo vence y lleva al pecado si la voluntad y el libre albedrío así lo quieren. Prudencia y templanza son las virtudes que protegen al ser humano de ser presa de la pasión y de caer, consiguientemente, en el pecado: claramente, como concluye Canet, estas son virtudes «de l[a]s que no gozan ninguno de los jóvenes amadores de las comedias», y parlamentos hay en *Celestina* —así, entre Pármeno y Calisto en el auto I— que dan a las mil maravillas cuerpo a la doctrina agustiniana del origen del mal moral. En sede agustiniana solo la ignorancia puede ser aducida por quien decide, por acción de su libre albedrío, pecar: de ahí que los personajes de las comedias examinadas por Canet se nos presenten como conocedores de las graves consecuencias de sus malas acciones.

Ni que decir tiene que Agustín fue uno de los Padres de la Iglesia hacia los que los humanistas cristianos —lo segundo lo eran casi todos los primeros— volvieron su mirada, más que hartos como estaban de las bernardinas de los teólogos escolásticos parisinos y oxonienses, y que sus ideas sobre el libre albedrío planean sobre obras como la mencionada de Valla. Y lo hacen, unas y otra, sobre el texto de Rojas, donde, como señala Canet —y a diferencia de las comedias humanísticas, en que el despreocupado y alegre accionar de los personajes lleva a un comportamiento pecaminoso capaz de resolverse en un *happy ending*—, los personajes, perfectamente sabedores de lo erróneo de las acciones a que sus pasiones les llevan, no tienen empacho en envolverlas en la capa disimuladora de la retórica del amor cortés, que les sirve de disculpa o de antipara, pero en ningún caso muestran su ignorancia sobre su inaceptabilidad moral, de ahí que sus acciones, voluntarias, se resuelvan en un final desastrado y sin retorno. No hay bromas con la pasión. Consideradas las cosas desde este punto de vista se entiende mejor, señala Canet, por qué un humanista como Alonso de Proaza se muestra tan partidario de *Celestina*: es un texto que, al margen de sus virtudes literarias y elocuentes, encierra, sí, un mensaje moral, una enseñanza, en la línea de un mensaje grato para la filosofía moral humanística: el libre albedrío es el gran don dado por Dios a los seres humanos, y el que los hace adultos responsables e hijos, no siervos, de Dios, como memorablemente dejó dicho Luis Vives.

«La *Celestina* y el paulinismo» fue la contribución al homenaje a Joseph T. Snow (*aka* Pepe Nieve) de José Luis Canet (*aka* don Joe —con pronunciación híbrida anglohispánica), publicado en 2010. Mientras que el propósito de este artículo es similar al de los anteriores —esto es, identificar el entramado intelectual e ideológico en que ciertos textos literarios del género comedia (humanística, elegíaca) fueron pensados, escritos y leídos— aquí el foco recae en cómo *Celestina* reflejaría el progresivo deslizamiento hacia consideraciones religiosas y, concretamente, evangélicas (y más concretamente paulinistas), del debate centrado originariamente en el ámbito de la filosofía moral acerca de cuestiones que fueron objeto de atención destacada en círculos culturales y literarios del siglo XV, dentro y fuera de la Península Ibérica, cuestiones tales como la felicidad, la beatitud o el verdadero bien. Ambos aspectos mencionados indudablemente se entretejen y ligan, y aquí presta atención Canet a la peculiar situación detectable en el texto celestinesco, donde los personajes se muestran versados en el léxico y la argumentación propias del debate sobre la felicidad, pero al tiempo se manifiestan alejados del verdadero objeto de la búsqueda de la fidelidad —el sumo bien—, y apuntan sus disquisiciones eudaimonísticas hacia fines erróneos, sublunares y materiales. Es, en expresión de Paolo Cherchi que nos recuerda Canet, la tragedia del saber inútil. La obra celestinesca se muestra alineada con la condena de esa sabiduría pagana inca-

paz de llevar hacia la bienaventuranza verdadera, condena presente de forma tan vehemente como reiterada en los textos del antiguo Saulo de Tarso, como cumplidamente demuestra Canet.

Estos tres trabajos son tres contribuciones mayores a la bibliografía crítica sobre *Celestina* y, más ampliamente, a la dedicada a la comedia humanística del Cuatrocientos. Son textos que, en su conjunto —en distinta medida cada uno de ellos— terminan de rematar el ya tiempo atrás rematado asunto de la adscripción genérica de la obra de Rojas, indudablemente afín a las comedias humanísticas surgidas en círculos escolares y universitarios italianos e hispánicos, y refutan definitivamente a aquellos que, por muy queridos que nos sean y hayan sido, sustentaban posturas al respecto carentes de la más mínima base histórica en el terreno de los géneros literarios y de las tradiciones discursivas, sosteniendo que *Celestina* era una novela dramática, o cosa parecida. Al tiempo, y primordialmente, estos trabajos son contribuciones mayores al conocimiento de cuál es la red de referencias y alusiones, cuál es el trasfondo ideológico, doctrinal y filosófico, y, en fin, cuál es el mensaje e *intentio operis* de *Celestina*. Al margen de, y —aunque no siempre expresamente— frente a, interpretaciones ahistóricas e ideológicamente autísticas de la obra rojana, siempre dispuestas a la alacre utilización de conceptos absolutamente ajenos al mundo de referencias intelectuales y doctrinales del XV y el XVI, Canet demuestra el arraigo que esta tiene en el mundo de ideas de su tiempo, dilucida su tejido conceptual, traza las líneas polémicas y de debate que el texto abría a aquellos que lo leyeron (porque lo quiso o quisieron quien o quienes lo escribió o escribieron), y, en último término, abre el camino —el único, el verdadero— de la interpretación del sentido del texto y de la identificación de su mensaje e intención. Tales asuntos se muestran irrebatiblemente ligados a conceptos e ideas que eran moneda corriente en el debate filosófico de la época de gestación y primera circulación del texto, que estaban, y más en círculos universitarios, en boca de todos. En esas coordenadas, la ponderosidad de la intención moral y filosófica de la obra, su potencial valor didáctico, admite poca o, por mejor decir, ninguna discusión. Quizá no sea el tipo de mensaje que más entretenga a un despistado *undergraduate* anglosajón, pero la verdad es la verdad, en la Avenida de Blasco Ibáñez o en los cámpuses de la *East Coast*.

A José Luis Canet hemos de agradecer esta capacidad de explicar y mostrar cuáles son las referencias y conceptos presentes en el texto, cómo se enclavan en el entramado ideológico, doctrinal e intelectual de la época en que el texto se escribió y las épocas en que el texto se leyó, lo que es, para mí, el más alto cometido de todo historiador y todo crítico de la literatura que se precie. Quien no esté de acuerdo con esto me tendrá siempre enfrente, y estoy seguro de que estaré en su compañía.

5. Magia en *Celestina*

Philocaptio versus libre albedrío en *Celestina*[1]

Desde hace unas décadas hemos visto florecer libros y artículos sobre la magia, hechicería y brujería, tanto desde una perspectiva general e histórica como aplicada a periodos concretos y a obras literarias. Este sería el caso de *Celestina*, cuyos estudios sobre el tema han posibilitado nuevas vías interpretativas.[2] La *philocaptio* era la actividad más común de las hechiceras y consistía en provocar el amor o la pasión en terceros mediante procedimientos mágicos.

La crítica actual acepta mayoritariamente la integración del tema de la magia en la estructura de la obra, aunque hay posturas «discordantes» (al decir de Rojas) sobre si realmente el hechizo realizado por la vieja alcahueta ha sido el que ha anulado la «voluntad» de Melibea o por el contrario ella ha actuado libremente. Y es aquí donde pienso que está una de las claves para la interpretación del texto. Si se acepta que Melibea ha sido objeto del conjuro y es el diablo quien ha modificado su voluntad, la joven enamorada no es responsable de sus acciones, por lo que su actuación está libre de culpa (cristiana, por supuesto). Por el contrario, si creemos que Melibea ha sido convencida por

1. Este trabajo fue publicado en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir y Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este estudio.

2. Para el tema de la magia y hechicería en *La Celestina* véanse los estudios imprescindibles de Peter E. Russell, «La magia como tema integral de *La Celestina*», en *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del 'Cid' al 'Quijote'*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-276; Pedro M. Cátedra, «Amor y magia», en *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 85-112; Ana Vian Herrero, «El pensamiento mágico en *Celestina,* 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14. 2 (1990), pp. 41- 91, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo2.pdf> (consultado: 23-01-2020) y «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en *Cincos siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas,* eds. Rafael Beltrán y José L. Canet, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 209-238; Patrizia Botta, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12 (1994), pp. 37-67; Dorothy S. Severin, *Witchcraft in 'Celestina'*, London, Departament of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995; Anthony J. Cárdenas, «El pacto diabólico en *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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 369-376; Eva Lara Alberola, *La hechicera y la bruja en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2005; Robert Folger, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La corónica*, 34.1 (2005), pp. 5-29.

los razonamientos de la vieja alcahueta, o incluso que ella estaba enamorada desde la primera visión de Calisto en el huerto (con lo que Celestina únicamente ha potenciado la pérdida de su recato mediante el conocimiento de las debilidades humanas) entonces ha actuado su voluntad libremente. En dicho caso, Melibea es responsable de sus actos y su suicidio le llevará con su amado Calisto al infierno.

Pienso que gran parte de los estudios recientes sobre la magia celestinesca se han centrado en la realidad del momento, mostrándonos fehacientemente que era algo arraigado en la sociedad de la época, de ahí las innumerables condenas contra la utilización de sortilegios, invocaciones diabólicas y uso de ciertos materiales por gran parte de los predicadores y su prohibición explícita en los dos derechos: civil y canónico. Esto nadie, pienso yo, lo pone en duda. Pero entre los comentaristas del siglo XVI, como ha rastreado perfectamente Peter E. Russell, casi nadie cree que el pacto diabólico realizado por Celestina en el acto III sea la causa (en sentido escolástico) de las modificaciones rápidas del comportamiento de Melibea, lo que significa la no aceptación de la intervención directa del demonio en la voluntad de la joven. Lo cierto es que para los lectores contemporáneos de la *Celestina,* caso de Juan de Valdés por ejemplo, el personaje de Melibea cambia demasiado rápidamente de actitud respecto a Calisto; la joven muchacha pasa de un aparente rechazo airado a un amor apasionado y deshonesto en pocas horas.[3] Pero no por ello dichos comentaristas piensan que sea la magia la causante del cambio repentino, más bien se decantan por una mala construcción del personaje femenino que rompe la verosimilitud. En otras muchas comedias humanísticas ocurre los mismo, pero el tiempo entre el deseo amoroso naciente de los enamorados y el de su consumación es más verosímil, pudiendo en algunas de ellas suplirse el tiempo de espera y de penar de los amantes en los argumentos iniciales (caso de la *Comedia Thebayda*, por ejemplo).

Para los lectores de comedias humanísticas, avezados en las tretas y conquistas amorosas entre jóvenes, el rechazo de Melibea podría formar parte de lo que Pierre Heugas[4] denomina la «condición vergonzosa», que obliga al rechazo

3. En Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 175, leemos:

> MARCIO.- ¿Quáles personas os parecen que están mejor sprimidas?
> VALDÉS.- La de Celestina está a mi ver perfetíssima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta, y la de Sempronio y Pármeno; la de Calisto no está 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.

4. *La Célestine et sa descendance directe*, Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques, Fascicule XLIV, Bordeaux, Bière, 1973, p. 364.

violento del galán por parte de la dama.[5] La Galatea del *Pamphilus* crea el modelo, que se reproduce en la mayoría de las comedias humanísticas y celestinescas, a excepción de la *Thebayda* y algunas pocas más. Dicho comportamiento está perfectamente definido caracterológicamente en el *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo.

Pero también podríamos pensar que en un gran número de comedias humanísticas anteriores a la *Celestina*, aunque aparezcan las *vetulae,* no se describe un caso de *philocaptio* tan claro con invocación al diablo como acontece en la *Comedia de Calisto y Melibea*. Que dicha invocación no forma parte de la tradición de la comedia humanística en latín está más que demostrado, por lo que si lo introdujo Rojas fue por necesidades de la acción dramática y de configuración de los personajes.[6] Pero la crítica actual no es unánime a la hora de enjuiciar la función del conjuro de Celestina en el Acto III y su repercusión en el ánimo y voluntad de Melibea, como perfectamente ha analizado Ana Vian:

> La polémica principal se establece entre quienes creen que Melibea se rinde porque ya estaba enamorada gracias a la sagacidad nada sobrenatural de la vieja o aquellos que opinan que Melibea es víctima de la *philocaptio* a través del hilo hechizado. Dentro de estos últimos se matiza entre los que creen que el diablo actúa por orden de Celestina que, a cambio, le vende su alma, o los que piensan que el maligno actúa por propia voluntad de sembrar el mal, y se burla también de Celestina, quien no lo venera suficientemente y es la primera engañada.[7]

Los juicios críticos están discordes, como predijo Rojas en el Prólogo, a la hora de interpretar la *Celestina*. Dicha disonancia no se refiere únicamente al tema de la magia o hechicería, pues esta se extiende a casi todas las posibles interpretaciones: la finalidad de la obra, su construcción retórica y poética, la función del amor, la fortuna, etc. Intentaré muy someramente establecer los aspectos en los que la crítica parece hoy bastante unánime. Hoy casi nadie pone en duda que la *Tragicomedia* forma parte de la tradición de la comedia humanística, que nació en un ambiente universitario y tuvo una amplísima repercusión en toda España, siendo utilizado en los ámbitos docentes, de ahí la cantidad

5. Véase Mª Eugenia Lacarra, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas,* eds. Rafael Beltrán y José L. Canet. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 107-121, en donde demuestra que este rechazo violento de la protagonista es debido a su sexualidad exarcerbada.

6. Recomiendo la consulta de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria),* ob. cit., p. 107.

7. Ana Vian: «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», art. cit., p. 214.

tan ingente de ediciones en el siglo XVI;[8] finalmente, nunca fue condenada de herética ni amoral por parte de la Inquisición española, al menos durante el siglo XVI. A simple vista, podríamos considerar que la *Comedia* y/o *Tragicomedia* de Rojas no alteraba visiblemente la moral imperante, incluso podía ser aceptada como un ejemplo «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». Aunque algunos críticos siguen pensando que los preliminares (Argumento, Carta del Autor a un su amigo, Prólogo, etc.) fueron escritos para engañar a los censores, como si estos únicamente leyeran los prólogos y dejaran de lado el contenido de la obra, cuando sabemos lo meticulosos que eran tachando frases y páginas de contenido amoral o herético. Si aceptamos estas premisas, la *philocaptio* presentada en el Acto III no contravenía la moral, ya que no se la consideró como modificadora de la actitud de los personajes, en este caso de Melibea, por lo que sería un elemento caracterológico de la alcahueta, además de un ejemplo de cómo la libertad o el libre albedrío en el hombre es superior a cualquier posible actuación maléfica. Veamos la actuación de Calisto, Melibea y Celestina desde la perspectiva cristiana-agustiniana, corriente que se impone en gran parte de las distintas escuelas teológicas a fines del XV.

La pasión, libido o concupiscencia, es para san Agustín el origen de todos los pecados. Dice en su *De libero arbitrio*: «Clarum est enim iam nihil aliud quam libidinem in toto malefaciendi genere dominari».[9] Si aplicamos este principio agustiniano a la obra de Rojas, observamos inmediatamente que la pasión desmedida y concupiscente de Calisto es el origen de su pecado y el desencadenante de toda la tragedia con la muerte de los personajes principales. Posteriormente san Agustín indica la diferencia entre el hombre y las bestias: el hombre posee espíritu y razón, y cuando esta domina los movimientos irracionales del alma es cuando el hombre verdaderamente es sabio y se rige según la ley divina. Al ser superior el espíritu al cuerpo material, la pasión jamás puede someter a la razón, por tanto si el hombre se deja guiar por las pasiones no es sino «por la propia voluntad y libre albedrío». Para luchar contra las pasiones están las virtudes: la prudencia, la fortaleza, pero sobre todo la templanza, que es la virtud que modera y aparta el apetito de las cosas que se desean desordenadamente.

8. José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 23-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 211-239.

9. «Es evidente que la pasión es el origen único de toda suerte de pecados», traducción de Evaristo Seijas, en *Obras de San Agustín III, Obras filosóficas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971, p. 223.

Una de las claves de este sistema voluntarista reside en el deseo del hombre, pues este busca siempre la felicidad (como antes lo había sugerido Aristóteles en su *Ética*). Pero la felicidad o la bienaventuranza no la pueden producir las cosas terrenales (las riquezas, honores, placeres, hermosura del cuerpo), pues son cosas que pueden no conseguirse aun queriéndolas y pueden perderse aun no queriéndolo. Para san Agustín el obrar mal «no consiste en otra cosa que en despreciar los bienes eternos [...] y en procurar, por el contrario, como cosa grande y admirable, los bienes temporales, que se gozan por el cuerpo, la parte más vil del hombre, y que nunca podemos tener como seguros». Su posicionamiento se reproducirá en Boecio, Petrarca, Valla, etc. El santo exhorta innumerables veces a aquellos que aman más las criaturas que el Creador.

En el segundo libro del *De libero arbitrio* insiste de nuevo en que la capacidad de pecar del hombre le viene exclusivamente de su voluntad, porque «si el hombre no estuviera dotado de voluntad libre, sería injusto el castigo e injusto también el premio». Finalmente, en el tercer libro refuerza la idea de que:

> Ninguna cosa puede hacer al alma esclava de la pasión sino su propia voluntad; porque no puede ser obligada, decíamos, ni por una voluntad superior ni por una igual a ella —esto sería injusto—, ni por una inferior, porque es impotente para ello. No resta, por tanto, sino que sea propio de la mente aquel movimiento por el que ella aparta del Creador su voluntad de disfrute para tornarla a las criaturas [...]. (p. 342)

Posteriormente defiende la presciencia divina, que no es incompatible con el libre albedrío de la voluntad, y niega que la Fortuna pueda influir en el alma humana, así como refuta a todos aquellos que piensan que obran obligados por la fatalidad. Acaba su texto con el análisis del suicidio, y arremete contra aquellos que prefieren no existir a ser infelices, pues estos al elegir la muerte voluntaria no tienen más remedio que ser miserables al escoger la nada o el no ser, y este sería el caso de Melibea.

A partir de estos planteamientos agustinianos, queda claro que Calisto es un ser que peca voluntariamente, porque pone el Sumo bien o felicidad en una criatura, en este caso Melibea, olvidándose de su Creador, incluso igualando la criatura con el Creador. Sin embargo, según el hilo de nuestro discurso, podríamos pensar que Melibea no actúa siguiendo su voluntad libre, sino forzada por la *philocaptio*. Según san Agustín, ninguna voluntad puede ser forzada por un ser superior, ni tan siquiera por Dios, ya que entonces no se podría configurar una moral cristiana, y bajo este planteamiento ella no estaría libre de culpa.

Se podría argüir que quien mueve la voluntad de Melibea es el demonio, que actúa sobre su imaginativa, como proponía Juan Ninder en su *Formicarius*, en donde el personaje Perezoso expone con la ayuda de algunas autoridades có-

mo puede actuar el demonio en las potencias imaginativas, la fantasía y en la generativa. El demonio podrá actuar en las potencias inferiores, las relacionadas con los sentidos, pero no con las relativas al alma o espíritu.[10] Ninder sigue bastante fielmente a Agustín, por lo que el demonio podrá tentar al ser humano, como lo hizo con Cristo o con los Padres del desierto, pero jamás podrá mover la voluntad firme de quien cree en el Señor, el cual liberó al hombre de las ataduras del diablo. Dice san Agustín en el capítulo «Cómo el hombre fue dominado por el diablo y liberado por Dios»:

> Dos son las causas del pecado, a saber: una el pensamiento propio, y otra la persuasión ajena, a la cual creo yo que se refiere el profeta cuando dice: *De los pecados ocultos límpiame, Señor, y libra a tu siervo de los ajenos;* sin embargo, tan voluntario es el que procede de la primera como el que procede de la segunda. Porque así como no se peca por propia iniciativa involuntariamente, así, cuando se consiente en el mal consejo, no se consiente sino por voluntad propia. (p. 377)

Bajo este punto de vista, incluso aceptando que el diablo pudiera ablandar a Melibea, como dirá la propia Celestina: «O diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! ¡En cargo te soy! Assí amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la alegre absencia de su madre» (p. 328),[11] su persuasión sería voluntaria, con lo que pecaría y sería responsable de sus acciones.

Pero quedan aún bastantes puntos todavía por resolver. ¿Por qué Rojas introduce el tema de la magia o hechicería en una comedia/tragicomedia? Hagamos un poco de historia. Las obras de Terencio eran un perfecto modelo de la fórmula horaciana de «deleitar enseñando» mediante una temática amorosa que denunciaba los vicios de los *filius erilis* y que al mismo tiempo instruía sobre los engaños de ciertos criados.[12] Tradición que se continúa en la época medieval a través de la comedia elegíaca y humanística latina, las cuales con una extremada sencillez temática representaban los vicios en su propio ambiente, mostrando los amores ilícitos, meretricios y adulterinos, siendo blanco de su sátira las mujeres y los clérigos.[13] En las universidades europeas se

10. Pedro M. Cátedra en *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, ob. cit., expone largamente este diálogo entre el Perezoso y el Teólogo, de la obra de Juan Ninder, pp. 90-92.

11. Todas las citas de la obra proceden de la edición de Peter E. Russell, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, únicamente se indicará el número de página.

12. Remito a José L. Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, pp. 22-23.

13. Para una interpretación satírica de la comedia elegíaca y la extracción de su moralidad, véase Joachim Suchomski, «Transformazioni dell'eredità classica nella "nova comedia": commedia op-

sigue utilizando el estilo cómico para representar y atacar los vicios, al mismo tiempo que se incorporan una serie de sentencias filosóficas, ejemplos sacados de la antigüedad y de las retóricas al uso, realizando un compendio del saber humanístico, sobre todo, en lo que más les interesaba: la filosofía moral y los comportamientos humanos.

Todos estos aspectos los podemos rastrear perfectamente tanto en la *Comedia* como en su posterior redacción en *Tragicomedia.* Los trabajos de F. Castro Guisasola, Alan D. Deyermond, Ivy A. Corfis, Íñigo Ruiz, etc.[14] son una clara muestra de las fuentes utilizadas por Rojas en la elaboración de su obra, la mayoría de ellas procedentes de autores morales, sobre todo de Séneca, Petrarca, citas bíblicas, etc., que hacen de la *Celestina* una floresta de filósofos.[15] Ahora bien, la moral defendida en las comedias terencianas ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. La ética, podríamos llamar aristotélica, basada en las virtudes, posteriormente cristianizada por los escolásticos, se pone en duda por los humanistas italianos. Petrarca ataca a los escolásticos por seguir demasiado a Aristóteles, el cual se equivocó en muchas cosas: «no solo en cuestiones de poca importancia, en las que el error no es peligroso, sino que se equivocó, aunque se escandalicen los escolásticos, en lo fundamental: en su *Ética*, habla mucho de la felicidad, pero ignoró la verdadera felicidad [...]».[16] Su ataque a los escolásticos es debido a que siguen más fielmente la filosofía, en este caso aristotélica, que a la Verdad revelada. Hay que volver a la fe humilde y seguir los preceptos de san Pablo o el Eclesiástico. Lo mismo hará Lorenzo Valla en sus tratados filosóficos y teológicos: *De Voluptate, De vero bono* y *De libero arbitrio*. En su *De voluptate* hace intervenir a Bruni, el Panormita y Niccoli; Bruni plantea que la felicidad es inalcanzable por el hombre, pues la naturaleza hu-

pure satira?», en *L'eredità classica del Medio Evo: il linguaggio comico. Atti del 3 Convegno di Viterbo (26 al 28 maggio 1978)*, Viterbo, Agnesotti Editore, 1978, p. 136.

14. Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición, Madrid, CSIC, 1973; Alan D. Deyermond, *The Petrarchan sources of «La Celestina»,* Oxford, University Press, 1961. Existe edición electrónica, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11017&portal=67> (consultado: 23-01-2020); Ivy A. Corfis, «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 206-213 y «*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. Alan D. Deyermond e Ian Macpherson, Liverpool, University Press (*Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue), 1989, pp. 19-24; Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del "antiguo auctor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

15. Peter E. Russell, «Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de filósofos'», *Ínsula,* 497 (1988), pp. 1-3.

16. *De sui ipsius et multorum ignorantia*, citado por Domingo Ynduráin: *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 135-136.

mana se inclina hacia el mal y por tanto no puede fácilmente seguir el camino de la virtud; el Panormita defiende que el placer y la virtud son necesarias al hombre si quiere vivir en armonía con la naturaleza; Niccoli piensa que se puede alcanzar en esta vida una cierta felicidad, de ahí su defensa de un placer moderado, y no pensar como los estoicos, los cuales mediante su insistencia en querer ser perfectos en esta vida para adquirir así la felicidad caen en el pecado de la soberbia (como los demonios), al pensar que pueden por sí mismos alcanzar la perfección, y esta solo está en Dios. En su *De vero bono* expone las tesis estoicas, epicúreas y cristianas sobre el Sumo bien y la felicidad. El estoicismo, cuyo principio se encuentra en Aristóteles, hace coincidir el sumo bien con la virtud moral. Su definición de virtud es un término medio entre dos extremos, con lo que el hombre virtuoso adquirirá un equilibrio interior capaz de hacerle vencer a la próspera o adversa fortuna, dándole las fuerzas para poder dominar las pasiones, caso del amor, la ira, etc. En el segundo libro, Valla ataca la postura epicúrea, pues esta corriente considera que no hay nada después de la muerte, por tanto el hombre se asemeja a los animales, y como estos solo buscan el placer, al que consideran felicidad o bienaventuranza, se transforman en asnos en plena naturaleza. Frente a estas dos soluciones está la cristiana, que a través de la Verdad revelada el hombre adquiere el conocimiento de que hay una vida posterior a la muerte, con lo que el Sumo bien en este caso solo puede ser Dios. De ahí las críticas a la moral estoica y la defendida por la escolástica y en concreto a Boecio.[17] Este texto de Valla fue mal interpretado por Fazio y otros humanistas, quienes veían en su interior una defensa velada de una necesaria felicidad o bienaventuranza del hombre en la tierra. El español Juan de Lucena llega a Italia en 1457, cuando está en pleno auge la disputa teológica en torno al Sumo bien y la felicidad humana, siendo los líderes de la disputa Bartolomeo Fazio y Lorenzo Valla. Lucena escribe en Roma su tratado, unos años después de la famosa disputa, incluyéndose en las tesis de Fazio, quien en su *De vitae felicitate* contraatacaba a Valla al señalar que la felicidad está vedada al hombre en la tierra, pues solo se puede llamar felices a los bienaventurados que gozan de la presencia divina. Juan de Lucena expone en su *De vita beata* un diálogo entre Alonso de Cartagena, Juan de Mena y el Marqués de Santillana, entrando el propio Lucena al final de la obra como personaje. A lo largo del diálogo cada cual defiende diferentes posibilidades de felicidad en las riquezas, honores, fama, ciencia, religión, etc., siendo continuamente rebatidas por Alonso de Cartagena. Finalmente será el propio Lucena quien ponga la felicidad dependiente del Sumo bien, y este no se da en la vida terrenal, concluyendo que la bienaventuranza es imposible en el

17. Véase Lorenzo Valla, *Dialogue sur le Libre-arbitre*, édition critique, traduction, introduction Jacques Chomarat, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1983, p. 48.

mundo sublunar. Para ello repasa las diferentes teorías que han existido sobre la felicidad, mostrando la falsedad de cada una de ellas:

> Aristipo y Epicurio ponen el sumo bien en los deleites. Califo y Dinomaco añaden los deleites la honestad. Zenón en sola virtud. Herilus en la sciencia. Diodoro en cesar de doler. Hierónimo en nunca doler. Aristótiles en los bienes del cuerpo y del ánima todos juntos. Veamos cuál arroja más largo. Que no sea sumo bien los deleites, su definición lo demuestra. No es otra cosa deleite, dice Tulio, salvo alegre movimiento en los sentidos, por la suavidad del cuerpo, o según los estoicos solevantado del ánimo. Sin razón puede ser cosa más longe del sumo bien, seríamos luego este tal bien común con las bestias. Si mi mula fablase diría que siente placer cuando come [...] del número de los hombres debe ser rebatado quien como bestia el sumo bien ser el deleite. Y no solamente sumo bien, mas si cosa tan útil piensa ser algún bien, bestia será el tal bien. Ninguna pestilencia contamina nuestra humana vida cuanto los mortales deleites, fuente de todos los males, simiente de toda discordia, y de toda virtud son madastra. Ahogan la fortaleza del ánimo y del cuerpo diminuyen las fuerzas [...]. Los que en sola virtud pusieron el sumo bien, menos erraron, andan más cerca mas andan fuera [...]. Concluyamos pues en la vida de los mortales el sumo bien no es: que ni es felice ni beata.[18]

Contra Lucena escribe Alonso Ortiz el *Liber dialogorum*, dedicado al Arzobispo Carrillo, en donde intervienen numerosos interlocutores, Sócrates, Platón, Cicerón, san Jerónimo, etc., defendiendo en contra de Lucena que la sabiduría puede hacer alcanzar al hombre algo de felicidad en la tierra, pues la sabiduría nos hace semejantes a los dioses. Para alcanzar la sabiduría hay que aunar los textos clásicos con la fe, de ahí que ponga en escena a san Jerónimo, quien había intentado armonizar en sus textos la literatura clásica con los textos sagrados.[19]

La moral defendida por Lucena se corresponde con la de un nuevo cristianismo, que antepone la norma de los diez mandamientos a la estoica, si bien esta podrá ayudar a ser mejor a los hombres y a dominar las pasiones. Lo que está claro en esta disputa es que nadie acepta la filosofía epicúrea, que asimila los hombres a las bestias. Se prefiere frente a estos la filosofía aristotélica, aunque con reservas, pues para los estoicos el Sumo bien está únicamente en la virtud, y no en la Verdad revelada. Estamos de nuevo ante el famoso *crede ut intelligas* agustiniano, que será defendido por multitud de humanistas y reformistas cristianos.

18. Juan de Lucena, *De vita beata*, en *Antología de Humanistas españoles*, ed. Ana M. Arancón, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 229-236.

19. Libro, que yo sepa, nunca editado. Estas referencias las he sacado de las personas que han tenido acceso, aunque por poco tiempo, al manuscrito, Ottavio Di Camillo, Ana M. Arancón y Ángel Alcalá.

Pienso que la *Celestina* engarza con toda esta polémica.[20] En el íncipit anterior al Argumento se nos plantea inmediatamente la finalidad de la obra: «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, *a sus amigas llaman y dizen ser su dios*» (p. 205). El lector de la época estaba ya en el centro de la disputa que hemos venido desglosando, al reconocer que los locos enamorados confunden su bien o su felicidad con la consecución de su apetito desordenado, engarzando con los planteamientos epicúreos tan denostados por todos los humanistas y filósofos morales. Pero si ello pasara inadvertido, al inicio de la *Comedia* Calisto profiere una clara blasfemia al declarar que: «por cierto, los gloriosos sanctos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora el acatamiento tuyo» (p. 212), confundiendo el Sumo bien o la felicidad cristiana con la contemplación de una criatura terrenal.[21] La obra esta plagada de hipérboles sacro-profanas, de hipérboles blasfemas y blasfemias teológicas, caso de la archiconocida: «¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo» (p. 220).

Si insistimos tanto en estos aspectos es porque pensamos que la *Celestina* es una comedia que ha modificado sustancialmente los planteamientos morales de la comedia humanística latina e italiana, incluyendo en sus principios constructores toda una polémica que preocupó a los ambientes cultos y universitarios de la segunda mitad del XV. Los temas de la felicidad, sumo bien, libre albedrío, etc., fueron ampliamente debatidos en multitud de tratados por los humanistas y escolásticos, y en el desarrollo de estas cuestiones se contrapone siempre la libertad a las fuerzas que podían aniquilar o modificar la voluntad humana. Es el caso de la adversa o favorable Fortuna; la adivinación, bien sea a través de los astros o de las piedras u otros materiales (entrañas de las aves, etc.); la magia, brujería o hechicería, capaz, según la tradición popular de captar voluntades o modificar el comportamiento humano; los hados o dioses paganos; los demonios; etc. A todas estas fuerzas incontrolables y seres superiores habría que añadir otro nuevo dios pagano que entra con gran fuerza en la literatura del XV: el Amor, el cual es capaz de doblegar las más firmes voluntades, como dirá el Tostado en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar:* «Bien paresçe, segúnd esto, quel amor non consiente en el arbitrio umano, mas

20. Dice Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 245: «Tanto la obra de Lucena, como su refutación por Alonso Ortiz, alcanzaron amplia difusión a juzgar por la huella que dejaron en los escritos de la última parte del siglo XV, incluida *La Celestina*. En esta bien conocida obra literaria, en la que todas las cuestiones de la polémica reaparecen dramatizadas, puede verse cómo el problema de definir el bien o la felicidad humana se había convertido en materia viva de discusión incluso entre estudiantes universitarios [...]».

21. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, pp. 267-268, habla de la hipérbole blasfema de evidente cariz cortesano, preferida por el antiguo auctor y la hipérbole de contenido teológico preferida por Rojas, y que definen al personaje de Calisto.

nesçesidad nos apremia a amar la muger».[22] Es la época del florecimiento de la problemática amorosa en tratados médicos, filosóficos, teológicos, en la poesía, novela sentimental, comedias, etc. Y es que el amor, como fuerza natural, pero muchas veces incomprensible, vuelve a resurgir con muchísima fuerza en la segunda mitad del XV, dentro de este marco que hemos ido desgranando.

Pero volvamos al tema de la magia y a la pregunta que formulábamos sobre las razones que impulsan a Rojas a incluir el conjuro diabólico en una tradición literaria que hasta entonces no había tenido necesidad de su utilización. La polémica sobre la función de la magia, como ya he comentado, tiene diferentes vertientes, que ha perfectamente resumido Pedro M. Cátedra: «hay quienes piensan que *Celestina* tiene uno de sus ejes argumentales en la magia; quienes piensan que se trata de una cuestión meramente ornamental; quienes mantienen la existencia de un doble vector de la acción: la magia como efectiva en el propio pensamiento de la tercera, la magia y superstición como elemento meramente caracterizador de la intermediaria»,[23] siendo cada vez más los que se alinean en esta última opción indicada por Pedro M. Cátedra. Hago mías las palabras de Emilio de Miguel Martínez:

> Quiero suponer que ningún lector, pasado o actual, entenderá que la culminación sexual de los amores de Calisto y Melibea es gracia otorgada por Dios a la pareja a causa de los rezos de la doncella, del joven o de la propia Celestina. En lógico paralelismo entiendo que nadie debería atribuir a efectos de la magia la claudicación de Melibea. Hay, sí, utilización, y estimo que convencida, de rituales mágicos y hechiceros por parte de la alcahueta, exactamente igual que hay visitas a la iglesia y rezos por parte de unos y otros. ¿Es a causa de la magia y/o de las plegarias religiosas por lo que se llega a la realización sexual? ¿O es por otros motivos, al margen de prácticas supersticiosas, aunque unas y otras sean ejecutadas con absoluta credulidad por los interesados?[24]

Pienso, pues, que la magia sirve para caracterizar al personaje de Celestina, mostrándola como una vieja que ha aprendido de su amiga Claudina todas las artes vedadas y que intenta ser una buena profesional en su oficio, y ella sigue los ritos y mecanismos que ha asimilado, aunque a veces dude de sus propios efectos. También pienso, como ha demostrado Russell, que en la ampliación de la *Comedia* a la *Tragicomedia* se desarrolla más todo este mundo hechiceril, posiblemente porque su autor quería insistir ante todo en la maldad del per-

22. *Del Tostado sobre el amor*, ed. Pedro M. Cátedra. Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1986, p. 21. Para todo lo referido al amor en el siglo XV, remito a Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, ob. cit.

23. Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, ob. cit., p. 106.

24. Emilio de Miguel Martínez, *"La Celestina" de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 111-112.

sonaje. Bajo este aspecto enlazaría directamente con la moralidad que quiso darle su autor.

Y aquí entraríamos en el ámbito de la finalidad de la obra y su posible o no moralidad, como indicaba Peter E. Russell al final de su artículo sobre «La magia, tema integral de *La Celestina*». Si partimos de las frases del propio Rojas en el título y los preliminares, la obra tiene una clara función moral, aunque dicha postura no sea aceptada unánimemente por la crítica actual. Mi postura está entre aquellos que piensan que la obra en su época tenía una clara finalidad moral, pero para mostrarla no utiliza la fórmula del tratado, sino que escoge la tradición cómica del «deleitar enseñando», lo que ha producido múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo. Pero como he venido defendiendo a lo largo de todo este artículo, la moral no es única e inmutable, como lo es la fe o la verdad revelada para los cristianos, sino que ha ido evolucionando a través de los siglos. Por tanto, pienso que cuando se defiende una cierta moralidad o inmoralidad en la *Celestina* se tienen que definir dichos conceptos desde una perspectiva histórica, relacionándolos con la evolución de las mentalidades.[25]

Vuelvo a retomar las palabras de san Agustín, para quien la concupiscencia es el origen de todos los males, lo que se puede ver ejemplificado en el personaje de Calisto. La *Celestina* pone en escena a un «loco, saltaparedes, fantasma de noche [...]», como lo describe Melibea, coincidiendo con el clásico seductor de su época. Lo que podríamos llamar un antecedente del Don Juan, que no tiene ningún reparo en contravenir todas las leyes ni formas de vivir para saciar sus deseos amorosos. Su actuación la podríamos resumir así: ve a Melibea por un azaroso encuentro (o no),[26] y desea inmediatamente conquistarla. Sabe que es virgen, hija de nobles o burgueses hacendados, lo que implica un pecado de estupro, descrito en los penitenciales, y una grave pena en el derecho civil, pudiendo llegar el castigo hasta su propia muerte; para mostrar su pasión utiliza una retórica blasfema desde el punto de vista religioso, llegando algunas veces hasta la idolatría encubierta, al confundir voluntariamente su felicidad o sumo bien con la posesión de la amada, comparando la visión o posesión de ella con un grado mayor de felicidad que la contemplación de Dios por los ángeles. Para conseguir sus fines busca un ayudante, en este caso Sempronio, quien al descubrir su falsa enfermedad amorosa le plantea la

25. Véase José L. 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)*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187 y «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24.

26. Si planteamos dicha duda es debido a que sabemos de la entrada de Calisto en el huerto siguiendo un halcón a través del Argumento del primer Auto, y Rojas nos dice: «Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía».

posibilidad de la utilización de una alcahueta y hechicera para llegar a buen puerto rápidamente. Pide su intercesión, y gracias a las acciones de la propia Celestina consigue finalmente gozar de su amada y juntamente perder la fama a causa de la muerte de sus criados Pármeno y Sempronio, como él mismo comenta: «¡Y en que anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella hablava [...]. No osaré salir ante gentes» (p. 493), pero no por ello dejará de visitarla repetidamente sabiendo de los peligros a los que se expone.

Hemos dicho hasta ahora que uno de los cambios en esta nueva filosofía moral es la vuelta a los textos sagrados (sobre todo san Pablo) y a los textos patrísticos. Decía san Pablo: «las acciones que proceden de la carne son conocidas: lujuria, inmoralidad, libertinaje, idolatría, magia, enemistades, discordia, rivalidad, arrebatos de ira, egoísmo, partidismos, sectarismos, envidias, borracheras, orgías y cosas por el estilo. Y os prevengo, como ya os previne, que los que se den a esto no heredarán el reino de Dios» (Gal. 5,19-22). ¿No ocurren todas estas acciones en la *Celestina*? Como ya he comentado en otros trabajos,[27] Calisto contraviene casi todos los mandamientos, un poco como había predicho Alfonso Martínez de Toledo en su *Arcipreste de Talavera*, cap. XIX del I libro: «Cómo el que ama desordenadamente traspasa los dies mandamientos», pero con multitud de agravantes. Veamos su comportamiento amoroso a la luz del sexto mandamiento. La normativa penitencial la podemos leer en el *Libro Sinodal* de 1410, realizado por el obispo Fr. Gonzalo de Alba, libro del que se hizo una copia para cada iglesia de la diócesis de Salamanca a costa de la fábrica del obispado:

> Açerca del pecado de la luxuria preguntale si cometio fornição sinple, la qual es quando seglar soltero conosçe soltera que nin es virgen nin religiosa. Si cometio estrupro, que es deflorar virgen i cometio adulterio, que es conosçer casada o ser conosçida de casado [...]. Preguntele, otrosi, de las çircustanças que pueden agraviar este pecado [...]. Otrosi, preguntele si fablo con mugeres a fin de pecar con ellas, o si alguna conçito a pecado, o si fue a la eglesia o a las pedricaçiones por ver las mugeres o el paresçer dellas. Item, si comio letuarios o espeçias calientes o otras cosas semejantes, por que podiese mas pecar.[28]

Calisto no solo comete el pecado de estupro, sino que además lo realiza con todos los agravantes, al realizar su acto de desfloración y posteriores contactos

27. Véase José L. Canet, «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca*, 20 (1996), pp. 3-30, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf> (consultado: 23-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 267-280.

28. *Synodicon Hispanum*, vol. IV, dir. Antonio García y García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, p. 216.

amorosos con Melibea en presencia de la criada Lucrecia; una vez conseguida su virginidad, 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 Melibea, la cual una vez ha probado el placer difícilmente se puede apartar de él. Pero sobre todo porque hace intervenir a Celestina, una alcahueta y hechicera. Veamos lo que nos dice el Sínodo de Salamanca celebrado por Diego de Deza en julio de 1497 sobre la relación con alcahuetas y hechiceras:

> Constitucion quarenta e tres, en que manda a todos los clerigos curas que en todas las fiestas generales en sus yglesias denuncien por descomulgados a todos aquellos e aquellas que certificadamente sopieren que son tenudos por hechizeros, sortiligos e maleficos, etc.
> Como toda supersticion sea muy grave peccado mortal e contra el primero mandamiento, en el qual, como la experiencia demuestra, muchos hombres e mugeres caen, como son los sortiligos, maleficos, fechizeros, fechizeras e adevinos e otros, lo qual redunda mucho en offensa de Dios e en peligro de las animas de los christianos, por ende deseando proveer de remedio oportuno, *sancta synodo approbante*, establecemos e mandamos que ningunos, asi hombres como mugeres, de qualquier estado o dignidad o condicion que sean, del dicho nuestro obispado no sean osados de yr ni embiar a preguntar ni tomar consejo a los sortiligos, hechizeros o hechizeras, encantadores o adevinos, por si ni por otros ni por letras ni en otra manera alguna, para procurar de fazer fechizos ni maleficios a personas algunas qualesquier que sean, so ocasion ni color ninguno, ni las requieran ni demanden remedio ni consejo sobre ningunos actos ni negocios ni enfermedades. E si alguno o algunos contra este nuestro mandamiento fueren, queremos que por el mismo fecho cayan en sentencia de excomunion. E mandamos, otrosi, en virtud de sancta obediencia, a todos los clerigos curas o sus lugares tenientes desta cibdad e de todo el obispado que denuncien en sus yglesias por publicos descomulgados en las fiestas generales a todos aquellos e aquellas sus parrochianos, que certificadamente sopieren que son tenudos e avidos por adevinos, sortiligos, maleficos, fechiceros o fechiceras, o que fechizos o maleficios algunos fezieron e procuraron, e a todos aquellos e aquellas que les dieren consejo, favor e ayuda, por quanto desto redunda mucho peligro e nocumento a los proximos, asi en las animas como en los cuerpos. E no los ayan por absueltos ni les fagan beneficios de sancta madre Yglesia, fasta que sepan que han fecho penitencia devida de tan grand peccado, e muestren nuestra absolucion cerca dello o del que nuestro poder toviere. Otrosi, mandamos, so pena de excomunion, a todos e qualesquier personas, asi hombres como mugeres, de qualquier estado, dignidad o condicion que sean, asi ecclesiasticos como seculares, de todo nuestro obispado, que sopieren alguna persona o personas culpables, sospechosas o difamadas cerca del peccado suso dicho, que lo denuncien o

> notifiquen a nos o a nuestro provisor o vicario, por que sea procedido contra ellos como fuere de justicia.[29]

Como podemos comprobar, Calisto no solo realiza el pecado de estupro con todos los agravantes, sino que además merece la pena de excomunión mayor, sentencia que sería promulgada en todas las iglesias (de Salamanca, si fuere el caso) durante las fiestas, como así lo manda la «Constitución 40: en que manda que no se declare excomunion sino por cosa manifiesta, e quando se repicaren en la yglesia mayor las campanas por cartas de excomunion leydas contra algunos, que las otras yglesias parrochiales de la cibdad sean tenudas a repicar». Pero además, dentro de este código estricto del cristianismo, en el *Libro Sinodal* salmanticense, que hemos comentado antes, se nos dice en el capítulo 43 «De las circunstancias de los pecados»: «Per quos. Si puso medianeros o alcayuetes, ca todos los tales son culpados en el pecado, e el es atenudo por los pecados de todos ellos». Es decir, en este caso el joven galán y Melibea añadirían a sus propios pecados los que le correspondieran a Celestina.

Pero no contento con todos estos agravantes, que aparecen claramente expuestos en las normativas de la época, el joven Calisto tendría que confesarse prácticamente de casi todos los pecados mortales que se establecían en la estructura setenaria: el pecado de «soberbia» («si la gloria e la honra que a Dios solo deve ser dada, dio a otro o a si»); «açidia» (»e tiene por conpanneros la pereza, el non curar e salir de si [...]»); etc., así como la contravención de muchos de los diez mandamientos, sobre todo del primero:

> E açerca de aqueste le pregunte si fizo esperimentos o conjuramento o otras cosas por aver mugeres o otras cosas [...] o paro mientes en agueros, o fue a devinos o a devinas a tomar consejo con ellas o otras cosas semejables [...]. Otrosi, preguntele si cayo en pecado de eregia, dudando en las cosas de la fe o sentiendo mal o aviendo mala opinion de ella [...]. Item si cometio ydolatria. Ca estas cosas son contra el primero mandamiento de la Ley».[30]

Hasta aquí, podríamos pensar, que no hay excesivas diferencias (exceptuando la intervención de la hechicera) con otras comedias humanísticas, tanto italianas como españolas, y algunas posteriores en vulgar, caso de la *Comedia Thebayda, Comedia Serafina,* etc., en donde también se representa un caso de estupro y de adulterio, o incluso con otras comedias en donde se aireaban casos más graves (sodomía, por ejemplo). La gran innovación de la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha sido, bajo mi punto de vista, la de poner en escena unas relaciones amorosas ilícitas, pero con una definición mucho mejor

29. *Synodicon Hispanum,* p. 401. Se repite en este Sínodo casi con las mismas palabras lo mismo que la constitucion 14 del Sínodo celebrado en Salamanca en 1451.

30. *Synodicon Hipanum,* p. 217.

de los personajes, atacando duramente unos comportamientos más sofisticados de lo que había sido hasta entonces la tradición, lo que conlleva en sí un cambio de perspectiva moral. Intentaré explicarme. En las comedias anteriores los galanes no intentaban esconderse tras argumentaciones sofísticas. Desde los inicios tenían claro que deseaban poseer a una muchacha, soltera o casada, y para ello ponían los mecanismos adecuados para conseguir su fin (a través del *servus fallax*, medianeros, *vetullae*, etc.), mientras que Calisto se esconde bajo la falsa retórica de los amantes corteses. De ahí toda esas argumentaciones sobre el Amor que todas las cosas vence y del que nadie se puede librar, que ataca a los ricos y pobres por igual, etc., cuando a lo largo de la obra iremos descubriendo que simplemente se trata una retórica falsa con la que se envuelve para mejor conseguir sus fines, y es por ello, como ha demostrado infinidad de veces la crítica, que no tiene reparos de contravenir las reglas del amor cortés, siendo la primera de ellas el hacer intervenir a una alcahueta ampliamente conocida.

El amor, visto así, queda claramente desmitificado, al menos como potencia todopoderosa que puede aniquilar la voluntad humana, mostrándole al lector que detrás de toda esa retórica no existe nada más que un deseo, un deseo sexuado, que según las preceptivas al uso era el mismo que nos iguala con los animales, con lo que entraríamos en el rechazo de la postura epicúrea, ya que Calisto hace coincidir dicho deseo con la felicidad o sumo bien al comparar a Melibea con los espíritus angélicos o incluso con Dios. El amor, al menos el amor descrito en la *Celestina,* aparece así denigrado, participando de la tradición de las *reprobatio amoris*, pero sin tener por ello que realizar un alegato al estilo de los *Contemptus mundi* de los predicadores medievales. El Amor, como potencia devastadora, se asimila a la Fortuna, incapaces ambas fuerzas de poder vencer la voluntad humana. Por ello se nos presenta a un modelo de amador que desde el inicio es descrito como un blasfemo, como un irreverente que finge el mal hereos para poder realizar mejor su voluntad. Algo similar acontece con Melibea, quien arde de deseos tanto o más que Calisto y utiliza los mismos rezos sacro-profanos y reproduce las mismas quejas al no poder gozar de su amado.

Pero pienso que esta actitud negativa hacia el amor o incluso la defensa de una moral más estricta que la de los estoicos, basada ante todo en la fe y los mandamientos del cristianismo, pueda explicar toda la complejidad y ambivalencia de la *Celestina*. Para finalizar, veamos las impresiones que podía sacar un lector acostumbrado a la lectura de comedias humanísticas en las escuelas y universidades.

La literatura religiosa y clásica se caracterizaba en la época medieval por la *interpretatio nominis*, la cual consistía en explicar la manera de ser de un personaje o sus principales características. No podemos olvidar las *Etimologías* de san Isidoro, para quien la etimología era imprescindible para poder conocer la

esencia de las cosas. En la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine para cada entrada de un santo se incluye la etimología del nombre, que explicita la esencia de su comportamiento. En las comedias terencianas se describe la actitud y estado social de los personajes a través de la etimología, y lo mismo podríamos decir de las comedias humanísticas latinas. Aspecto en el que se insiste continuamente en las retóricas medievales, pero sobre todo en las ediciones anotadas de las comedias de Terencio. Así pues, cualquier lector contemporáneo de Rojas, al contemplar la portada y el título: *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, «se prepara a leer una pieza de ambiente clásico y elevado, pues la onomástica se lo impone»,[31] pero lo contradice inmediatamente el nombre de «comedia», que implicaba un estilo bajo. Le sorprendería también leer que Calisto es un «mancebo, puesto que en el mundo clásico es el nombre de una ninfa; y más crecería su sorpresa cuando viera que Melibea es una muchacha, puesto que un lector culto universitario asociaría inmediatamente su nombre con el pastor Melibeo que dialoga con Títiro en las *Bucólicas* de Virgilio», obra de obligado estudio en todas las escuelas. Los dos únicos nombres que no proceden de la tradición clásica son Celestina y Tristán. Pero si profundizamos en la etimología de los personajes, las connotaciones *ex contrariis* se reproducen (Pleberio, padre de Melibea, personaje de la alta esfera social, procede del adjetivo *plebeius*, es decir, perteneciente a la plebe; Celestina, etimológicamente procede de *caelestis*, cuyo significado sería el de 'celestial', y su comportamiento es justamente el contrario, el de conjuradora del diablo; etc.).

Sin salir de su estupor o de la risa que le produciría dicha inversión de valores, dicho lector con un poco de estudios se esperaría un lenguaje bajo y coloquial que caracterizaba al estilo cómico. O al menos un lenguaje que guardara el decoro de los personajes. Nadie sospecharía ver cómo unos criados debaten sobre el amor, incluyendo infinitud de citas clásicas y ejemplos sacados de la antigüedad, o que una vieja alcahueta utilizara en la mayoría de sus argumentaciones los textos morales de Petrarca, Séneca, y otros muchos autores clásicos y citas bíblicas. Se mezclan en todos los parlamentos infinidad de sentencias clásicas y humanistas junto con proverbios y frases de mundo marginal. Paolo Cherchi nos informa de que:

> Lo genial es que esta oposición no lleva a una clara yuxtaposición de elementos altos y bajos —no se da, por así decirlo, la clásica antinomia bachtiniana de alto y bajo—, sino que lleva a una integración monstruosa, que crea auténtico estupor por su fuerza expresionista. Un señor como Calisto que habla como Petrarca y actúa como un ser vulgar subraya la distancia entre el mundo de los signos y la realidad

31. Desarrollo aquí parte del artículo de Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 77-90, cita p. 88.

> ética; un criado que en su habla mezcla sentencias de un Petrarca con proverbios vulgares y que actúa como un criado, pero como un criado no fiel, lleva en sí una crítica corrosiva de esa retórica; y al mismo tiempo confiere dignidad al vulgar, reconociéndole posibilidades expresivas no inferiores a las del latín.

Podríamos continuar marcando infinitud de aparentes contradicciones en el texto rojano, pero la que más nos interesa a nosotros para poder definir esa nueva moral que hemos venido defendiendo a lo largo de este artículo, es la inclusión de citas y sentencias de autores clásicos, humanísticos y estoicos en el interior de los diálogos de todos los personajes. Cualquier lector más o menos culto de su época encontraría citas suficientes, extrapolándolas, para hacer un Florilegio de filosofía, como el propio Rojas comenta, pero su autor no las utiliza para demostrar la sabiduría de sus personajes y por tanto la justificación de su recta actuación, sino para la argumentación *ex contrarii*. Es decir, los personajes hablan con infinidad de citas sacadas de obras «morales» para defender comportamientos epicúreos, hedonistas, del *carpe diem*, del vivir cada día y aprovecharse de los *gozos* que nos da la vida aquí en la tierra.

Bajo este aspecto, ese lector más o menos culto sacaría inmediatamente una primera conclusión: que la sabiduría que muestran todos los personajes no les sirve más que para pecar, para dejarse llevar ciegamente por las pasiones que les embargan a todos (amor, codicia, envidia, soberbia, etc.) y no para mejor regirse en esta vida y llegar a ser virtuosos. Así lo ha analizado Paolo Cherchi: «la lengua que usan no es un instrumento de conocimiento o de dominio de sí mismos, sino un medio de justificar o secundar unas pasiones que les conducen a sucumbir al destino [...]. Y la tragedia de la *Celestina* [...] se podría definir como la tragedia del saber inútil» (pp. 89-90).

Vista así la *Celestina* retrataría la crisis de los valores tradicionales, de la retórica medieval, de la sabiduría escolástica y estoica, y el rechazo al regimiento del hombre mediante una ética con raíces aristotélicas. La conducta defendida, pienso yo, está perfectamente resumida en los versos finales del «Auctor escusándose de su yerro»:

> Olvidemos los vicios que así nos prendieron,
> no confiemos en vana esperança;
> temamos Aquel que espinas y lança,
> açotes y clavos su sangre vertieron;
> la su santa faz herida escupieron;
> vinagre con hiel fue su potación;
> a cada santo lado consintió un ladrón:
> nos lleve, le ruego, con los que creyeron. (p. 193)

Es la defensa, en definitiva, de la fe, pues Cristo es quien nos dio el camino de la salvación. Es la vuelta a los Padres de la Iglesia, al voluntarismo agustinia-

no, a la defensa del libre albedrío frente a cualquier fuerza superior o inferior, llámese esta como se quiera: amor, hados, fortuna, magia, etc. La magia, así, queda completamente desmitificada y relegada a la configuración del personaje de la alcahueta, aumentando la culpabilidad de los personajes con quienes se relaciona, pero sin que el lector vea en ningún momento que actúen fuerzas diabólicas o sobrenaturales que modifiquen conductas o aniquilen el libre albedrío o la voluntad de los jóvenes enamorados.

La *Celestina* no tuvo ningún problema con la Iglesia; más diría yo, fue apoyada por aquellos grupos que estaban luchando a fines del XV y principios del XVI en la reforma de las enseñanzas universitarias con posicionamientos distintos al de los escolásticos, y al mismo tiempo participando de una nueva espiritualidad que empezaba a imponerse en ciertos círculos cristianos. Tampoco tuvo problemas con la Inquisición ni con las censuras eclesiásticas, al menos durante el siglo XVI. Pudo tener, cómo no, algunos detractores, caso de algunos humanistas que no veían con buenos ojos ninguna obra de ficción, y también de algunos profesores universitarios contrarios a esta nueva manera de entender la filosofía moral, pero en definitiva, podemos decir que fue una obra ampliamente aceptada por los círculos escolares y universitarios en todo el país.

Glosa de Devid Paolini
(The City College of New York)

«Todos los estudiosos del *Libro de buen amor* y de *La Celestina* estamos de acuerdo en que son estas dos obras maestras, y estamos en desacuerdo prácticamente en todo lo demás». Así empezaba su libro dedicado a dos obras maestras de la literatura española (publicado originalmente en inglés en 1961y luego traducido al español en 1966),[1] Lida de Malkiel. Es una aseveración que se aplica muy bien al tema de la magia en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. De hecho, numerosos han sido los puntos de vista acerca de la presencia de este recurso en la obra, con opiniones que contrastan entre ellas y sin llegar a una solución definitiva. Antes de valorar la contribución de Canet[2] a esta *vexata quaestio*, es imprescindible resumir las diferentes y principales posturas de la crítica. Esto nos ayudará a situar la aportación del estudioso mencionado en su justo contexto y a entender de una manera más completa su aportación.

Botta recientemente ha publicado una puesta al día[3] de una investigación suya anterior,[4] donde había resumido todas las cuestiones que giran alrededor del tema de la magia en la *Celestina*, un compendio imprescindible para cualquiera interesado en el argumento. Así escribió:

> Hablar de la magia en *La Celestina* (=*LC*) significa hablar de uno de los temas que más han sido discutidos por los estudiosos celestinistas de todos los tiempos, desde las primeras alusiones en la época del mismo Rojas, hasta las más animadas polémicas de nuestros días. Se ha discutido sobre varios puntos: sobre si la magia realmente existe en

1. María Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: The «Book of Good Love» and «The Celestina»*, Urbana, University of Illinois Press, 1961, traducción *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

2. José Luis Canet, «*Philocaptio versus* libre albedrío en *Celestina*», en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir et Ricardo Saez, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80. Como indica el mismo autor este estudio es una remodelación y puesta al día de su «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227. Estudio publicado también en este volumen, pp. 319-337.

3. Patrizia Botta, «Magic in *Celestina*», en *A Companion to "Celestina"*, ed. Enrique Fernandez, Leiden, Brill, 2017, pp. 205-224.

4. «La magia en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12 (1994), pp. 37-67, cita p. 37.

> la obra, sobre el papel que pueda tener en el desarrollo de la acción dramática, sobre si Rojas creía realmente en sus efectos, sobre si Melibea es víctima de los hechizos de Celestina o si en cambio cae en la trampa de su incuestionable arte de persuasión. Se han preguntado además los críticos si Celestina es bruja o es tan sólo hechicera, y en fin si el Diablo, invocado por la alcahueta, es algo meramente accesorio y ornamental o bien si interviene activamente a modificar la trama y a marcar el rumbo de los acontecimientos dramáticos.

Los estudiosos, como recuerda Botta —a quien vamos a seguir durante este breve recorrido—,[5] han ofrecido lecturas diferentes y divergentes de todas estas cuestiones. Por un lado, los críticos del siglo XIX, sobre todo alemanes, siguiendo una postura romántica, ensalzaron la función de la magia en la obra, llegando a proponer una visión de una Celestina diabólica y endemoniada, lectura que luego adoptaron también los primeros críticos españoles de principios del siglo pasado (Menéndez Pelayo,[6] Bonilla y San Martín,[7] Cejador y Frauca,[8] etc.).

Este primer acercamiento, que carecía de cualquier respaldo documental, fue rechazado por la generación siguiente que, principalmente, se dividió en tres grupos: los que negaron la presencia e importancia de la magia en la obra; los que la aceptaron, pero la consideraron elemento accesorio, sin ninguna verdadera repercusión en la historia ni en los personajes; y los que ni siquiera intentaron analizarla. Se formó así una visión totalmente opuesta a la anterior: Celestina no como personaje diabólico y bruja, sino más bien como mujer muy lista y experta que, a través de las palabras, logra llevar a cabo sus planes.

Un tercer acercamiento a la cuestión, que se desarrolló en las últimas décadas, fue el de intentar explicar las razones por las que se dio tanto espacio a la magia, sobre todo en la primera parte de la obra. Estos críticos (Russell,[9] Ruggerio,[10] Armas,[11]

5. En este breve comentario, naturalmente, la bibliografía señalada será parcial. Se remite a Botta, «Magic in *Celestina*», art. cit., para una puesta al día sobre la cuestión.

6. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* [1905-1915], Madrid, CSIC, 1943, III, pp. 219-458.

7. Adolfo Bonilla y San Martín, «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15 (1906), pp. 372-386.

8. Julio Cejador y Frauca, ed. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa, 1913.

9. Peter E. Russell, «La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 337-354.

10. Michael J. Ruggerio, *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1966.

11. Frederick A. De Armas, «The Demoniacal in *La Celestina*», *South Atlantic Bulletin*, 36.4 (1971), pp. 10-13.

Barrick,[12] Sánchez,[13] y Herrero,[14] etc.), basándose en documentos de la época y en investigaciones sobre la historia de las costumbres, de las ideas, de la filosofía y enseñanza universitaria, intentaron reconstruir el ambiente de la época y señalaron como, en realidad, la magia estaba por todos lados. Otra línea de investigación fue la que abrió Deyermond[15] en 1977 (la magia tiene efectos no solo sobre Melibea, sino también sobre otros personajes) y que luego fue continuada por toda una serie de estudiosos (West,[16] Ferré,[17] Costa Fontes,[18] etc.) que siguieron el mismo rumbo.

En este panorama tan variado, ¿dónde se sitúa la contribución de Canet? La lectura que presenta el estudioso es, sin duda alguna, original y bien pensada: su análisis parte de la moral cristiano-agustiniana, corriente muy presente en la mayoría de las escuelas teológicas de finales del siglo XV, y se resume, de manera muy sencilla, en el mismo título de su trabajo: *philocaptio* versus libre albedrío.

Iglesias, que ha seguido el camino trazado por Canet, en un artículo de 2010,[19] resume de manera muy acertada el *quid* presentado y defendido por el estudioso:

12. Mac E. Barrick, «Celestina's Black Mass», *Celestinesca*, 1.2 (1977), pp. 11-14, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1977/VOL%201/NUM%202/2_articulo3.pdf> (consultado: 26-01-2020).

13. Elizabeth Sánchez, «Magic in *Celestina*», *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 481-494.

14. Javier Herrero, «Celestina: The Aging Prostitute as Witch», en *Aging in Literature*, Troy, Michigan, International Book Publishers, 1984, pp. 31-47 y «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 343-351.

15. Alan D. Deyermond, «*Hilado-cordón-cadena*: Symbolic Equivalence in *Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1977/VOL%201/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020) y «Symbolic Equivalence in *Celestina*: A Postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1978/VOL%202/NUM%201/1_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

16. Geoffrey West, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca*, 3.1 (1979), pp. 3-10, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1979/VOL%203/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

17. Rosario Ferré, «Celestina en el tejido de la *cupiditas*», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 3-16, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1983/VOL%207/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

18. Manuel da Costa Fontes, «Celestina's *Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-13, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1984/VOL%208/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020) y «Celestina's Hilado and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca*, 9.1 (1985), pp. 33-38, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%201/1_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

19. Yolanda Iglesias, «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 57-73, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca34/04_Iglesias_Yolanda.pdf> (consultado: 26-01-2020), cita p. 60, n. 4.

> Centrándose en Calisto y Melibea, el artículo de José Luis Canet, «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*», estudia el libre albedrío teniendo en cuenta que uno de los principios estructurales de la filosofía cristiana lo constituye, precisamente, la libertad que los hombres tienen para actuar, pues de no ser así no podría juzgarse al ser humano [...]. A partir de una serie de planteamientos agustinianos, Canet argumenta que «Calisto es un ser que peca voluntariamente, porque pone el Sumo bien o felicidad en una criatura, en este caso Melibea, olvidándose de su creador, incluso igualando la criatura con el Creador» [...]. Siguiendo a San Agustín, explica que «ninguna voluntad puede ser forzada por un ser superior, ni tan siquiera por Dios, ya que entonces no se podría configurar una moral cristiana y bajo este planteamiento ella [Melibea] no estaría libre de culpa» [...]. Según Canet, si ni siquiera Dios puede influir en estas decisiones del ser humano, menos puede el diablo y aún aceptando que «el diablo pudiera ablandar a Melibea, como dirá la propia Celestina [...] su persuasión sería voluntaria, con lo que pecaría y sería responsable de sus actos».

Sin embargo, la aportación de Canet va más allá. Tras el análisis mencionado que contrapone la magia a la libertad del individuo —y, como se ha visto, el estudioso se decanta hacia esta última—, el investigador dedica la segunda parte de su contribución a explicar las posibles razones que empujaron a Rojas a incluir el tema de la magia en la obra y se ocupa, también, de determinar su finalidad. Tras recordar cómo la moral ha cambiado a lo largo de los siglos, los ataques de los humanistas (Petrarca y Valla) en contra de los escolásticos, los pasajes principales de la diatriba entre el mismo Valla (*De vero bono*) y Fazio —diatriba que conocerá una continuación en la discusión que enfrentó Juan de Lucena (*De vita beata*) a Alfonso Ortiz (*Liber dialogorum*)—, cómo toda esta polémica forma parte de la esencia de *Celestina*, Canet defiende el propósito moral de la obra.

Según el estudioso, la magia en *Celestina* tendría una doble vertiente o, dicho de otra manera, presentaría dos caras (de una misma moneda): por un lado, Celestina personaje que cree en el efecto de la magia (o se lo cree); por el otro, la magia representaría un elemento caracterizador de la vieja alcahueta y nada más. El hecho de que las referencias a la hechicería se amplíen en el pasaje de *Comedia* a *Tragicomedia* se deberían a la voluntad de acentuar la maldad de la alcahueta con el objetivo, indirecto, de subrayar, todavía más, la finalidad didáctica y moral de la obra que se resalta ya desde el título: «Tragicomedia de Calisto y Melibea [...] *La qual contiene*, demás de su agradable y dulce estilo, mu-

chas sentencias filosofales y *avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas*»[20] (el énfasis es nuestro).

En fin, estas son algunas de las ideas y propuestas de interpretación que Canet esgrime a lo largo de su artículo. Que se esté de acuerdo o no con la lectura propuesta, nadie, creemos, podrá eximirse de agradecer al autor su aportación en este mar inmenso que es el universo celestinesco. Aquí estamos, entonces, para darle las gracias y reconocer el justo mérito de su contribución sobre el tema de la magia.

20. Peter E. Russell (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, p. 197.

6. *Celestina* y teatro

Género y dramaturgia en la *Celestina*[1]

Como toda obra maestra, muchas han sido las especulaciones que se han realizado sobre la *Celestina*, desde el género hasta la autoría. Pienso 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 ví terenciana,
> > después que me acuerdo, ni nadie la vido,
> > obra de estilo tan alto y subido
> > en lengua común vulgar castellana.
>
> Pedro Manuel Jiménez de Urrea, que puso en verso el acto I y escribió la *Penitencia de amor*, una de las más antiguas imitaciones de la *Celestina*, explica en el Prólogo de aquélla cómo deba entenderse el dictado de «terenciana obra»:
>
> > Esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento.
>
> Así, pues, «terenciana obra» vale tanto como 'obra dramática'.[2]

Sin embargo, aunque reconozcamos esta tradición literaria, la *Celestina* mantiene un referente más cercano compositivo: la comedia humanística. De ahí que hoy en día se la considere por la mayoría de la crítica como la primera comedia humanística en lengua vulgar, sobre todo a partir del estudio de María Rosa Lida de Malkiel,[3] quien rebate con sólidos fundamentos la otra posible interpretación de novela dramática apuntada por Amador de los Ríos, Aribau, etc. Para Alan Deyermond, la *Celestina* «tanto su título originario (que fue de

1. Este trabajo fue publicado en *Theatralia*, 10 (2008), pp. 27-42. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este artículo.

2. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, cita p. 29.

3. Ibíd., especialmente pp. 50-73.

Comedia de Calisto y Melibea aun antes de llamarse *Tragicomedia)* como su forma dialogada indican su origen: al parecer, empezó siendo una tentativa de escribir en castellano una comedia humanística a imitación de las piezas con las que los escritores latinos de la Italia renacentista estaban renovando las tradiciones de la antigua Roma».[4]

La comedia humanística se basaba en las preceptivas dramáticas medievales, donde la *imitatio* era una figura básica dentro de la retórica. La imitación fue un recurso muy empleado por los escritores escolares y universitarios. No es de extrañar, pues, que la mayoría de las comedias humanísticas escritas en latín y en castellano tuvieran una serie de elementos comunes. Los autores, sometiéndose a las preceptivas al uso, o bien imitaban el lenguaje modificando el sentido, o bien reproducían el sentido cambiando las palabras y los personajes.

Esta tradición del estilo cómico incorporaba una serie de elementos compositivos que la caracterizaban: diálogo y monólogos como configuradores únicos de la acción sin la intervención del narrador, acotaciones enunciativas y descriptivas en el interior del diálogo para indicar el movimiento o el espacio donde se encuentran los personajes, así como el gesto o la acción no desarrollada en escena; los apartes abundantísimos, sobre todo en los parlamentos dobles en los que los criados censuran o ironizan sobre las actuaciones de los amos; la configuración del lugar y del tiempo escénico al estilo de la comedia romana (si bien muchas de ellas no respetan las unidades espacio-temporales para una mayor verosimilitud), etc. Aspectos que podemos encontrar en la *Celestina* y que se repetirán en la mayoría de sus imitaciones posteriores en prosa.[5]

En cuanto a la división en actos o escenas, muchas comedias humanísticas no contenían dichas divisiones en los manuscritos. Las comedias de Plauto y Terencio tampoco lo estaban, al menos hasta el nacimiento de la imprenta. Solo lo trató Donato en sus comentarios.[6] De ahí la variedad de divisiones, siendo la forma más usual la de una serie de *cenas* y/o actos, separados únicamente

4. Alan D. Deyermond, «Introducción a *La Celestina*», en *Historia y crítica de la Literatura Española, I. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, cita p. 485.

5. Esta fórmula produjo una abundante tradición castellana, que la crítica ha denominado «descendencia directa», y que engloba a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, La tragedia policiana* de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* de Alonso Villegas Selvago (todas escritas entre 1534 y 1554). Sin embargo, hay otra vertiente universitaria, más en contacto con Italia, la cual presenta unos modelos más en consonancia con los planteamientos tradicionales italianos y latinos, como hacen los autores de la *Serafina, Thebayda, Ypólita,* y en ciertos aspectos el de la *Penitencia de amor,* etc.

6. Evancio, 4, 5 en *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*: «Comœdia per quattuor partes dividitur, prologum protasin epitasin catastrophen; est prologus velut præfatio [...] protasis primus actus initiumque est dramatis». Donato, *Excerpta de comœdia*, 7, 1: «Comœdia autem dividitur in quattuor partes: prologum [...] protasin est primus actus fabulæ».

por la acotación de los personajes que intervienen o simplemente por letras capitulares. Será hacia fines del cuatrocientos cuando empiece a imponerse la división en cinco actos por influencia de las ediciones salidas de la imprenta y por algunos seguidores de la poética horaciana. La mayor parte de las comedias estaban precedidas de un prólogo y un argumento. Se insiste, además, en la fórmula de *Nueva comedia*, procedente de la tradición terenciana. Como ya escribí hace algún tiempo:

> [...] la comedia humanística no es uniforme, y por tanto podemos vislumbrar desde textos pensados para la representación en fiestas estudiantiles de carácter farsesco, hasta textos a imitación de la comedia romana y pensados para ser representados en las cortes o en la universidad, tal como se escenificaban las comedias romanas a fines del XV, pasando por obras de estructura intermedia, es decir específicamente didácticas, las cuales a lo sumo fueron recitadas por los estudiantes en las aulas, pero sobre todo fueron pensadas para la lectura (bien en alta voz, o individualmente).
>
> La mayoría de las comedias humanísticas, por su específica estructura alejada de las tres reglas clásicas (pero sobre todo de la unidad espacial y temporal, con cambios continuos de lugar, tanto entre escenas como en la misma escena) muy difícilmente se pensaron para su representación en un escenario convencional (terenciano). De ahí que, exceptuando aquéllas que hemos reseñado *supra*, y que fueron escenificadas en las cortes a fines del Cuatrocientos *(Historia Bætica, Fernandus Servatus, Comedia sine titulo)*, la mayoría están pensadas para la lectura o recitación, bien por los propios estudiantes para mostrar su dominio de la lengua latina, bien como fórmula de enseñanza moral.[7]

El autor y/o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las églogas pastoriles. Por tanto, no introducen acotaciones escénicas con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuación (ellas se incorporan en el interior del propio diálogo). Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto. Por otra parte, son excesivos los monólogos, a veces larguísimos, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terencianas e incluso de las églogas representables.

Ahora bien, la *Celestina*, aunque mantenga la mayoría de los elementos compositivos de las comedias humanísticas, incorpora nuevos mecanismos que

7. José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, cita p. 31.

enraízan con la tradición literaria española, de ahí su originalidad. Un aspecto que la diferencia de la tradición latina es la inclusión de poemas. Se recogen aquellas formas más implantadas en los cancioneros del XV y principios del XVI.[8] Pero también se hallan claras influencias de la ficción sentimental, de la prosa de debate, etc., por lo que la *Celestina* y muchas de sus imitaciones en prosa presentan esta influencia que las diferencia en parte de la tradición cómica anterior, incluyendo, además, algunos atributos de las «artes de amores»: sus modos de argumentar, y, sobre todo, la crítica a la mujer.[9] Componentes, todos ellos, que ralentizan la acción y no benefician una representabilidad escénica.

Lo que más preocupa a los creadores de comedias humanísticas y también a los autores de la *Celestina* y a sus imitadores en prosa es el público a quien va dirigido su texto: un público escolar-universitario, por lo que la función docente prima sobre cualquier otro componente genérico. No es casual, pues, la abundancia de sentencias y ejemplos sacados de la antigüedad y de las retóricas y poéticas al uso, realizando un compendio del saber humanístico, sobre todo de lo que más les interesaba: la filosofía moral y los comportamientos humanos. A la *Celestina* se la ha llegado a comparar con una «floresta de filósofos».[10] Parece que exista una deliberada intención de que el lector descubra cómo y dónde se incluyen estas sentencias y citas y, si es posible, que reconozca su autoría. Al estar semiocultas, se realiza un esfuerzo por parte del lector-auditor-estudiante para detectarlas y así las retiene más en su «mollera».[11] Este aspecto lo podemos rastrear perfectamente tanto en la *Comedia* como en su posterior redacción en *Tragicomedia.* Los trabajos de F. Castro Guisasola, Alan D. Deyermond, Ivy A. Corfis, etc.,[12] son una clara muestra de las fuentes utilizadas por Rojas y el pri-

8. Alan D. Deyermond, «*La Celestina* como cancionero», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-106.

9. De esta opinión es E. J. Webber, «The *Celestina* as an *arte de amores*», *Modern Philology*, 55 (1958-1959), pp. 145-153. y Domingo Ynduráin, «Un aspecto de *La Celestina*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 522-523.

10. Peter E. Russell, «Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de filósofos», *Ínsula*, 497 (1988), pp. 1-3.

11. Como se puede ver en la *Celestina comentada*, eds. Louise Pothergill-Payne, Enrique Fernandez Rivera y Peter Fothergill-Payne, colabs. Ivy A. Corfis, Michel Garcia, Fabienne Plazolles, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, donde se intenta seguir la pista a la mayoría de estas sentencias.

12. Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición, Madrid, CSIC, 1973; Alan D. Deyermond, *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, Oxford, University Press, 1961, edición electrónica, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11017&portal=67> (consultado: 24-01-2020); Ivy A. Corfis, «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 206-213 y «*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516*.

mer autor en la elaboración de su obra, la mayoría de ellas procedentes de autores morales, sobre todo de Séneca, Petrarca, citas bíblicas y del derecho, etc.

La misma observación cabe hacer a propósito de la sabiduría inmemorial de los proverbios y refranes. Según el parecer de Marcel Bataillon:

> Los españoles tenían un gusto vivísimo por estas condensaciones de la experiencia humana, memorables por su simetría, por su antítesis o por su laconismo [...]. El humanismo, lejos de ver con menosprecio la sabiduría anónima al volver los ojos a los grandes filósofos, descubría en la Antigüedad, y aun en las propias páginas de esos filósofos, los timbres de nobleza de los refranes. Ya lo hemos visto utilizar a Séneca como una mina de proverbios [...]. Los libros de *refranes* eran muy populares en España en la época en que Erasmo publicaba en Venecia su tesoro de *Adagios*.[13]

Otro elemento didáctico es el debate, versando sobre aquellos temas que más preocupaban a los humanistas: fortuna y hados, libre albedrío, amor en sus diferentes concepciones (pasión, amistad, sexualidad, amor a Dios y al prójimo, etc.), virtudes y vicios, bondad o maldad de la mujer, etc. Como elemento probatorio de la argumentación en el interior del debate se recurre a los ejemplos, la mayoría extraídos de los grandes autores clásicos y de recopilaciones al uso. Quizás sea el elemento retórico más empleado y que ha generado una de las críticas negativas (la gran erudición mostrada por todos los personajes). Pierre Groult afirma que: «eso es una manera de moralizar recurriendo a la autoridad de los antiguos, [aunque] siempre resultará que este procedimiento tiene algo de extraño desde el punto de vista dramático».[14] Para María Rosa Lida de Malkiel, esta erudición «no es sino un aspecto del lenguaje refinado de todos los personajes, el cual es una convención artificiosa y placentera, análoga a la que todos los personajes de la Comedia del Siglo de Oro hablen en verso [...]».[15] Sí y no, para mí esta erudición es una forma más del estilo con el que estas comedias enlazan con la tradición retórica medieval y su necesidad de aprendizaje escolar.

Últimamente, la crítica ha vuelto a insistir sobre si la *Celestina* es una obra de teatro o no.[16] Si entendemos *dramaturgia* en la acepción de la RAE: «Concepción escénica para la representación de un texto dramático» o bien con una de

Literary Studies in Memory of Keith Whinnom, eds. Alan D. Deyermond e Ian Macpherson, Liverpool, University Press (*Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue), 1989, pp. 19-24.

13. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979, cita p. 51.

14. Peter Groult, *Literatura espiritual española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980, cita p. 20.

15. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, ob. cit., cita p. 333.

16. Uno de cuyos máximos defensores es Emilio de Miguel Martínez, *'La Celestina' de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, quien dedica el capítulo IV a «La técnica teatral de *La Celestina*», pp. 124-199,

las definiciones que se da de *dramático*: «Género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado», la *Celestina* no es una obra teatral aunque posea un alto contenido dramático.[17] Aspectos a los que volveré posteriormente.

La concepción moderna del teatro no es coincidente con la que tenía el hombre medieval y del Renacimiento. Como ha estudiado Miguel Ángel Pérez Priego:

> Durante la Edad Media, como es sabido, cobró enorme difusión un concepto muy peculiar del término *comedia*, enteramente desprovisto de su pura denotación dramática, teatral. En general, se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas (unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo), caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz.[18]

Este planteamiento del «estilo cómico», que arranca de Diomedes y su *Ars grammatica* y de la *Retorica ad Herennio*, es adoptado por la mayor parte de los tratadistas medievales con pequeñas modificaciones o variantes (Mateo de Vendôme en su *Ars pœticæ;* Juan de Garlande en su *Pœtria;* Everardo el Alemán en el *Laborintus;* Benvenuto Rambaldi da Imola en los preámbulos de su *Comentum super Dantis Alighierii Comœdiam;* Santillana, Mena, etc.).[19]

Una primera síntesis entre las teorías de los *estilos* y de los *géneros* aparece en las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius (publicado en Lyon por el editor Trechsel), quien organiza su famoso comentario horaciano.[20] En

e intenta rebatir las diferentes teorías sobre la naturaleza novelística defendida, entre otros, por Dorothy S. Severin, June Hall Martin, Alan D. Deyermond, etc.

17. Bajo otros aspectos al aquí expuesto incide Carmen Sanz Ayán, «Protagonismo y estructura dramática en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Criticón*, 31 (1985), pp. 85-95 y Emilio de Miguel Martínez, *'La Celestina' de Rojas*, ob. cit.

18. Miguel Ángel Pérez Priego, «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de "comedia"», *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1 (1978), pp. 151-158, cita p. 152.

19. Remito a James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1974[1]]; José Rico Verdú, «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 157-178; Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974 y Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

20. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977 y «La teoría literaria en la Edad Renacentista», *Studia Philologica Salamanticensia*, 5 (1980), pp. 101-120.

él, además de los tres estilos de poesía: alta, media y humilde, diferencia tres géneros de poemas: narrativo, dramático y mixto. La comedia se define por contraste frente a la tragedia: final triste / feliz; estilo alto / bajo; personajes elevados / bajos. Esta oposición comedia-tragedia, montada sobre concepciones argumentales en extremo radicales, hace fortuna en el Renacimiento y durante bastante tiempo después. Pero tanto el género dramático como el estilo cómico así definido no implicaba de ninguna de las maneras la representación teatral. Baste, por ejemplo, con la opinión que tiene el librero y dramaturgo Joan Timoneda sobre la *Celestina* y otras obras similares, caso de la *Thebayda*:

> /fol. aiij r/ El Autor a los lectores
> Cuán apazible sea el *estilo cómico* para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de *Calisto y Melibea*, y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltávales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer comedias en prosa de tal manera que fuessen breves y representables; y hechas, como paresciessen muy bien, assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiesse porque todos gozasen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas. Fue tanta la importunación, que no podiendo hazer otra cosa, he sacado por agora, entretanto que otras se hazen, estas tres a luz, es a saber: la *Comedia de Amphitrión*, la de los *Menennos* y la *Carmelia*. Y pues esto yo lo hago por el fin que tengo dicho, creo que todos lo aprovarán por bueno, y si no, la intención me salva.
> Valete.

Para Joan Timoneda queda claro que la *Celestina* es una obra escrita en prosa mediante el «estilo cómico» y, por tanto, siguiendo los preceptos retóricos y poéticos al uso de una época. Bajo este punto de vista, no podemos interpretar el género de una obra escrita cinco siglos atrás desde una perspectiva actual, porque podemos entrar en verdaderas contradicciones. En su época era un texto bien escrito, no pensado para la representación escénica (como mucho para la recitación entre escolares), por lo que no se tenía en ninguna consideración la longitud ni las unidades espacio-temporales, pues ante todo prevalecía la verosimilitud como elemento compositivo. Por ejemplo, para algunos lectores contemporáneos de la *Celestina,* caso de Juan de Valdés, consideraron el personaje de Melibea mal configurado porque cambia demasiado rápidamente de actitud respecto a Calisto; la joven muchacha pasa de un aparente rechazo airado a un amor apasionado y deshonesto en pocas horas.[21] Otras críticas le vendría por

21. MARCIO: ¿Quáles personas personas os parecen que están mejor sprimidas? / VALDÉS: La de Celestina está a mi ver perfetíssima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta, y la de

no seguir las preceptivas poéticas en cuanto al final feliz o luctuoso, que trataré más adelante. Pero nadie piensa que la *Celestina*, tal como la conocemos hoy en día, fuera una obra pensada para la representación escénica. Pero sí que vieron sus contemporáneos una fuente inagotable de temas y motivos para trasladarlos al teatro representable, aunque otros autores la utilizaron para configurar personajes de germanía y fue la base para el origen de nuevas composiciones en prosa narrativa (caso, por ejemplo, de la *Lozana Andaluza*).

Pero hagamos un poco de historia en el proceso de composición de la obra y las imitaciones posteriores por si nos puede ayudar a comprender las diferentes interpretaciones genéricas que se produjeron en la época y también cómo sus posibilidades dramáticas dieron pie a múltiples propuestas escénicas.

Hoy en día es ya una opinión muy aceptada que el primer acto de la *Celestina* no es de Rojas (incluso se duda si Rojas intervino o no en su composición). Hasta la fecha, muchas han sido las opiniones sobre si realmente Rojas continuó este primer acto, como él mismo afirma (sugiriendo incluso como posibles autores en las adiciones a la *Tragicomedia* a Juan Mena o Rodrigo de Cota) o, por el contrario, dicha alusión formaba parte de los tópicos literarios, como ocurre en muchas de las obras de ficción de la época, entre ellas las de caballerías. En tiempos bastante recientes se han realizado múltiples estudios sobre las fuentes, refranes, sentencias, formas verbales, etc., utilizados en el primer Acto y en los 15 añadidos por Rojas en la *Comedia*, y también frente a los 20 Actos de la *Tragicomedia*, incluso comparándolos con las interpolaciones posteriores.[22]

En los años 90, el descubrimiento de *Manuscrito de Palacio* ha vuelto a plantear nuevas cuestiones autoriales e incluso de redacción y génesis de la obra.[23]

Sempronio y Pármeno; la de Calisto no está 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. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, cita p. 175).

22. Muchas de dichas teorías de la múltiple autoría han sido puestas en duda por Emilio de Miguel Martínez, *'La Celestina' de Rojas*, ob. cit., pp. 248-300. Véase también Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, 25-26 (2005-2006), pp. 537-561, quien duda incluso de que haya intervenido en su composición Fernando de Rojas. Creo que aún es muy válida la opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, Bailly-Baillière, 1910, cuando afirma que: «En absoluto rigor crítico la cuestión del primer acto es 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», citas pp. XIX y XXIII.

23. Muchos han sido los estudiosos, entre ellos Charles B. Faulhaber, «Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo1.p> (consultado: 24-01-2020); Patrizia Botta, *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) / Patrizia Botta,* Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Frmcisadu.let.uniroma1.

La profesora Patrizia Botta al analizar el manuscrito de la *Celestina* propone lo siguiente:

> De hecho esta *Celestina* manuscrita, esta *Celestina* primera, de los albores, al pasarnos de la prehistoria a la historia del texto nos va deparando muchas sorpresas con respecto a las declaraciones. No sabemos qué extensión tendría (si *Mp* era una obra entera podría no ser verdad lo del Auto I suelto e inacabado: sería una *Comedia* cabal, como pregona el *Síguese*). Por otra parte es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el I°) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna. No sabemos de quién sería ese texto, que se presenta rigurosamente anónimo y que a nivel textual no tiene la madurez de *LC* impresa. Tampoco sabemos sus reparticiones, su estructura: al no llevar los *Argumentos*, tampoco lleva una división en autos (concretamente no consta el titulillo 'Auto I'), presentándose más bien como materia continua, no dividida. Esa *Celestina* manuscrita y alternativa podría incluso ser una versión no anterior sino paralela a *LC* impresa (como demuestran otros ejemplos de tradición textual, y como se podría pensar si *Mp* fuera de fecha posterior al primer impreso); en este caso, habría que entender cuál sería su uso, o su usuario, siendo su texto mucho menos controlado (si, por ejemplo, circulaba entre los estudiantes para representarse, como indicaría su mayor número de acotaciones, incluso externas).[24]

it%2Fcelestina%2Fm-Autoria.PDF> (consultado: 24-01-2020); Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 161-185; Francisco J. Lobera, «El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *LC*», *Boletín de la Real Academia Española,* LXXIII.1 (1993), pp. 51-66; Donald McGrady, «Two Studies on the Text of the *Celestina*. 1. Palacio MS 1520; a late copy of the ancient author's *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romance Philology*, XLVIII.1 (1994), pp. 1-9 o Michel Garcia, «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 3-16, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 24-01-2020) y «Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio'», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 145-149, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_nota1.pdf> (consultado: 24-01-2020), etc., que a partir de su análisis han intentado aclarar su procedencia (Salamanca), 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, la cual Rojas (o algún corrector de imprenta) posteriormente depuró. Lo que sí queda claro es que el descubrimiento de este manuscrito es de capital importancia al aportar noticias relativas a los primitivos estadios de vida de la *Celestina*, la cual circuló en forma manuscrita, si bien dicha trayectoria fue posteriormente desplazada por la de la tradición impresa.

24. Patrizia Botta, *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) / Patrizia Botta,* ob. cit.

Si aceptamos que este primer estadio de la *Celestina* circuló en forma manuscrita, conforme a lo indicado por el «Autor a un su amigo», podría darse el caso que fuera una obra completa, y por tanto con un final feliz. En dicho caso, la primera versión de la obra coincidiría mucho más con las comedias humanísticas, planteando un caso de enamoramiento entre un galán (Calisto) y una muchacha (Melibea), el cual, para poder conseguirla, busca la ayuda de sus criados. Sempronio (que en el primer Acto actúa como el clásico criado sermoneador de la comedia romana) intentará disuadirle de dichos amores peligrosos mediante un montón de ejemplos reprobatorios (sacados en su mayor parte de la tradición ovidiana), para posteriormente, viendo la imposibilidad de hacer variar de posición a su amo, convertirse en un *servus fallax*, quien solicitará la ayuda de Celestina para conseguir así llevar a buen puerto dichos amores. La comedia, en dicho caso, terminaría con la consecución física de la amada. Argumentos así los encontramos en comedias que circulaban entre el profesorado y estudiantazgo español de fines del Cuatrocientos, caso de la *Poliscena* y *Poliodorus*.[25] Pero aún así, con una extensión unas diez veces inferior a la de la *Tragicomedia*, sería difícil o casi imposible que esos «papeles» encontrados por el Autor estuvieran pensados para la representación escénica, como tampoco lo fueron las comedias que se realizaban en «las grandes herrerías de Milán».

Lo que queda claro es que en este primer estadio la *Celestina* «es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el I°) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna», al decir de Patrizia Botta. La inclusión de los preliminares aparecerá 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 y, por tanto, con la intervención de un editor (por el momento desconocemos cualquier contrato de edición de esta obra con tantísimas ediciones en el siglo XVI), un impresor y seguramente varios correctores de imprenta, que dieron su impronta lingüística a la versión impresa.[26]

A partir de la edición toledana de 1500, siempre aparecerá en las octavas acrósticas iniciales del «Autor, escusándose de su yerro» los datos sobre su identidad: «El bachjller Fernando de Royas acabó la comedja de Calysto y Melybea, y fve nascjdo en la Puevla de Montalván», perteneciente en la actua-

25. Véase José Luis Canet, «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, Universistat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28; también publicado en este volumen, pp. 281-296.

26. 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. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 369-380.

lidad la Puebla de Montalbán a la provincia de Toledo. Como bien ha indicado Peter Russell:

> La historia textual de *La Celestina* se caracteriza por un constante proceso de amplificación más típico de la historia de los libros manuscritos medievales que de los libros impresos [...]. Hay, además, algunos indicios que sugieren que Rojas a veces introdujo cambios bastante significativos en la versión primera de su manuscrito antes de que la obra fuese entregada a un impresor.[27]

Para hacernos una pequeña idea:

> Las adiciones impresas representan aproximadamente un cuarenta por ciento del total de la obra. Sin contar con las adiciones primeras, que no se pueden calcular por estar sujetas a interpretación. 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».[28]

El más importante cambio es el de *Comedia* a *Tragicomedia*, efectuada en alguna edición perdida salmanticense de 1500 o 1502, pues ya en la traducción realizada por Alonso Ordóñez al italiano, y salida de las prensas romanas de Eucharius Silber en 1506, aparecen las diferentes interpolaciones a lo largo de todo el texto, siendo el añadido más importante el *Tractado de Centurio*, como se conoce a los cinco actos nuevos incorporados. El propio Rojas (en el caso que sea quien realice la ampliación y cambio de título) en el Prólogo a la *Tragicomedia* explica 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 (pp. 202-203).

La justificación de Rojas para alargar la obra a causa de la presión de los lectores para gozar más de los «deleites destos amantes», no es ni más ni menos que la interrelación entre el autor y el lector de su época en un ambiente universitario, porque de no ser así no se explicaría el cambio genérico que implica

27. Peter E. Russell (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, cita p. 15. Todas las citas de *La Celestina* proceden de esta edición, así pues, únicamente se indicará la página.

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

la modificación del título de *comedia* a *tragicomedia*, como nos lo recuerda el propio Rojas:

> [...] 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» (p. 202).

Para mí, la comedia humanística en Salamanca ha pasado del simple ejercicio escolar a una nueva fórmula literaria liderada por ciertos profesores (me refiero a los que cuestionaban la enseñanza tardía medieval) y el estudiantazgo, escogiendo los esquemas básicos de la comedia humanística pero modificándolos sustancialmente. Para una mejor moralización Rojas (o quien sea) decide transgredir los cánones extremadamente rígidos de las poéticas renacentistas, transformando el final feliz en trágico, más en consonancia con la nueva moralidad humanista y del derecho, de ahí el título de tragicomedia.[29] Por tanto, Rojas, al asumir las críticas de su círculo (la universidad de Salamanca y los profesores de retórica), cambió su primer título por el de *Tragicomedia* a causa de final trágico, pero no al de tragedia porque tampoco lo era por los personajes bajos utilizados.

Bajo estos aspectos retóricos y poéticos se podría entender una de las primeras imitaciones celestinescas, la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta por Pedro Manuel Ximénez de Urrea, y publicada en su *Cancionero* (Logroño: Arnau de Brocar, 1513), quien versifica un tercio del 1.º Acto de la *Celestina*.[30] La égloga, de larga tradición nobiliaria, era la fórmula preferida para la representación teatral en las cortes y palacios de la nobleza. Quizá una de las pocas formas dialogadas que tenía claros modelos en las representaciones palaciegas (Juan del Encina, Lucas Fernández, etc.). Pero lo que no queda claro es el título que le otorga, puesto que dentro de la tradición de las églogas, provenientes del mundo italiano o virgiliano, una de las características de este género es la inclusión de pastores; personaje ausente de la *Égloga de la tragicomedia*. Sin embargo, podemos entender el título desde la etimología de la palabra, puesto que lo pastoril procede de los *Idilios* de Teócrito de Siracusa, a quien imita Virgilio en su *Bucólicas*, también llamadas églogas, cuyo significado era el de 'selecciones', 'extractos'. Desde este punto de vista, Urrea realiza un extrac-

29. Keith Whinnom, «Interpreting *La Celestina:* The Motives and the Personality of Fernando de Rojas», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell,* eds. E. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring Mill, y R. E. Trumand, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, pp. 53-68 y «El linaje de *La Celestina*», *Ínsula,* 490 (1987), pp. 3-4.

30. Urrea sigue, en su texto, la edición de la *Tragicomedia* de 1507.

to de la obra de Rojas, centrándose en la temática del planteamiento amoroso, como correspondía a la tradición pastoril, definida como el juego combinatorio de la pasión amorosa y de la naturaleza sublimada (lugar idílico). Una pasión amorosa recreada en un demorado análisis a través de las penas que produce en el amante, de la fuerza irresistible del amor, de la locura que produce. Urrea continuaba así la renovación del mundo de la égloga iniciada por Encina con su *Plácida y Victoriano* al incorporar parte del mundo celestinesco al universo bucólico de la égloga renacentista, renovación literaria que ampliará a otros géneros con la *Penitencia de amor.*[31]

Mediante la modificación del género cómico al tragicómico se dio vía libre a multitud de innovaciones literarias. Las estructuras rígidas de los géneros y estilos medievales fue desapareciendo poco a poco. Decía Marcelino Menéndez Pelayo: «Dos libros se hallaban entonces en el momento culminante de su éxito: la *Celestina* y la *Cárcel de Amor.* Urrea, sin hacerse cargo de la radical oposición del sentido artístico de ambos libros, ni de la profunda desemejanza de su plan y estilo, intentó fundirlos en uno solo, no olvidando sus hábitos de poeta cortesano. Resultó de aquí una producción híbrida [...]».[32] Bajo mi punto de vista, la *Penitencia de amor* es una adaptación de la comedia humanística al ambiente nobiliario. El propio Pedro Manuel, gran conocedor de la *Celestina*, es consciente de la modificación realizada por Rojas al estilo cómico dentro del género dramático, por lo que plantea una historia amorosa con inclusión de criados que son el verdadero motor de la intriga amorosa (como los *servus fallax* de la comedia terenciana, o como el Sosia de la *Historia duobus amantibus)*, pero sitúa el ambiente fuera del universo ciudadano y, por supuesto, universitario. Al relatar la pasión entre dos enamorados nobles: «un cavallero llamado Darino, hijo de Galmano y de Volisa, el qual andando un día solo a cavallo [...] vio a la ventana a Fynoya, muy gentil dama, hija de Nertano y de Solona [...]», incluye toda la tradición amorosa de la época, como un espejo de costumbres de la vida que él, como noble, conocía y usaba. Por ello, le parece mejor al noble aragonés introducir la relación epistolar, el «proceso de cartas», como elemento convencional y harto usado en la ficción sentimental, mucho más verosímil entre personas de cierto rango social que la utilización de alcahuetas de baja estofa; se explican así también todos los motes o letras con invenciones, tan caras al mundo cortesano y plasmadas en el *Cancionero General.* Pero su autor es consciente del estilo en el que escribe, por lo que divide su obra en «çenas»; entreteje sentencias en el diálogo (si bien la mayoría provienen de los *Proverbios* de Séneca) y utiliza la misma estructura de debate entre los criados y el amo,

31. Miguel Ángel Pérez Priego, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, VII (1991), pp. 291-311.

32. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ob. cit. p. CLXV.

la misma temática en pro y contra las mujeres; o incluya escenas cómicas, casi independientes de la acción, como las octavas, que el autor llama «pullas honestas» entre Renedo y Lantoyo (nombres que suenan inmediatamente a los personajes de las églogas pastoriles), y que no son ni más ni menos que las escenas ridículas entre pastores de las églogas encinescas (y que probablemente el autor ya tenía compuestas), incorporándolas como algo natural, puesto que era la materia ridícula de la tradición cortés.[33] La única variación en cuanto al estilo es el final, que no llega a ser trágico como la *Celestina*, pero tampoco feliz (quizás pueda haber sido inspirado por la obra de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, como ha sugerido Barbara Matulka, aunque algo modificado, o por la propia obra de Eneas Silvio).[34]

Pero, sobre todo, la *Celestina* constituyó un formidable estímulo literario y un frecuentísimo punto de referencia para el teatro posterior. Para Miguel Ángel Pérez Priego:

> Ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas. Presentaba una trama perfecta y cerrada, unos personajes profundamente construidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario. Todo ello resultaba del mayor atractivo para los dramaturgos del siglo XVI, faltos, como estaban, de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales y deslumbrados por la inmensa popularidad de la *Tragicomedia*. A ella acudirán reiteradamente en busca de inspiración a la hora de montar sus espectáculos teatrales.[35]

Pero que sepamos, nunca se llegó a representar la obra en sí hasta bien pasados los siglos por la complejidad que supone tener que reducir casi en un 75 % el texto en la puesta en escena. Al reducir el texto para su representación, como hemos visto reiteradamente en el siglo XX y XXI, se propicia una visión unilateral del texto (bien centrándose en algunos personajes principales, bien sobre el mundo de la prostitución y marginalismo, o dando énfasis muchas veces a aspectos que poco o nada tenían que ver con las intenciones de los primitivos autores).

33. Remito a José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, ob. cit., pp. 49 y ss.

34. Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in comparative literature*, New York, New York University, Comparative Literature Series Institute of French Studies, 1931, pp. 181-184.

35. Miguel Ángel Pérez Priego, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», art. cit, p. 292.

Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*[1]

Giraldi y la comedia

Los escritos críticos sobre Giovan Battista Giraldi Cinthio son abundantísimos, sobre todo los referidos a su concepción y reformulación de la tragedia, así como sobre sus *Ecatommiti*, pero muy pocos los que se han centrado en la comedia.[2]

Veamos algunas de sus reflexiones en sus *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, compuesto el 20 de abril de 1543, como se indica al final del texto, aunque publicado por primera vez en 1554, Venezia, casa de Giolito:[3]

> Hanno dunque tra lor commune la comedia et la tragedia l'imitare una attione, ma sono differenti: che quella imita la illustre et reale, et questa la popularesca et civile. Et però fu detto da Aristotile che la comedia imitava le attioni peggiori.[4] Non che ci volesse significare che imitasse le vitiose et le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobilità, se si conferiscono colle reali. (p. 208)
> [...] la comedia condurrà la sua attione, per mezzo dell'ingegno del poeta, dalle turbe et dai travagli alla pace et alla tranquillità, con convenevole mezzo. (p. 209)
> [...] no voglia meno di tre hore; né quella della tragedia meno di quatro. (p. 210)
> Imita la tragedia et la comedia col parlar suave, cioè col verso che fu detto metro da Aristotile, et non con la prosa; che senza versi né quella, né questa può esser lodevolemente composta. Perché, essendo il verso una delle parti di tutto il corpo di esse, non possono non essere manche et sciancate, qualunque volta egli lor manca. Et se force an-

1. Este trabajo fue publicado en *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, III (2017), pp. 9-70. Agradecemos el permiso concedido para la publicación de este artículo.

2. Véase la bibliografía puesta al día por Irene Romera Pintor sobre Giraldi Cinthio, incluida en la revista *Studi giraldiani. Letteratura e teatro* <http://cab.unime.it/journals/public/journals/12/GIRALDI/Bibliografiacriticawebiitaliano.pdf> (consultado: 25-01-2020).

3. Todas las citas del *Discorso* proceden de la edición de Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdepartamentale di Studi Umanistici, 2002.

4. Nota de S. Villari: [cita por la traducción de la *Poética* de Alessandro de'Pazzi: «Comoedia autem est (ut diximus) peiorum quidem imitatio»].

ticamente vi forono alcuni che in prosa le scrissero appresso a' Greci, fu che le cose ne' principii loro non sono perfette [...]. (pp. 210-211)
Et quantumque la favola sia commune alla comedia et alla tragedia, vogliono nondimeno alcuni che quella della tragedia si pigli dalla historia, et quella della comedia si finga dal poeta [...] appigliandosi la comedia alle attioni civili et popoplaresche et la tragedia alle illustri et alle reali, per esser quella di huomini privati et questa di re et di gran personaggi [...]. (p. 214)
Et perché non vorrei che, non si ritrovando hoggidì altre comedie tra'Greci che quelle di Aristophane, vi pensaste che da lui si potesse haver buona forma di comedia, voglio che vi crediate che tanto è vitiosa la maniera delle sue comedie, et così lontana dal vero modo di esse, quanto era vitiosa la sua vita et lontana da ogni lodevole costume [...]. Et per danari si dava ad infamare i virtuosi, onde nacquero comedie ingrate et schifevoli et da essere del tutto fuggite, se non da quelli i quali si pensano che il buffoneggiare et non haver risguardo né a luogo, né a tempo, né a persona, sia cosa lodevole. (p. 233)
Ma, lasciando che ognum faccia di sé quel che gli pare et tornando al proposito nostro, dico che, come convengono le grandi et reali persone alla tragedia, cosí sono della comedia le popolaresche, come di sopra dicemmo. E come varie sono le attioni dell'una et dell'altra favola, cosí (quantunque ambedue mirino ad un fine medesimo, ch'è introdurre buoni costumi) diversamente producono questo effetto. Perchè la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi nelle quali sono incorse le persone tragiche, Ma la comedia, col proporci quello che si dee imitari con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buen modo de vivere. (p. 234)
Ma varie furono appresso gli antichi le sorti delle comedie et delle tragedie altresí; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto. (p. 234)
Ma nell'esprimere con parole le cose tragiche et le comiche, vi è non poca differenza, perc'havendosi a parlare nella tragedia di cose grandi et reali, come conviene alla sua gravià, s'usano in lei ragionamenti lunghi, come nel lodare o biasimare costume, vita, signoria, sesso, età, od altre simili cose che convengono agli episodii o alle digressioni introdutte per abbellire et per aggrandire la favola. Ma nella comedia è poco dicevole, perchè ella è tutta su le cose famigilari et basse. Et però le sue sentenze et i suoi ragionamenti volgliono essere brevi, popolareschi, communi et domestichi, et le sentenze no vogliono essere in simili parlarari frequenti, né portare con esso loro quegli affetti et quella grandezza che si vedono nelle sentenze delle tragedie. Et il lodare o biasimare nella comedia vuole essere più tosto con gentil maniera, che non grave, et più tosto con breve corso di parole, che con lungo.

> Anchora che nella sua *Eautontimorumeno* Terentio, fuori del suo costume, nel parlare de' due vecchi, si sia molto estesso nelle cose morali, et Plauto, ne' suoi *Captivi*, habbia più tosto piegato nel movere gli affetti con lungo ragionare alla parte della tragedia ch'a quella della comedia, nondimeno, come questo alle volte si conciende, cosí non è egli da usar molto frequente. Ilche gentilmente ci accennò Horatio, quando disse che alcuna volta la comedia alza la voce fuori del suo costume, et alcuna volta il tragico si duole con parlar basso. (pp. 297-298)

La mayoría de las veces cita Giraldi Cinthio aspectos de la comedia en confrontación con la tragedia, que es la que para él tiene más importancia. Susanna Villari resalta en su prólogo a los *Discorsi* que Giraldi usa los tópicos latinos expuestos en los *Commentum Terentii* que incluían las definiciones de Comedia en contraposición a la Tragedia, junto con otras ideas procedentes de la *Poética* de Aristóteles (incluso propone que usa la edición de la *Poética* de Alessandro de'Pazzi).

Efectivamente, Giraldi Cinthio cita continuamente estos conceptos antitéticos o contrapuestos entre tragedia y comedia que se incluían en las ediciones terencianas. Para los lectores de los siglos XV y XVI los nombres de Terencio y de Donato eran inseparables. Las comedias de Terencio incorporaban normalmente el tratado *De tragoedia et comoedia* junto con los comentarios de Donato,[5] y posteriormente en los primeros decenios del XVI se incluyeron otros comentaristas, que ejercieron un influencia notable en los ambientes universitarios y escolares. Fue así como nacieron los primeros intentos de representaciones escénicas de esta «comedia nueva latina», como la definían los teóricos, con un mejor conocimiento de los espacios escénicos a través del *De Architectura* de Vitruvio, que también se comentaba.[6]

El tratado de Donato se inicia mediante la historia del teatro griego y latino; posteriormente explica los términos: «drama, tragedia y comedia», y una breve descripción de la Antigua comedia griega, así como de los excesos que llevaron a su desaparición y al nacimiento de la Comedia Nueva, cuyos mejores representantes fueron Menandro y Terencio. Trata después de los cinco actos, de la desaparición del coro en el género cómico, la alabanza de Terencio y los procedimientos que utiliza: Terencio no hace aparecer dioses para narrar el argumento; utiliza hábilmente la *persona protatica*, que desaparece después

5. La *editio princeps* de las seis comedias con el comentario de Elio Donato es de 1470, y, a partir de 1476, el *De Comoedia* se reedita con mucha frecuencia junto con el *corpus* terenciano.

6. La difusión de las seis comedias de Terencio, junto con los *Commentum Terentii* y los *Praenotamenta* alcanzaron en Europa las 446 ediciones durante el siglo XVI, de las que en Italia se publicaron entre 150 y 200 ediciones. Remito a Harold Walter Lawton, *Térence en France au XVIème siécle*, 2 vols., Paris Jouve et Cie, 1926; reed. Genéve, Slatkine Reprints, 1970-1972. El segundo volumen incluye un catálogo de las ediciones.

de explicar la situación a los auditores; sus versos se acercan *ad imaginem prosae orationis*; da a sus personajes caracteres convenientes; mantiene la unidad de tono apartándose tanto de la tragedia como de la farsa; mantiene la unidad constructiva, aunque incluya una doble intriga. Continúa Donato mediante la descripción de las diferentes clases de comedia (*togatae*, *praetextae*, etc.), y define los géneros teatrales a partir de sus contrastes: final feliz o desgraciado, inicio alegre o triste, personajes altos o bajos, etc. Pero sobre todo, para Donato, la comedia tiene, al igual que la tragedia, una finalidad moral: la de enseñar lo que es útil a la vida y lo que hay que evitar, y repite la definición atribuida a Cicerón de que la *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* «imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad».

Al texto de Donato se fueron adjuntando los de otros eruditos franceses e italianos, caso de Guy Jouvenneaux, Giovanni Calfurnio, Jodocus Badius Ascensio (cuyos *Praenotamenta* fueron ampliamente impresos y leídos), e incluso de grandes humanistas como Erasmo.[7]

No es fácil saber certeramente la edición que utilizó Giovan Battista Giraldi para construir su teoría de la comedia. Susanna Villari piensa que muy probablemente se sirvió de las ediciones venecianas de 1517 o 1521 de Francesco Asolano (alias Andrea Navagero), en cuyo prólogo defiende la superioridad de Terencio frente a Plauto, aspectos muy insistentemente recogidos por Giraldo en su *Discorso*. Pero podría ser cualquiera de las impresas con dos, tres, cinco y seis comentarios, muy utilizadas para la docencia.[8]

7. En efecto, en 1502 aparece la edición lionesa de Terencio que contiene los *Praenotamenta* de lodocus Badius Ascensius, los cuales se siguieron reimprimiendo frecuentemente a lo largo del siglo. Según María José Vega Ramos, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, 11 (1995), pp. 237-262: «En suma, la apertura de los *Praenotamenta* proporciona las bases de una teoría general que sirve de introducción a la teoría de la comedia: constituye además un discurso unitario y progresivo que, no obstante, procede de una amalgama compleja de autoridades. Así, por ejemplo, la *Rhetorica ad Herennium* y Quintíliano proporcionan la distinción entre la narración de cosas verdaderas, fingidas y verosímiles y, por tanto, las diferencias de la historia y la poesía; de Diomedes procede la división de la poesía en tipos y especies, de Horacio, las observaciones sobre el decoro y sobre la instrucción; de los autores cristianos, las reflexiones sobre la alegoría y así sucesivamente. Los capítulos dedicados a la comedia se han construido del mismo modo, mediante una unión de autoridades *veteres* (Donato, Diomedes, Horacio, Vitruvio) y *recentiores* (Tortelius, Baptista Mantuanus, Landinus) y mediante la expansión, por acumulación de datos, de los aspectos sistemáticos e históricos mencionados en el *De Comoedia* [...]», cita p. 245.

8. Pongo unos pocos ejemplos de ediciones venecianas con comentarios, aunque hay muchísimas:

> – *Publii Terentii Afri Comoediae i[n] sua metra restitutae / interpretantibus Aelio Donato gra[m]matico dignissimo necnon Joa[nnes] Calphurnio; vna cum figuris aptissimis multisq[ue] in locis adiunctis dictionibus graecis quae deerant; nec non [et] ornatissimus index tam vocabulorum q[uam] adagioru[m] quae digna annotatu visa sunt; nouiter impressae*. Venetiis, per Gulielmum de Fontaneto, de Monteferrato, 1523, die VIII Aprilis.

Compárense estas reflexiones de los comentarios a Terencio (véase nota 7) con lo expresado por Giraldi Cinthio en su *Discorso* (que he anotado anteriormente), y con los que construirá su única comedia *Gli Eudemoni*. En esta comedia, escrita en verso para su puesta en escena en 1549, Giraldi pone en práctica su pensamiento teórico del *Discorso*, pero incluyendo algunas pequeñas modificaciones que su autor considera imprescindibles para la representación escénica. La obra consta de un Argumento inicial en prosa, un prólogo en verso y cinco actos, similar en cuanto a temática a las comedias plautinas (sobre todo a la de los *Menaechmi)*, con una trama entresacada de la Deca V de sus *Ecatommiti*. Philip Horne, el editor moderno de *Gli Eudemoni,* resalta que:

> It may be rather more than just a coincidence that the composition of *Gli Eudemoni* followed so soon after the publication, in 1548, of Giangiorgio Trissino's Plautine comedy *I simillimi*. Giraldi was appropiately deferential towards Trisssino in print, paying homage to him both in the epilogue ti *Orbecche* and this teatrise on comedy and tragedy, recognizing the older man's contribution to vernacular tragedy with special reference to his use of unrhymed hendecasyllabe verse.[9]

Efectivamente, en estos años se están representando comedias italianas en diferentes cortes nobiliarias siguiendo las propuestas terenciana y plautina, que incluyen anagnórisis o agnición.[10] Véase, si no, los argumentos de *Gli Eudemoni*[11] en relación con los de *I simillimi* de Giangiorgio Trissino para com-

> – *Habes hic amice lector P. Terentii Comoedias / vna cum interpretationibus Aelii Donati, Duidonis Iuuenalis Cenomani, Io. Calphurnii uiri apprime docti nec no[n] & Seruii ac Iodoci Badii Ascensii ; insuper & scholia ex Donati Asperi & Cornuti comme[n]tariis decerpta nec no[n] & Phylippi Melancthonis in eiusde[m] Tere[n]tii comoedias argume[n]ta. Adiuuctis [sic] atq[ue] emendatis dictionibus graecis quae deera[n]t appositis etia[m] figuris aptissimis; indicata sunt praeterea diligentius carminum genera & in his incidentes difficultates ; correcta q[uae]dam & co[n]sulu[m] nomina idq[ue] studio & opera Des. Erasmi Roterodami ex ueterum exemplariorum collatione; ad haec accessit copiosissimus & accuratissimus index ta[m] uocu[m] a co[m]mentatoribus declarataru[m] q[uam] adagioru[m] quae annotatu digna uisa sunt atq[ue] ea quide[m] omnia q[uae] antea unq[uam] prodierint eme[n]datiora*. Venetiis, per Venturinum de Roffinellis, 1539.
>
> – *Publii Terentii Comoediae sex, cum interpretationibus Aelii Donati, Guidonis, Iuuenalis Cenomani, Seruii, ac Iodoci Badii Ascensii, necnon Io. Calphurnii Brixiensis (licet recentioris) viri apprime docti, qui quidem in eauton timosoumenon multa familiariter scripsit. Insuper & scholia ex Donati, Asperi, & Cornuti commentariis decerpta . Venetiis: ex typis, aere, ac industria hon. uirorum Brandini et Octauiani Scoti fratrum haec Terentii Commentaria excussa sunt*, Venetii, in Typographia hon. virorum Brandini & Octauiani Scoti fratrum, cudebantur, 1540.

9. Giambattista Giraldi Cinzio, *Gli Eudemoni: an Italian Renaissance Comedy*, ed. Philip Horne, Lewiston, New York, Medieval and Ranaissance Studies, 1999, cita p. xvi.

10. «La agnitione come convenga a la commedia», Giraldi Cinthio, *Discorsi*, p. 241. Aristóteles en su *Poética*, le dedica un apartado a la agnición.

11. Argumento de *Gli Eudemoni:* un gentilhuomo Napoletano, temendo l'ira del suo Re, con la moglie et due figliuoli, uno maschio et l'altro femina, nati ambi ad un parto e simili fra se, montato

prender sus interrelaciones.[12] Pero también fue de imitación latina *Il geloso* de Ercole Bentivoglio (que se recitó en Verona en la Academia Filarmonica durante el carnaval de 1549), e incluso la *Calandria* del cardenal Bibbiena, que se escenificó en Lyon ante el rey de Francia Enrique II en 1548 (aunque su primera representación o recitación fue en el Palacio Ducal de Urbino el 6 de febrero de 1513).

su una nave, se ne fugge. È assalito da una crudel tempesta: cadono il marito et la moglie nel mare, l'uno è spinto a Durazzo, l'altro a Corfù, vivi. Il marito si muta nome e va a servire in Patrasso un gentile huomo di quel luogo, il quale lo lascia erede di tutto il suo. I figliuoli sono spinti con la nave a Ragusa. Un Raguseo piglia la femina, un Vallonese il maschio: quegli chiama la femina Eutiche, nome proprio di Grecia, questi chiama il maschio Eugenio. Il Vallonese va alla Vallona, ove si era ricoverata la madre dei due figliuoli, et mutatasi il nome, si era data a servire. Il Vallonese la piglia ai suoi servigi e la tiene in casa. Eutiche è rapita da [...] et condotta a Patrasso et venduta al padre senza che egli la conosca. Eugenio s'innamora di una giovane da Patrasso, che alla Vallona era ita. La quale ritornata nella sua patria, Eugenio fugge dal Vallonese, e vestito da donna se ne va a Patrasso et si acconcia col padre della giovane. Il quale credendolo una femmina, il dà per donzella alla figliuola et egli la ingravida. Ingravidatala, si innamora di Eutiche, non la conoscendo sorella. Et il padre, credendo Eugenio una fanciulla, si innamora di lui. Eutiche si innamora del figlio del fratello del Podestà. Et mentre cercano tutti condurre al fine i loro amori, sovraviene il Vallonese et la madre dei due figliouli, et il padre conosce i figliuoli et la moglie, et essi altresì lui. Et Eugenio si piglia la ingravidata giovane per sua moglie, et Eutiche ha il suo amante per marito et tutti si rimangono contenti.

12. Si bien *I simillimi* sigue muy de cerca la obra de los *Menaechmi* de Plauto, sin embargo, Trissino hace desaparecer el Prólogo e introduce el coro, al intentar aunar la tradición latina de Plauto y la griega, como él indica de Aristófanes o «commedia antica» en su dedicatoria de la obra al cardenal Farnese. En esta Dedicatoria, pequeña teoría de la Comedia, empieza hablando de la Poesía, «que non è altro che uno imitare con parole dolcemente legate in versi le azioni, e costumi de gli oumini [...]»; posteriormente habla de que de las diferentes formas de imitación nacieron los poemas heróicos, la Tragedia, la Comedia, las canciones [...] «E pèrchè la Tragedia, imitando, lauda, et ammira gli atti virtuosi; e la Commedia, imitando, dillegia, e vitupera i viziosi; avviene, che a questo modo e l'una, e l'altra c'insegnano la virtù [...]. Avendo adunque io in questa lingua italiana composto e la Tragedia, e lo Eroixco; l'uno de i quali con la rappresentazione, e l'altro con la enonziazione [...] mi a paruto, oltra quelli, di abbracciare encora quest'altra parte di Poesia, cioè la Commedia, la quale tratta de le azioni, e costumi de gli uomini medicori, e bassi; e con parole ridicule, e con burle fa lo effetto de li suo9i ammastramenti; e si come ne la Tragedia, o ne lo Eroico cercai di osservare le regole scritte da Aristotele, e mostrate da Omero, e da Sofocle, e da gli altri ottimi Poeti; cosè ne la Commedia ho voluto servare il modo di Aristofane, cioè de la Commedia antica. La onde avendo tolta una festiva invenzione da Plauto, vi ho mutati i nomini, et aggiuntevi persone, et in qualche parte cambiato l'ordine, et appresso introduttovi il Coro; e così avendola al modo mio racconcia, voglio mandarla con questo abito in luce [...] [aunque dice que a Horacio no le gusta el Coro] Vi ho encora secondo il costume de gli antichi Greci levato il Prologo, et ho fatto narrare lo argomento a le prime Persone, che in essa parleranno, il che par, che piacesse a Terenzio nostro [...] [habla de las cosas virtuosas que van con el Cardenal] E considerando ancora che la Poesía, come di sopra si è toccato, con la suavità de i versio, e con la varietà de le Favole piacevolmente c'insegna essa virtù; e sapendo appresso che questa festiva azione de li due Gemelli ci mostra quanto si debbano teneramente amare i fratelli [...]», Giovan Giorgio Trissino, *Commedia I similimi*, MDCCIC.

Efectivamente, Giraldi sigue en esta comedia muchos de los aspectos que ya había esbozado en los *Discorsi*, eligiendo como temática la fe marital expuesta en la Deca V de sus *Ecatommiti*, que también le habían servido como fuente de la *Selene*,[13] aceptando, por tanto, que la fábula no proceda de fuentes históricas sino de la inspiración del poeta, pero sobre todo que sea moral y honesta, tanto por la temática como por las palabras utilizadas, como estaba acostumbrado el público que asistía a sus tragedias, por lo que esta comedia no tendrá nada que ver con la comedia antigua, para él indigna, como recuerda en el Prólogo:

> Spettatori, qui dove per molti anni
> Reali avvenimenti havete visti,
> Hoggi rappresentare una comedia
> Vedrete, dall'istesso autor composta,
> Che le cose reali addusse in scena:
> Ove, se ben vedrete alcuni amori
> Et mezzani, che al fin cerchi condusse,
> Non odrete però mai dir parola,
> Che esser non possa honestamente udita,
> Et non sia a esempio della vita humana.[14]
> Che coloro il poeta nostro biasima,

13. Irene Romera Pintor, editora de esta y otras tragedias de Giraldi, anota las fuentes procedentes de su *Ecatommiti* en «Metamorfosi di una novella in tragedia nell'opera di G.B. Giraldi Cinzio», en *Metamorfosi del testo e testualità della critica. Actas del XVI Congreso Internacional AISLLI, California, Los Ángeles 6-9-ottobre 1997*, eds. L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, 2 vols., Fiesole (Firenze), Cadmo, 2000, II, pp. 1035-1049, pero sobre todo resalta la intención moralizante de su autor en todas las tragedias: «Tutto ciò nasce dall'esigenza del Giraldi di conferire al teatro una funzione dittatico-morale, come dichiara nel prologo della *Selene*: «'l porre / Vera sembianza de' soccesi umani / Ne gli occhi de le genti, far potesse / Vedere in fatto a ognum la miglior vita. / Per insegnare adunque in un sol giorno / A miglialia di gente il vero mondo / Di compir con onor la vita frale, / [...] Perche, veggendo indi gli sppettatori / Varie sembianze d'oumini e di donne, / Di varri uffici e qualità diverse / E di varii costumi e varie leggi, / Sortir diversi fini e varie sorti, / Fatti acuti sapesser da sé, in tanta / Varietà di genti e di costumi, / Seguir la loda et ischivare il biasmo, / E veder che chiunque virtù segue / Giunge a buon fine, e chi'l mal segure ha reo», en Giambattista Giraldi Cinthio, *Selene*, ed. Irene Romera Pintor, Boloña, CLUEB, 2004, p. 33.

14. Coincide este planteamiento de la comedia como «esempio della vita humana», las reflexiones sobre la comedia antigua, la propuesta terenciana, etc., con el Prólogo de Ercole Bentivoglio a *Il geloso*, Venegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547:

> [...] Che ueramente la Comedia é specchio
> Di natural costumi; imitatione
> Del uiuer nostro; imagine del uero.
> [...]
> Di farui una Comedia che sia nuoua:
> nuoua d'inuention, et d'argumento:
> Non tolta da Latin ne Greco auttore;
> Non mai piu audita ne ueduta in scena [...]
> (p. aiiii r. y v.)

I quali s'han pensato che la loda
Della Commedia sia con atti vili,
Con parole lontane da ogni modo,
Che alle honeste attioni si convenga,
Indur gli spettatori a riso sciocco.
Cose non pur della Commedia indegne,
ma da far vergognar la plebe istessa.

Ver è che quando per le vie ed i trebbi
Senz'ordine, senz'arte e senza scena,
Da genti rozze appresso i Greci foro
Recitate comedie vili e inette,
Favole udite for simili a queste,
Che hoggi venute son favola al vulgo.

Ma poi che fu compreso il meglio, e visto
Che del vivere humano la Comedia
Esser dovea maestra, fu quell'uso
Senza honor, senza gratia e senza pregio
Bandito dalle scene e dai teatri.
Et degni di comedia solo i motti,
I gesti, i giuochi, le parole, i risi
for giudicati, che porgean diletto
Degno alle civili attioni honeste.

Quindi Terentio, che da Lelio apprese
Et dal gran Scipio quello che dovea
Farsi nel tempo, che la maestade
Di Roma si volea prender piacere,
Di comedie che fosser di lor degne,
Nelle favole sue solo introdusse
Cose da muover riso honestamente,
Sprezzando tutto quel che non per altro
Rider facea che per la sua bruttezza.
Quantunque havesse havuto Plauto innanzi,
Che havea cercato per qualunque via
Far rider la vil plebe e il vulgo inetto.
Perciò diè biasmo a Plauto Horatio, e diede
Loda a Terentio il dotto Afranio antico,

Este prólogo de *Il geloso* continúa el tópico de «Comedia Nueva» utilizado por los autores cultos italianos: Ariosto en *La Cassaria* dirá: «Nova commedia v'appresento piena / Di vari giochi che né mai' latine / Né greche lingue recitarno in scena», y Bernardo Dovizi da Bibbiena en *La Calandria*: «Voi sarete oggi spettrattori d'una nuova commedia intitulara *La Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua, vulgare non latina».

Malgrado di volcatio e di tant'altri
Che vollero oscurar tanta virtute.
[...]
Adunque hoggi udirete un gentil huomo,
Che fuggendo da Napoli, per l'ira
Del suo re contra se, perdette in mare
Per la tempesta la mogliera e i figli.
Et poscia lui del suo figliuolo acceso
Credendolo una giovane. E il figliuolo,
Poi ch'hebbe ingravidata la sua amante,
La sua sorella ardentemente amare,
Che comperata havea per serva il padre,
Non sapendo che figlia ella gli fosse,
Né il fratello che a lui fosse sorella.

Et vedrete costei amare un altro
Giovane, che figliuolo è del fratello
Del podestà di questa terra. Or mentre
Ciascun condurre al fin vorria il suo amore,
Per la nova improvvisa e lieta giunta,
D'un nobil Vallonese, che la madre
Dei due figliuoli, e del lor padre moglie,
Condurrà qui in Patrasso (hor nobil terra
Di Grecia, quanto già Corinto e Atene)
Conoscerà il marito la mogliera
Et ambi i lor figliuoli, i quali havranno
Del loro honesto amor dicevol fine.

Tal fia di questa favola il successo,
Che per nome gli Eudemoni fia detta
Dal felice soccesso che si avviene.
La qual se fia da voi benignamente
Udita, oltre il piacere e l'util, ch'Ella
Vi porgerà, ve ne haverà il poeta,
Tutto intento a piacervi, immortal gloria.

Giraldi reúne en este Prólogo todo cuanto había estado teorizando a lo largo de su *Discorso*. La comedia tiene que ser honesta como la tragedia, y aunque incluya procesos amorosos, la forma de expresarlos y de representarlos tiene que ser irreprochable. Ante un público conocedor de la tragedia y de su moralidad, Giraldi se alinea con aquellos que expulsaron a los comediógrafos de la ciudad (la por él denominada comedia *archea*) por su inmoralidad al mostrar los vicios y buscar el lenguaje del vulgo, y se adscribe a la Comedia Nueva de Terencio,

si bien con algunos ingredientes plautinos, que son en definitiva los modelos aceptados por los poetas que él admira (Ariosto, Trissino, etc.).[15]

En definitiva, es una comedia que no aporta ninguna novedad a lo que en Italia se representaba en las cortes por aquellos autores anclados en el clasicismo de la Comedia Nueva latina,[16] representada originariamente por Terencio y Plauto, a la que se imita tanto en el contenido como en la forma. Así pues, todos seguirán un mismo patrón: inicio de la comedia mediante el Prólogo y Argumento; la división en cinco actos; unidad temporal (un día) y espacial; las peripecias amorosas como elemento central de la fábula; la anagnórisis; el final feliz; el verso senario conversacional como elemento expresivo, etc., lo que en definitiva vino a denominarse Comedia erudita o «regolare». Una comedia de élites, que obvia el nacimiento del teatro profesional y de masas de las grandes ciudades, el de las fiestas religiosas (sacra rapprresentazione), las carnavalescas (farsas) y las del nuevo teatro popular construido mediante el lenguaje dialectal (Ruzzante, Calmo, etc.).

Si Giraldi Cinthio no hubiera tenido ese desprecio a las obras y autores procedentes de España, hubiera podido leer a 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, la primera preceptiva sobre la comedia europea,[17] en donde aúna parte de los *Praenotamenta terentii* de Jodocus Badius Ascensius junto con elementos de Vitrubio,[18] pero todo filtrado a través de su experiencia teatral:

15. Dirá Giraldi en su *Discorsi*: «Nella qual cosa riuscí maraviglioso l'Ariosto nella sua *Cassaria* [...] che ho tenuto ch'ella con tutte le latine si possa porre a paragone. Il secondo luoco tiene la *Lena* (quantunque ella sia di semplice argomento, ove la *Cassaria* è di doppio), per la naturale esplicatione del nodo che inessa si ritrova. Il terzo i *Suppositi,* a' quali alcuni hanno dato il primo, non considerando il poco verisimile che vi si trova nella contentione del servo col patrone, et in quella del Sanese col medesimo; il quale poco verisimile f'e il suo *Negromante* non molto lodevole», p. 233.

16. Mario Baratto, *La Commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977: «un teatro d'élite che nasce, tra due secoli, dalla convergenza di due forze essenziali: un ambiente sociale egemonico (la corte dei duchi a Ferrara; l'aristocrazia oligarrchica a Venezia; la Signoria a Firenze) e una casta di intellettuali, scrittori e artisti, legati a questo ambiente», p. 35. Véase también G. Ferroni, «L'invenzione del teatro moderno», en *Storia della letteratura Italiana,* Torino, Einaudi Scuola, 1991, II, p. 28; Bianca Concolino Mancini, «Tradizione e inovazione nella commedia del Cinquecento», *Chroniques Italiennes*, 65.1 (2001), pp. 27-47.

17. Véase Joan Oleza, «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en *Un 'Hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi,* eds. P. Garelli y G. Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 233-248 y Bartolomé de Torres Naharo, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013.

18. El *De architectura* de Vitrubio se publicó por primera vez en Roma en 1486 por Sulpicio da Veroli, posteriormente fue reeditado con ilustraciones en 1511 en Venecia y en 1513 en Florencia, y traducido a la lengua vulgar en 1521 por el milanés Cesare Cesarino.

> Comedia según los antiguos es *cevilis privatesque fortune sine periculo vite conprehensio* a diferentia de tragedia que es *heroice fortune in adversis comprehensio*; y según Tulio comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*; y según Acrón, poeta, ay seis géneros de comedias, *scilicet, stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y cuatro partes, *scilicet, prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; y como Oratio quiere cinco actos, y, sobre todo, que sea muy guardo el decoro, etc. Todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.
>
> Quiero ora decir yo mi parecer pues el de los otros he dicho y digo ansí que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división d'ella en cinco actos no solamente me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de do*n*de la comedia q*ue*da mejor entendida y recitada. El número de las personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión, [...] el honesto número me parece que sea de VI hasta a XII personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el cual buen cómico siempre debe traer ante los ojos, es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar cosas impropias, usar de todas las legítimas de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor *et e converso* y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo con toda la adverte*n*tia, diligen*n*tia y modo posibles etc.[19]

Como ya comenté en un trabajo anterior:

> Lo que realmente diferencia a Torres Naharro de los otros autores (incluso los que representaron sus obras en las cortes italianas, caso de Ariosto o Bibbiena), es su conocimiento profundo del teatro, de la práctica escénica [...] Sus comedias «a fantasía» siguen los preceptos de la «comedia nueva», con personajes que mantienen el decoro, con desarrollos dialógicos bien estructurados que generan la tensión necesaria en el espectador al final de cada Jornada (o como sugiere «descansaderos») para inmediatamente hacer entrar a nuevos personajes al inicio de la siguiente para el desarrollo de una nueva acción, relatada ésta mediante soliloquios o monólogos, todo ello en un escenario típicamente terenciano. Esa experiencia que dan las tablas y el asistir de espectador a muchos espectáculos es probablemente la influencia que recibe el autor extremeño de los italianos, pero bajo mi parecer es poca la que elige de los textos que tradicionalmente se han aceptado por la crítica como fuente de sus comedias. Quizás sea al revés, y podamos ver reminiscencias de sus personajes en obras italianas pos-

19. Bartolomé de Torres Naharro, «Prohemio», ed. Julio Vélez-Sainz, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio/html/f566f5be-e23c-47af-9efe-11c082544afd_3.html> (consultado: 25-01-2020).

> teriores, caso del Fray Timoteo de la *Madrágora* de Maquiavelo (1518) muy similar al ermitaño Teodoro de la *Serafina*.[20]

Y esos descansaderos entre cada jornada me recuerdan inmediatamente a Trissino, al comentar las diferencias entre tragedia y comedia, cuando se refiere a los *mimos* o coros de las tragedias antiguas:

> Ma in vece di questi tali cori, nelle comedie che oggidì si rappresentano vi inducono suoni e balli et altre cose, le quali dimandano, che sono cose diversissime dalla azione della comedia. E talora v'inducono tanti buffoni e giocolari che fanno un'altra comedia, cosa inconvenientissima e che non lascia gustare la dottrina della comedia, l'officio della quale non è di muovere riso per ogni modo che si può, ma solamente col suo proprio, cioè col mordere e riprendere e deleggiare le cose brutte e viziose.[21]

Así pues, Giraldi no acepta la comedia antigua ni la que estaba representándose entre sus coetáneos, excepción hecha de la comedia ariostesca y algunas pocas más que siguen los preceptos asentados de imitación terenciana y plautina. Se busca en estas representaciones el decoro y lo honesto, el ejemplo moral, todo ello embuelto en verso, que es lo que da calidad al texto escenificado, o más bien recitado, en las cortes señoriales. Porque estos humanistas al servicio de los cortesanos anteponen la lengua culta italiana y el verso a la puesta en escena. Lo que realmente les falta es la profesionalidad actoral; la relación directa con el público desde el escenario, en donde realmente se conciben los elementos estructurales que debe poseer un texto para una actuación ágil: el control de los movimientos escénicos, las entradas y salidas de personajes, el diálogo rápido, etc., para que una comedia sea un espejo de la vida, no una representación hierática, como se aprecia en muchas de estas comedias.

La Celestina *en Italia*

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se traduce al italiano en una época muy temprana por Alfonso Hordognez u Ordóñez, impresa por Eucharium Silber en enero de 1506 con el título de *Tragicocomedia* [sic] *di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, si bien ya estaba traducida en 1505, como se indica en los versos finales, posteriores al colofón:

20. Remito a José Luis Canet, «De la égloga a la comedia representable», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 julio de 2016*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 97-121, cita p. 114.

21. *La poetica (V-VI)*, publicada en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Gius Laterza & Figli, 1970, II, p. 61.

Nell mille cinquecento cinque apunto
despagnolo in idioman italiano
estato questo oposcul transunto
dame alphonso de hordognez nato hispano [...].

Esta es la primera edición que conservamos en la que se incluye en el título la evolución genérica en *Tragicomedia*, puesto que los ejemplares españoles anteriores todavía utilizan la denominación primitiva de *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, ¿1499-1502?; Toledo, 1500; Sevilla, 1501). La primera impresión española con el nombre de *Tragicomedia* es la de Zaragoza, 1507.[22] Ello nos puede dar una idea de la pronta difusión y traducción de la obra en Italia.

Emma Scoles realizó el primer catálogo de las impresiones italianas de la *Celestina* a partir del estudio de esta primera traducción.[23] Ediciones que en la actualidad se conocen mucho mejor gracias a los trabajos de Juan Carlos de Miguel, Patrizia Botta y Amaranta Saguar García.[24] Baste saber, que entre 1506 y

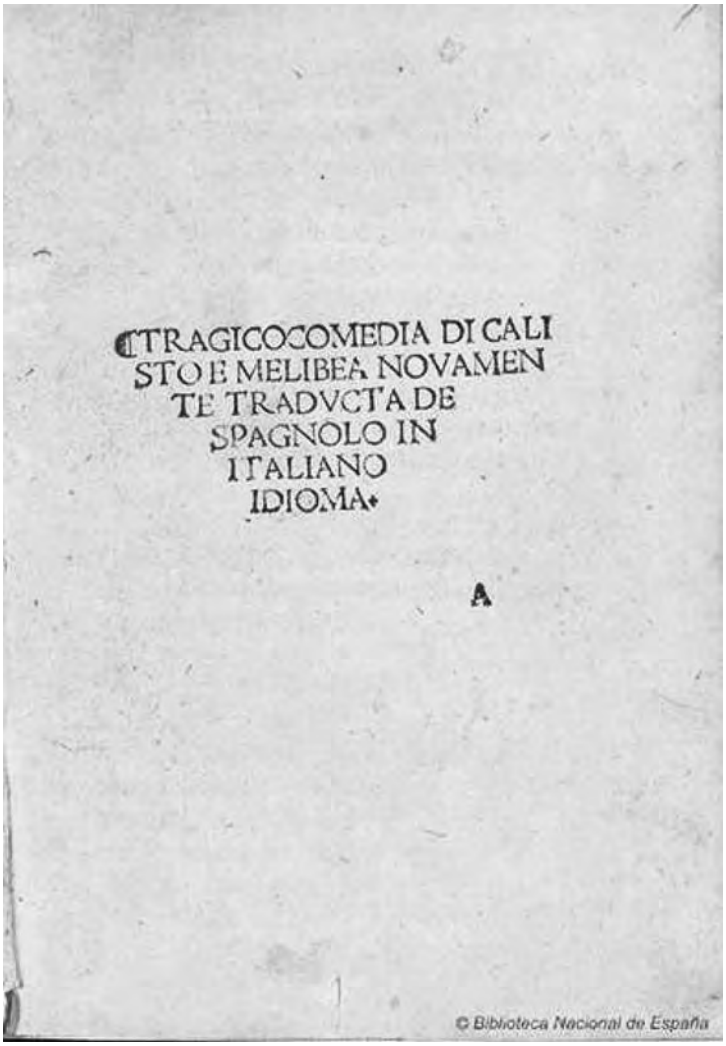
22. No es este el momento de analizar la importancia de esta edición para configurar la ecdótica del texto de la *Celestina*. Baste recordar que podría tratarse de una traducción realizada sobre «un ejemplar perteneciente a una familia perdida. Hay *lectiones singulares* en *La Celestina* italiana que no se hallan en el texto correspondiente a la *Comedia* en 16 actos, ni en las ramas a las que pertenecen Burgos (1499), o Toledo (1500) y Sevilla (1501), ni en la otra de la cual deriva la edición perdida que se presume haya servido de base para la amplificación de la *Tragicomedia* en 21 actos», Ottavio Di Camillo, «Algunas consideraciones sobre "*La Celestina*" italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cinquentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, 8 vols., *Medieval*, ed. Aviva Garribba, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226, en línea: <https://www.academia.edu/2332985/Algunas_consideraciones_sobre_La_Celestina_italiana> (consultado: 25-01-2020). Para las diferentes propuestas del estema de *La Celestina*, véanse los estudios del propio 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145 y Patrizia Botta, «La contaminación en "N", la tradución italiana de *La Celestina*», *Creneida*, 4 (2016), pp. 107-121, en línea: <http://www.creneida.com/app/download/25229790/07BOTTA.pdf> (consultado: 25-01-2020).

23. Emma Scoles, «La prima traduzione italiana della *Celestina*. Repertorio bibliografico», *Studi di Letteratura Spagnola*, I (1964), pp. 209-230.

24. Juan Carlos de Miguel y Canuto, «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*», *Studi e problemi di critica testuale*, 67 (2003), pp. 71-108, quien incluye, además de las impresiones conservadas, todas aquellas de las que se tienen noticia, aunque sean dudosas. Recientemente, Amaranta Saguar García ha realizado un «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», en línea: <https://caa.hcommons.org/deposits/item/hc:22129/> (consultado: 25-01-2020). Ambos críticos incluyen una amplia bibliografía en la que anotan las tesis realizadas sobre la difusión de la *Celestina* en Italia, así como el estilo y lengua utilizada por Ordóñez en su traducción. Otra amplia bibliografía sobre la traducción italiana y su relación con el estema celestinesco en Patrizia Botta, «La contaminación en "N", la tradución italiana de *La Celestina*», art. cit.

1543 (fecha de la escritura del *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*[25] de Giraldi Cinthio) se conservan las siguientes ediciones:

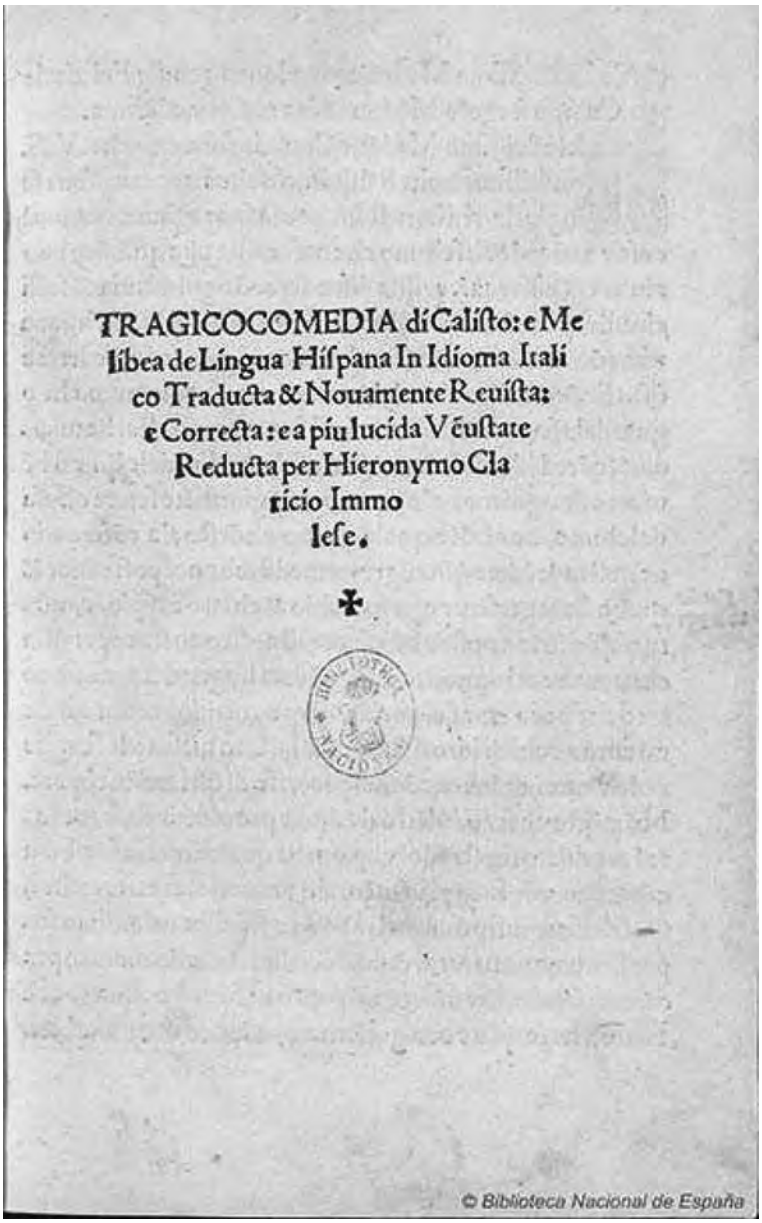
Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma. In 4.°, 148 h. Rome, in campo Flore, per magistrum Eucharium Silber alias Franck, 1506, die uigesimanona Ianuarii.



Portada, Roma, 1506

25. Obra escrita a fines de 1543, como se indica al final del texto, pero publicada por primera vez en Venecia, en casa de Gabriel Giolito de' Ferrari en 1554, junto a otros discursos (*Discorso di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre de' romanzi,* y la *Lettera overo Discorso di Giovambattista Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena*).

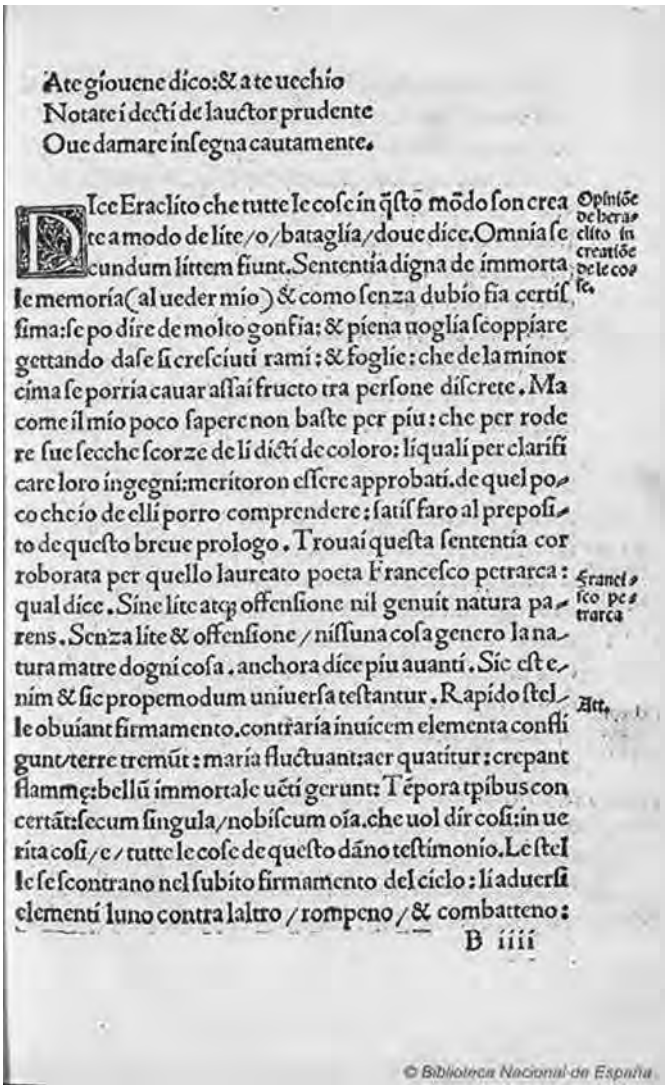
Tragicocomedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta e nouamente reuista e correcta e a più lucida venustate reducta per Hieronymo Claricio immolese. In 4.°, 128h. Milán, per Zanotto da Castione, ad instantia de Io. Iacobo & fratelli da Legnano, 1514, adi xxiii de zugno.


TRAGICOCOMEDIA díCalísto: e Me
líbea de Língua Híspana In Idíoma Itali
co Traducta & Nouamente Reuísta:
e Correcta: e a píu lucída Vẽustate
Reducta per Hieronymo Cla
rício Immo
lese.

✠

© Biblioteca Nacional de España

Portada Milán, 1514



A te giouene dico: & a te uechio
Notate i decti de lauctor prudente
Oue damare insegna cautamente.

Dice Eraclito che tutte le cose in q̃sto mõdo son crea te a modo de lite/o/bataglia/doue dice. Omnia se cundum littem fiunt. Sententia digna de immorta le memoria (al ueder mio) & como senza dubio fia certis sima: se po dire de molto gonfia: & piena uoglia scoppiare gettando dase si cresciuti rami: & foglie: che de la minor cima se porria cauar assai fructo tra persone discrete. Ma come il mio poco sapere non baste per piu: che per rode re sue secche scorze de li dicti de coloro: liquali per clarifi care loro ingegni: meritoron essere approbati. de quel po co che io de elli porro comprendere: satisfaro al preposi to de questo breue prologo. Trouai questa sententia cor roborata per quello laureato poeta Francesco petrarca: qual dice. Sine lite atq; offensione nil genuit natura pa rens. Senza lite & offensione/nissuna cosa genero la na tura matre dogni cosa. anchora dice piu auanti. Sic est e nim & sic propemodum uniuersa testantur. Rapido stel le obuiant firmamento. contraria inuicem elementa confli gunt/terre tremũt: maria fluctuant: aer quatitur: crepant flammę: bellũ immortale uẽti gerunt: Tẽpora tpibus con certãt: secum singula/nobiscum oia. che uol dir cosi: in ue rita cosi/e/tutte le cose de questo dãno testimonio. Le stel le se scontrano nel subito firmamento del cielo: li aduersi elementi luno contra laltro/rompeno/& combatteno:

Opiniõe de heraclito in creatiõe de le cose.

Francisco petrarca

Att.

B iiii

© Biblioteca Nacional de España

Prólogo Milán, 1514[26]

26. Resalta Amaranta Saguar García en «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», art. cit., 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)».

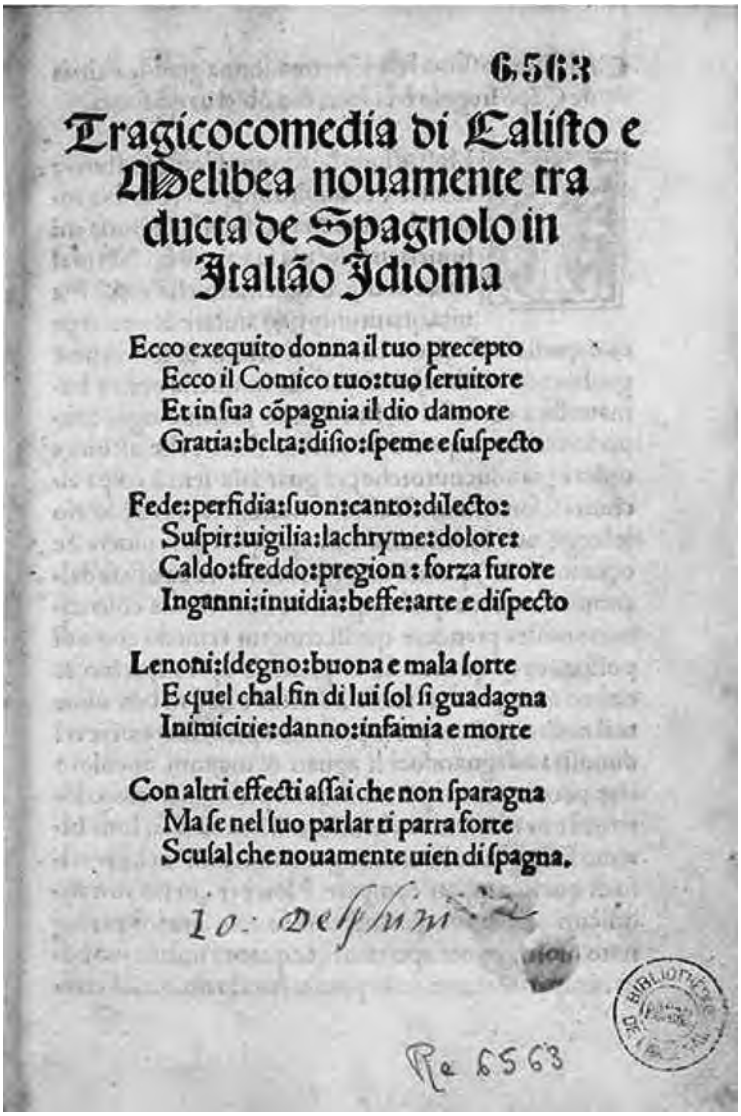
Tragico comedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta da Alphonso Hordognez, et nuouamente reuista e correcta per Vincentio Minutiano, con quanta magiore diligentia, se la metterai a paragone con laltre editione senza dubio el conoscerai. In 8.°, 132 h. Milán, in Officina libraria Minutiana, impensis venerabilis presbyteri Nicolai de Gorgonzola,[27] mense ianuario 1515.[28]

Portada Milán, 1515

27. Cabe destacar la importancia del religioso Niccolò de Gorgonzola como editor de libros clásicos latinos e italianos, así como de libros eclesiásticos y educativos. Véase la entrada del *Dizionario Biografico Treccani*, en línea: <http://www.treccani.it/enciclopedia/u00a0niccolo-gorgonzola_(Dizionario-Biografico)/> (consultado: 25-01-2020).

28. Para Amaranta Saguar García, «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», art. cit.: «lo más destacable es su similitud externa con las ediciones de Aldo Manuzio que, probablemente, responde a estrategias comerciales, tanto como a la consideración de *Celestina* como obra de interés para el público prototipo de los aldinos; definiendo de esta manera el perfil del lector de [esta edición] como humanista o, al menos, con inclinaciones humanistas».

Tragicocomedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de spagnolo in italiano idioma. In 4.°, 128h. Venecia, s.i., adi 12 aprile 1515.[29]



6563

Tragicocomedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de Spagnolo in Italião Idioma

Ecco exequito donna il tuo precepto
Ecco il Comico tuo: tuo seruitore
Et in sua cõpagnia il dio damore
Gratia: belta: disio: speme e suspecto

Fede: perfidia: suon: canto: dilecto:
Suspir: uigilia: lachryme: dolore:
Caldo: freddo: pregion: forza furore
Inganni: inuidia: beffe: arte e dispecto

Lenoni: sdegno: buona e mala sorte
E quel chal fin di lui sol si guadagna
Inimicitie: danno: infamia e morte

Con altri effecti assai che non sparagna
Ma se nel suo parlar ti parra forte
Scusal che nouamente uien di spagna.

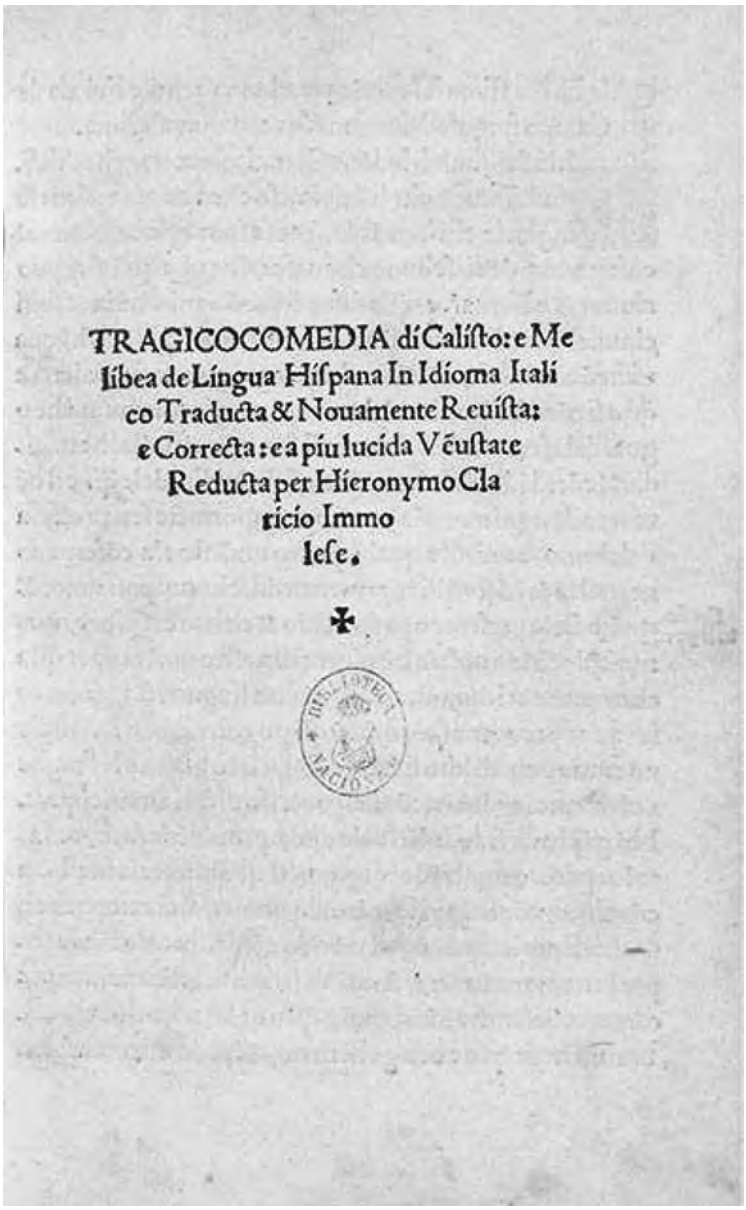
Io: Delphini

Re 6563

Portada Venecia, 1515

29. Subtítulo en página siguiente: «Tragicocomedia agionotui quello che fin a qui manchaua nel processo de loro innamoramento, nel quale se contiene oltra il suo gratioso & dolce stilo assai philosophiche sententie & aduisi assai necessarii per gioueni, monstrando loro lingagni che son rinchiusi ne falsi seruitori errofiane per Alphonso Hordognez familiare dela sanctita di nostro signore Iulio papa secondo. Ad inatantia De la Illustrissima Madonna gentile Feltria | de campo fregoso Madonna sua observandissima. De lingua casteliana in Italiana nouamente per lo sopradito traducta».

Tragicocomedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta & nouamente reuista e correcta e a piu lucida venustate reducta per Hieronymo Claricio Immolese. In 8.°, 158h. Milán, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 16 de marzo de 1519.[30]


TRAGICOCOMEDIA di Caliſto: e Me
libea de Lingua Hiſpana In Idioma Itali
co Traducta & Nouamente Reuiſta:
e Correcta: e a piu lucida V̄ euſtate
Reducta per Hieronymo Cla
ricio Immo
leſe.

Portada Milán, 1519

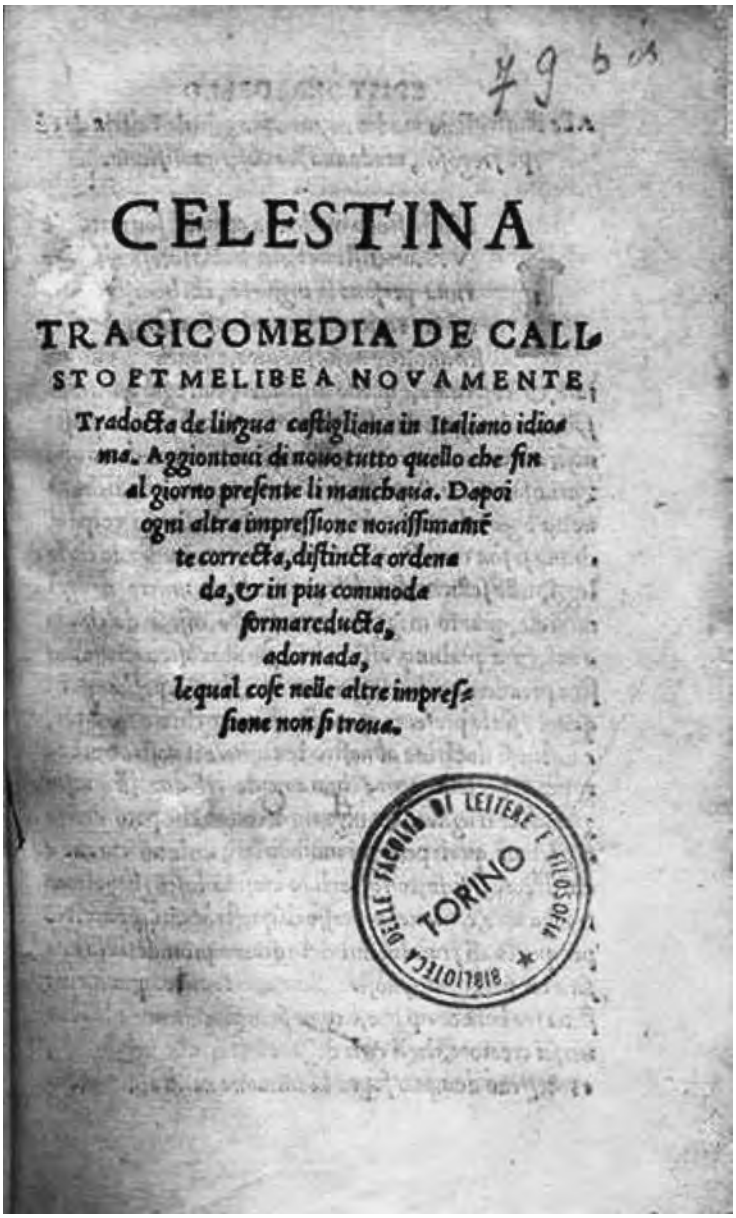
30. Al parecer es una reedición muy barata, idéntica a la de Milán de 1514.

Celestina. Tragicomedia de Calisto & Melibea nouamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiontoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Da poi ogni altra impressione nouissimamente correcta: distincta ordenada: & in piu comoda forma reducta: adornada etiam de molte bellissime figure, segondo el numero di soi acti con le persone etiam a dicti acti conueniente, le qual cose nelle altre impressione non si troua. In 8.°, 128 f. Venecia, Cesare Arrivabene, A di diexe [10] decembrio de 1519.[31]

Portada Venecia, 1519

31. Esta edición inaugura el nombre de «Celestina» al inicio de la portada, antes del título de *Tragicomedia*, que será la norma en las impresiones posteriores, incluso aumentando el cuerpo de la letra.

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiontoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente correcta, distincta ordenada, & in piu commoda forma reducta, adornada, le qual cose nelle altre impressione non si troua. In 8.°, 119f. Venecia, Gregorio de Gregori, nel mese de nouembre, 1525.


CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE CALI
STO ET MELIBEA NOVAMENTE,
Tradocta de lingua castigliana in Italiano idio
ma. Aggiontoui di nouo tutto quello che fin
al giorno presente li manchaua. Dapoi
ogni altra impressione nouissimamē
te correcta, distincta ordena
da, & in piu commoda
formareducta,
adornada,
le qual cose nelle altre impres=
sione non si troua.

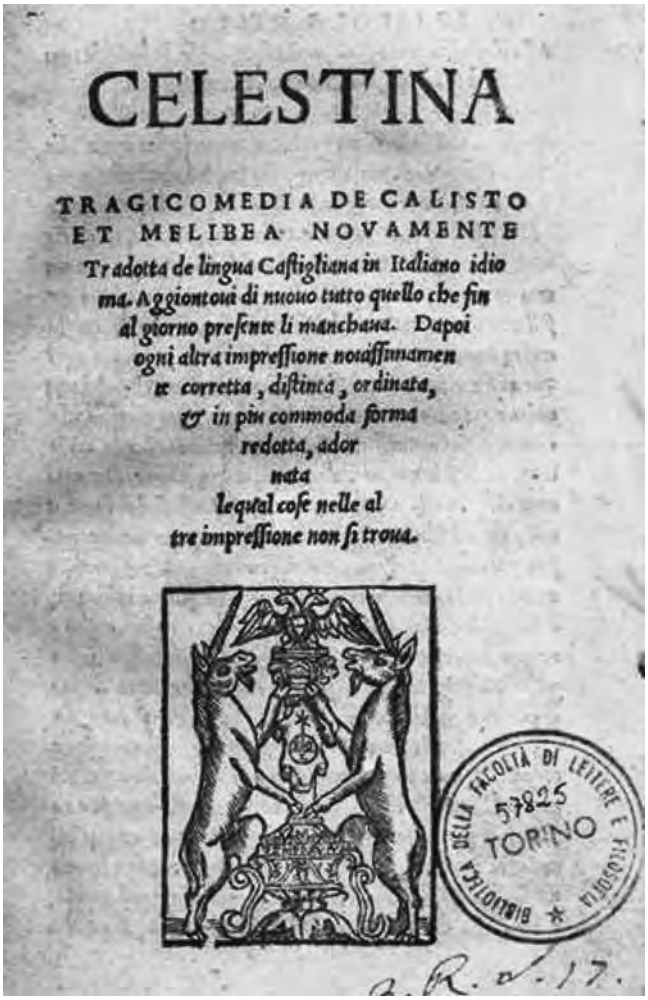
BIBLIOTECA DELLE FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

Portada Venecia, Gregorio de Gregori, 1525

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma. Aggiontoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si trova. In 8.°, 119f. Venecia, Francesco Caron, Nel mese di noumbre, 1525.

Portada Venecia, Francesco Caron, 1525

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiontoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente correcta, distincta ordenada, & in piu commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si trova. In 8.°, 119 f., Venecia, Gregorio de Gregori, nel mese de nouembre, 1525.



Portada Venecia, Gregorio de Gregori, 1525[32]

32. Aunque parezca la misma portada y texto que la edición veneciana de Francesco Caron, 1525, es diferente, si bien una sirvió de base a la otra, puesto que copia línea a línea. Como bien indica Amaranta Saguar García, «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», art. cit.: «podría darse el caso de que Francesco Caron y Gregorio de Gregori hubieran llegado a un acuerdo para imprimir en la prensa del primero una reedición de la *Celestina* del segundo, atribuyéndose —y quedándose— cada uno un número determinado de ejemplares».

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Agiontoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in piu commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si troua. In 8.°, 112 f. [Venecia], Marchiò Sessa, 10 febraro de 1531.

Portada Venecia, Marchiò Sessa, 1531

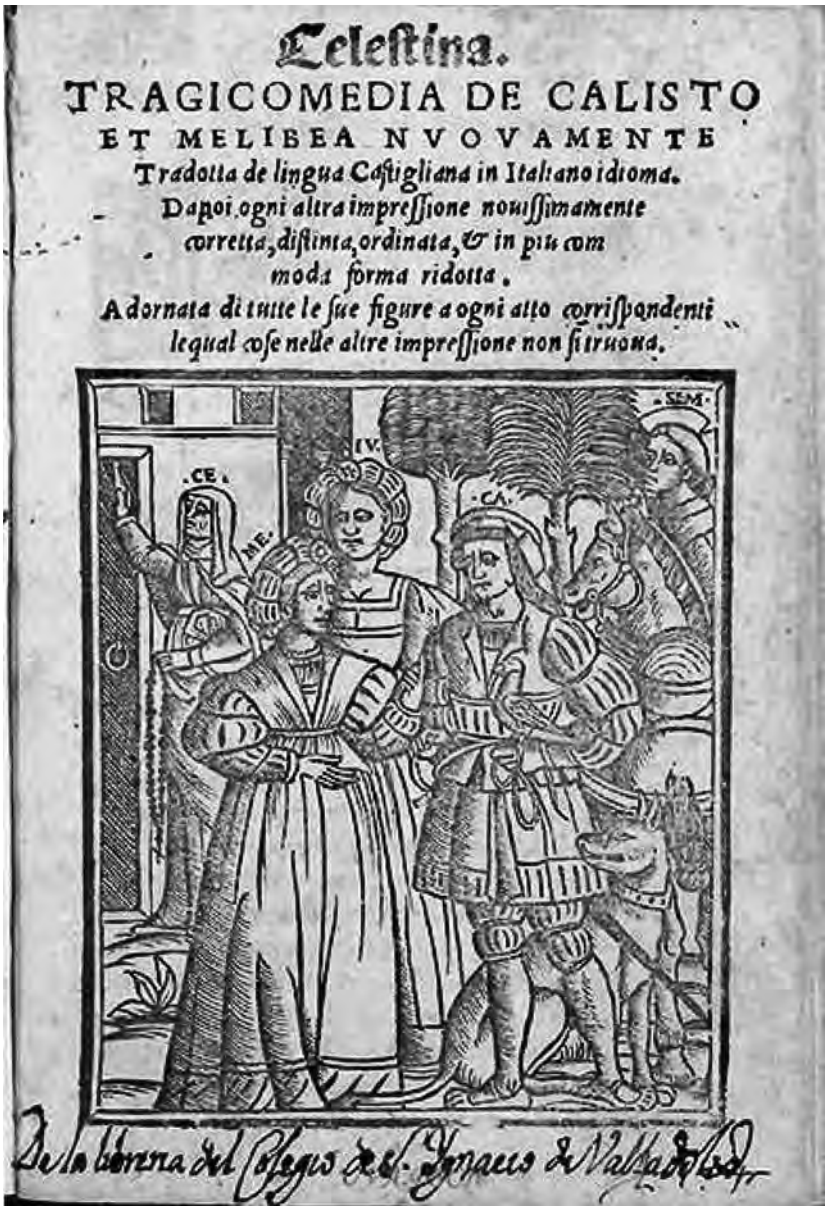
Celestina. Tragicomedia di Calisto et Melibea, tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Nuouamente ampliata et corretta. In 8.°, 120h. Venecia, a Santo Moyse al segno di Lanzolo Raphaelo per Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini compgani, zugno de 1531.

Portada Venecia, per Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, 1531

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nuouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. A giontoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li mancaua. Dapoi ogni oltra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più comoda forma redotta, adornata le qual cose nelle altre impressione non si troua. In 8.°, 112 f. [Venecia], Pietro de Nicolini da Sabio, Iulio de 1535.

Portada, Venecia, Pietro de Nicolini, 1535

Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nuouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Dapoi ogni altra impressione nuouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più commoda forma ridotta. Adornata di tutte le sue figure a ogni atto corrispondenti lequal cose nelle altre impressione non si truoua. In 8.°, 112 f. [Venecia], Giovanni Antonio e Pietro de Nicolini da Sabio, mazzo de 1541.



Portada Venecia, Giovanni Antonio e Pietro de Nicolini, 1541

Celestina. Tragicocomedia di Calisto e Melibea nuouamente tradotta de spagnolo in italiano idioma. In 8.°, 119 f. Venecia, Bernardino de Bendoni, 1543.

Portada Venecia, Bernardino de Bendoni, 1543

Debo insistir en que para que se realizara esta traducción de Alphonso Hordognez, familiar del papa Julio II, en 1505 a petición de «madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso, madonna sua observandissima», tuvo que coincidir en que la *Celestina* era por esas fechas muy conocida y aceptada en los ambientes nobiliarios y eclesiásticos de la Roma de principios del Quinientos.[33] Pero, además, esta traducción adquirió fama inmediata, como se demuestra por la multitud de reimpresiones en un espacio breve de tiempo, lo que implica una aceptación por parte de los intelectuales y el público lector.

Así pues, la difusión de la *Celestina* en Italia desde épocas muy tempranas fue impresionante. Aquí he reseñado 14 ediciones conservadas, a las que podrían añadirse otras referenciadas por bibliógrafos y estudiosos de los siglos xviii y xix, que fueron descritas por Emma Scoles, Juan Carlos de Miguel y Amaranta Saguar, pero de las que no se conservan ejemplares. Y no olvidemos tampoco el número elevado de ediciones de la *Tragicomedia* en castellano salidas de las prensas italianas:

> – *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necessarios para mancebos: mostrandoles los engaños q[ue] estan encerrados en seruientes y alcahuetas: y nueuamente añadido el tractado de centurio* (Sevilla 1502 [pero Roma, Marcellus Silber, *c*. 1515]).
>
> – *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Enla quale se co[n]tienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necessarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en seruientes y alcahuetas. E nueua mente añadido el tractado de Centurio* (Salamanca 1502 [pero Roma, Antonio Blado, para Antonio de Salamanca, *c*. 1520]).
>
> – *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necessarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcahuetas: & nueuamente annadido el tractado de Centurio* (En Seuilla impresso acabado, 1523 [pero Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1523]).

33. Para conocer alguna posible representación de la *Celestina* en la curia romana y sobre Alfonso Ordóñez y Madonna Gentile Feltria de Campo, véanse los trabajos de Ottavio Di Camillo, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina"*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74 o «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit., pp. 115-145 y Devid Paolini, «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 260-295, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/11%20ehumanista19.celestina.paolini.pdf> (consultado: 25-01-2020).

– *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necessarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcahuetas: & nueuamenteanadido el tractado de Centurio* (Venecia, reimpresso por miser Juan Batista Pedrezano mercader de libros que tien por ensenna la Tore iunto al puente de Rialto [...], 1531 a dias 24 de otobre).

– *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necessarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcahuetas: & nueuamente annadido el tractado de Centurio*, (Venecia, por Estephano da Sabio, 1534 a dias diez de julio). Hay reedición por el mismo impresor en 1536.[34]

Si tenemos en cuenta que en España las ediciones (de la *Comedia de Calisto y Melibea* en 16 Actos), y la ampliación posterior a *Tragicomedia* en 21 actos llegaron a unas 30 ediciones (contando con las impresas en castellano en Italia hasta el año de 1543), podemos inferir que las versiones al italiano tuvieron una difusión extraordinaria, además de servir para la traducción del texto a otros idiomas europeos,[35] ciñéndome siempre al período anterior a 1543.[36] Pero lo que a mí me interesa recalcar es que la *Tragicomedia* en Italia tuvo un éxito casi similar al que tuvo en España, se imprimió siempre anónima (aunque se indi-

34. Para las primeras ediciones hasta 1520, véase 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87; publicado también en *La trama impresa de "Celestina": ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Biblioteca Filológica Hispana, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104. Para la relación de las ediciones españolas en general y las traducciones italianas, véase a Patrizia Botta, «La tradición textual», en *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) / Patrizia Botta,* Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Frmcisadu.let.uniroma1.it%2Fcelestina%2FmAutoria.PDF> (consultado: 25-01-2020). Un estudio pormenorizado de las ediciones de la *Celestina* en la Biblioteca Nacional de España, en Devid Paolini, «Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Literatura Medieval*, XXII (2010), pp. 351-359.

35. Una relación de las traducciones de *Celestina* a diferentes lenguas, en Emilio Fernández González, «*La Celestina* en alemán: Un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense*, 2 (2005), pp. 1-8.

36. Dice Marcelino Menéndez Pelayo, «*La Celestina*», en *Orígenes de la novela, III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 415 : «De la traducción italiana procede la muy famosa alemana de Máximo Wirsung, publicada en Ausburgo en 1520 y reimpresa con algunos cambios en 1533; ediciones rarísimas entrambas y cuyo precio se acrecienta por los artísticos grabados en madera de Hans Burgkmair, célebre colaborador de Alberto Durero. Tenía Max Wirsung veintiún años cuando publicó su traducción, que dice hecha del «lombardo» *(lumbardisch welsch)* , lo cual indica que trabajó sobre una de las dos ediciones de Milán, 1514 ó 1515».

que en los versos acrósticos la posible autoría), y con el título de *Tragicomedia*, si bien a partir de la edición veneciana de 1519 se incluye el nombre de *Celestina* en el encabezamiento principal de la obra, lo que demuestra que en el país transalpino apareció la primera difusión bajo el nombre de la alcahueta, que se impondría definitivamente en todo el mundo. Giraldi Cinthio, las pocas veces que cita la obra, lo hace bajo el nombre de *Celestina*, jamás como *Tragicomedia* (que obvia completamente pero que acompañaba siempre como subtítulo al de *Celestina* a partir de 1519). Lo que me hace pensar que jamás tuvo en sus manos un ejemplar completo de la obra y sus citas proceden de oídas, sobre todo porque el nombre de *Celestina* iría de boca en boca en los ambientes cultos y docentes. Aspectos que retomaré en las conclusiones finales.

Giraldi Cinthio y la Celestina

Dos veces cita Giambattista Giraldi Cinthio a la *Celestina* en su *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*: la primera al tratar de la comedia griega, centrada en Aristófanes, que desprecia:

> E perché non vorrei che, non si ritrovando hoggidì altre comedie tra' Greci che quelle di Aristophane, vi pensaste che da lui si potesse haver buona forma di comedia, voglio che vi crediate che tanto è vitiosa la maniera delle sue comedie, et così lontana dal vero modo di esse, quanto era vitiosa la sua vita et lontana da ogni lodevole costume; però che scrive Eliano ch'era di perduta vita [...]. E per danari si dava ad infamare i virtuosi, onde nacquero comedie ingrate et schifevoli et da essere del tutto fuggite, se non da quelli i quali pensano che il buffoneggiare et non haver riguardo né a luogo, né a tempo, né a persona, sia cosa lodevole.
>
> La favella può piacere a' maturi giudicii, ma a' medesimi dee anco spiacere la maniera delle favole, et quanto al nodo, et quanto a la solutione; delle quali sconvenienze è stato imitatore sovra tutti gli altre l'autore della *Celestina* spagnola accettata da coloro che non conoscono il convenevole della scena et in quanto tempo et con che ordine si debbano tratare le attioni civili lodevolmente nelle comedie. (p. 233)

La segunda cuando comenta los elementos que son reprobables o alabables en la comedia y la tragedia:

> Et le cose che appertengono alla loda o al biasimo, debbono essere nelle comedie et nelle tragedie di modo introdutte che non paiano mendicate, ma nate dalla natura medesima della cosa et non dall'arte o dallo studio dello scrittore. Perchè ciò fa questa parte se non biasimevole, almeno molto men grata, portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vole essere celato sotto il natu-

> rale, ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et in questo errore mi pare che trascorresse l'auttore della *Celestina* spagnuola, mentre volle ella imitare la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri, né pure incorse in questo errore, ma in molti altri, non solo dell'arte, ma nel decoro anchora, degni da essere fuggiti da chi lodevolmente scrive; anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per essempio, intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, ch'alla convenevolezza della favola. (p. 298)

Benedetto Croce ya resaltó, en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*,[37] el punto de vista de Giraldi sobre la producción literaria hispánica, tanto de las obras líricas del *Cancionero* como de las novelas caballerescas y la *Celestina*. Y puso de relieve cómo para el tratadista y tragediógrafo italiano cualquier texto español (comedias, tragedias, novelas, epístolas familiares) incurría en una serie de defectos monstruosos en su modo de expresarse, con metáforas ingeniosas y pedantescas continuadas, cuyo fin eran ellas en sí mismas; en contraposición al lenguaje natural, desnudo, claro y limpio que correspondía a la lengua italiana.[38] Y en cuanto a *Celestina*, Giraldi la censuró no solo literaria sino moralmente, acusando a su autor de incurrir en el error de descubrir el artificio, mientras imitaba la comedia arquea, ya rechazada como censurable en todos los teatros.

Posteriormente, Marcelino Menéndez Pelayo, al comentar la comparación de la *Celestina* con la comedia arquea y su falta de decoro, señalada por Giraldi, afirma: «El error que achacaba Giraldi Cinthio al autor de la *Celestina* era que dejaba demasiado patente el artificio dramático: «portando negli occhi e nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole essere celato sotto il naturale, che altrimenti diviene egli tedioso e spiacevole».[39] Y continúa:

> En otro lugar de la misma disertación [...] vuelve a insistir Giraldi Cinthio en la peregrina idea de considerar como imitador de la anti-

37. Benedetto Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1900.

38. Raffaele Lampugnani en su estudio sobre la traducción de la *Celestina* al italiano, *La prima traduzione italiana de «La Celestina». Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2015, rebate en parte estas afirmaciones de Giraldi, cuando en sus conclusiones indica: «Lo scopo della traduzione è pratico più che artistico; Hordognez acceta l'interpretazione moralistica dell'opera e ne fa la ragione per coler diffonderla. Egli dimostra nella traduzione un'acuta capacità analitica, una profonda coszienza della problematica del tradurre e delle differenze lingusitiche fra i due paesi, e un sentimento altamente formale dell'espressione letteraria e del gener narrativo. La lingua, lo stile ed il metodo di traduzione adottati sono adatti alle sue intenzioni e, a giudicare dall'ampia circolazione avuta nella prima metà del Cinquecento e le numerose riedizioni, hanno goduto di una ottima accoglienza, rendendo La Celestina accesibile non solo in Italia, ma anche in altre parti d'Europa», p. 157.

39. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela,* ob. cit., p. 412.

> gua comedia ateniense (que es la que llama *comedia archea)* a Fernando de Rojas, que seguramente no conocía a Aristófanes ni tiene con él ningún punto de contacto: «delle quali convenienze e stato imitatore sovra tutti gli altri l›autore della *Celestina* [...]. (pp. 31-32)

En la década de los sesenta del siglo pasado vio la luz una de las obras críticas más importantes sobre la *Celestina*, realizada por María Rosa Lida de Malkiel: *La originalidad artística de* «*La Celestina*». En el apartado donde trata el género literario de la *Tragicomedia* comenta cómo muchos latinistas fueron sus detractores, e incluye a Giambattista Giraldi Cinthio, quien «fulmina una misma condena contra *La Celestina* y contra la comedia aristofánica, de cuya imitación, huelga decirlo, ésta aquélla perfectamente honrra ¡O cómo se escandalizaría ante la elocuencia de Melibea el mismo Giraldi Cinthio que legisla perentoriamente: *mai giovane vergine o polzella non viene a ragionare in scena*».

En épocas más recientes, Leo Cabranes-Grant[40] explica las teorías dramáticas de Giraldi expuestas en su *Discorso,* que abarcan desde el movimiento y número de actores en escena hasta el vestuario, y desde la duración de un día (procedente de las tragedias senequianas), hasta la división en cinco actos, sin olvidar las normas del decoro de los personajes junto con la inclusión del coro y el prólogo. Piensa Leo Cabranes-Grant que la aportación más importante de Giraldi es liberar la tragedia de los contenidos históricos y leyendas, dando la posibilidad de escenificar temas inventados por el propio autor, como él hizo al dramatizar alguno de sus relatos de las *Hecatommiti* en sus obras teatrales. Pero al hablar de la tragedia, que puede orientarse en dos direcciones: una que culmina «in dolore» y otra de «lieto fin», obvia la palabra 'Tragicomedia', que ya había usado Plauto para definir su *Anfitrión*. Cinthio entiende que tragicomedia es una «disusata voce», porque es un vocablo no aceptado ni por los griegos ni por los latinos, y porque, en su opinión, Eurípides había escrito tragedias «de lieto fin» sin necesidad de inventarlo. Para Leo Cabranes-Grant:

> aunque [Cinthio] introduce el término 'tragicomedia' en el prólogo de *Altile*, lo suelta como si «le quemara de las manos, y en el resto de sus escritos críticos lo evade, aún en aquellos momentos que le caería como anillo al dedo [...]. Tal parece que Cintio asocia la palabra 'tragicomedia' con *Celestina* y con ciertos excesos poéticos de ésta que él prefería evitar» (p. 65).

Y termina su artículo indicando que: «Mientras *Celestina* ponía en circulación la problemática clasificación de 'tragicomedia' propuesta tentativamente por Verardi —hallazgo central para el desarrollo del teatro moderno—, Giraldi

40. «La resistencia a la Tragicomedia: Giraldi Cintio y una polémica sobre *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 58-66, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1998/VOL%2022/NUM%201/1_articulo3.pdf> (consultado: 25-01-2020).

Cintio se resistía a ella precisamente a causa de su aversión al estilo del libro de Rojas» (p. 66).

Pienso, sin embargo, que Giovan Battista Giraldi Cinthio, aunque cite dos veces la *Celestina*, no la relaciona con una «tragicomedia», sino con una «comedia» y de ahí su continua comparación con la «comedia archea» y con la de Aristófanes. Aspectos que retomaré posteriormente, proponiendo, además, que Giraldi no llegó a leer la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, a la que cita mediante el nombre de *Celestina*, como se la conocía en Italia gracias a multitud de ediciones que incluyeron el nombre de la alcahueta como título de la obra.[41] Frente a esta y otras propuestas teatrales españolas e italianas de indudable éxito comercial, Giraldi tratará de contraponer una nueva teoría dramática en su *Discorso*, basada para la tragedia en las obras de Séneca, Eurípides y la *Poética* aristotélica, y para comedia un poco en la *Poética* aristotélica y sobre todo en las obras latinas de Terencio —y algo menos Plauto, aunque en su comedia *Gli Eudemoni* siga más las propuestas plautinas que terencianas— junto con las de Ariosto (ferrarés como él), al que considera uno de los mejores escritores en lengua italiana. Como indica Susanna Villari: «e nei tempi moderni, nelle commedie di Ariosto, lodato per aver elevato (in particulore con la *Cassaria*) il teatro comico in lingua volgare ai livelli della migliore tradizione latina, conciliando il rispetto dei canoni classici con l'originalità dell'invenzione».[42]

Analicemos de nuevo las palabras de Giraldi cuando cita a *Celestina*. En primer lugar habla del artificio dramático:

> Et le cose che appertengono alla loda o al biasimo, debbono essere nelle comedie et nelle tragedie di modo introdutte che non paiano mendicate, ma nate dalla natura medesima della cosa et non dall'arte o dallo studio dello scrittore. Perchè ciò fa questa parte se non biasimevole, almeno molto men grata, portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vole essere celato sotto il naturale, ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et in questo errore mi pare che trascorresse l'auttore della *Celestina* spagnuola, mentre

41. La primera edición en la que aparece el nombre de *Celestina* en la portada es la de Cesare Arrivabene, Venecia, 1519. Como ya he comentado, de la traducción italiana proceden las versiones en francés, *Celestine en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs maistres & des macquerelles enuers les amoureux, translate' d jtalien enjkzngois,* Paris, Nicolas Cousteau, pour Galliot du Pré, 10 de agosto, 1527, con varias reimpresiones posteriores; y las dos alemanas de Christof Wirsung de 1520 y 1534, *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (1520)*, y *Die Celestin. Ainn recht Liepliches buechlin* (1534), las cuales incorporan el titulillo de *Celestina* en la portada. Las estampaciones españolas, como he reseñado antes, no incluyen el título o titullilo *Celestina* en sus portadas, excepción hecha de la edición de Jacobo Cromberger, Sevilla, 1518-1520, que lleva por título *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

42. «Premessa» de S. Villari, en Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi,* pp. XLIV-XLV, ob. cit.

> volle ella imitare la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri [...].

que remite a la puesta en escena, y por tanto a que en estas comedias arqueas se vea el artificio a través de la vista y del oído («portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio»). Aspecto que no se da en la *Celestina*, puesto que no es una obra representable; no se escribió para su escenificación. Tampoco aparece el artificio en la *Celestina* tal y como indica Giraldi, puesto que los personajes argumentan y dialogan siguiendo el decoro retórico, es decir, según su estatus social (aunque algunas veces veamos a los personajes bajos incluir sentencias filosóficas en sus discursos, pero es algo que también sucedía en las comedias terencianas); y finalmente, la cosas que se alaban o se reprueban en el texto español se incluyen en los paratextos iniciales y finales. Bajo mi parecer, pienso que este fragmento ha sido extraído del *Comentario a Terencio* de Elio Donato, procedente en parte del *De fabula* de Evancio, cuando trata de que los actores no se dirijan directamente al público, cosa de alabar en Terencio y de reprochar en Plauto, puesto que así se denota demasiado el artificio del poeta. Afirmaciones que nada tienen que ver con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

En segundo lugar, compara la comedia española con «la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri». Si Giraldi hubiera tenido en sus manos cualquier ejemplar de la *Celestina* en su traducción al italiano, hubiera inmediatamente reparado en el subtítulo de la obra: *Tragicomedia*. En el caso de que hubiera manejado una edición castellana (que no incluían ni tan siquiera el nombre de «Celestina» en la portada), la hubiera citado como «Tragicomedia»; lo mismo sucedería si hubiera hojeado alguna de las impresiones italianas anteriores a 1519. Pero sea como fuere, tendría en mente el nombre genérico de «tragicomedia» que aparece siempre en la portada, y quizás la hubiera relacionado entonces con el *Amphitruo* de Plauto:

> Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,
> post argumentum huius eloquar tragoediae.
> quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
> dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
> eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
> comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
> utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
> quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
> teneo quid animi vostri super hac re siet:
> faciam ut commixta sit: tragicomoedia.
> nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
> reges quo veniant et di, non par arbitror [...].[43]

43. Sigo la edición de Plauto, *Comedias I: Anfitrión, La comedia de los asnos, La comedia de la olla, Las dos Báquides, Los cautivos, Cásina*, ed. Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992. Anoto la

Pero Giraldi únicamente usa el nombre de «tragicomedia» en su Prólogo de *Altile*, vv. 43-50 y 54-59: «[...] Ma veder mi pare, / Che di voi molti hanno turbato il ciglio / Al nome sol de la tragedia, como / Non aveste ad udire altro che pianto, / Ma state lieti, ch'averà fin lieto, / Quel ch'oggi qui averrà, ché cosi tristo /Augurio non ha seco la tragedia, / Ch'esser non possa anche felice in fine. / [...] / Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / *La potete chiamar tragicomedia*, / Poi ch'usa nome tal la nostra lingua) / Dal fin ch'ella ha conforme a la comedia / Dopo i travagli, d'allegrezza pieno».[44] Y en este caso, ni cuando habla de sus tragedias a «lieto fine» cita la posibilidad de una tragicomedia, que para él no existe como subgénero porque nunca fue usada por los clásicos latinos. Por tanto, si hubiera leído la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, este hecho no le hubiera pasado desapercibido y le hubiera servido, bien para una crítica de la obra más consistente y fundada retórica y poéticamente, bien para argumentar sus propios discursos teóricos, puesto que el autor de la *Celestina* (como lo hizo Plauto en su *Anfitrión*) tuvo que justificar el cambio de nombre de «comedia» en «tragicomedia» en el [Prólogo], o en el «Prohemio dello authore» de la traducción italiana:

> secondo li antiqui scriptori usorno: & molti hanno litigato sopra suo nome: dicendo che non si doueua cjamare comedia: poi che finiua in tristeza: ma che se chiamasse tragedia. Lo primo authore li uolse dare denominatione del principio: chi fo piacere: & chiamolla comedia. Io uedendo queste discordie tra questi extremi, parti per mezo la questione: & chiamaila: *tragicomedia* [...].[45]

Como se puede comprobar, el autor de la *Celestina* conoce perfectamente a los tratadistas Donato, Evancio, Horacio, etc., incluidos en las ediciones de las comedias de Terencio así como las diferencias entre tragedia y comedia, pero necesita modificar su título genérico al terminar su obra en desatrado fin, por

traducción de la autora: «Ahora os voy a decir, primero a qué he venido y después os explicaré el argumento de esta tragedia. Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo de verso. [55] ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que [60] hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien», p. 21.

44. Cita extraída de Giambattista Giraldi Cinthio, *Didone*, ed. Irene Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. XXXII. La editora, Irene Romera, comenta en su prólogo que entre 1540 y 1543 escribió Giraldi cuatro tragedias [*Orbecche*, *Didone*, *Altile* y *Cleopatra*]. En ese espacio de tiempo expone parte de sus teorías dramáticas en la «Tragedia a chi legge» (al final de su *Orbecche*), y en la «Lettera in difesa della *Didone*», teorías que posteriormente recogerá de manera más amplia en sus *Discorsi* (publicados en 1554), p. XXX.

45. Cito por la edición de la *Celestina. Tragicomedia Calisto e Melibea*, Venecia, Cesaro Arrivabeno, 1519, fol. VIII.

lo que tuvo que justificar el cambio de nombre de «comedia» en «tragicomedia» en el Prólogo, algo similar a lo que hizo Plauto en su *Anfitrión*. Como ya escribí hace algunos años:

> Para una mejor moralización Rojas (o quien sea) decide transgredir los cánones extremadamente rígidos de las poéticas renacentistas, transformando el final feliz en trágico, más en consonancia con la nueva moralidad humanista y del derecho, de ahí el título de tragicomedia. Por tanto, Rojas, al asumir las críticas de su círculo (la universidad de Salamanca y los profesores de retórica), cambió su primer título por el de *Tragicomedia* a causa de final trágico, pero no al de tragedia porque tampoco lo era por los personajes bajos utilizados.[46]

Queda claro que tanto el autor español como el italiano necesitaban justificar cualquier decisión que tomasen que alejase su obra de los cánones impuestos por los preceptistas medievales a la hora de analizar y segmentar la fábula dramática (Diomedes y su *Ars grammatica*, Horacio, Cicerón, la *Retorica ad Herennio*, Evancio, Elio Donato, y los comentadores de las obras de Terencio).[47] Esa necesidad de documentar los cánones seguidos forma parte de la tradición de los rétores y gramáticos, en definitiva de los profesores de retórica y poética, pero también de los docentes en filosofía moral. Se nota sobremanera que tanto el autor de la *Celestina* (para mí un profesor universitario),[48] como Giraldi Cinthio (que fue profesor de filosofía y de retórica en el Estudio de Ferrara),[49] están acostumbrados a incluir comentarios en todas sus *lectiones*, aclarando las fuentes, justificando las pequeñas o grandes modificaciones del texto que tienen delante, y mucho más aquellas introducidas en la composición de sus obras dramáticas. Estamos, en el caso de Giraldi, ante un teatro de élites, pen-

46. José Luis Canet, «Género y dramaturgia de *La Celestina*», *Theatralia,* 10 (2008), pp. 27-42; también publicado en este volumen, pp. 347-360, cita p. 358.

47. Véase J. Rubiera, «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro», *Teatro de palabras,* 4 (2010), pp. 213-228.

48. Ya traté de la posible autoría de la obra, así como el mundo universitario de donde procedía, en José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca,* 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 25-01-2020); publicado también en este volumen, pp. 211-239.

49. Para la vida de Giraldi Cinthio, véase Susanna Villari, «Le più antiche biografie giraldiane», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro,* 1 (2015), pp. 17-60, en línea: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1071> (consultado: 25-01-2020), en donde revisa las antiguas biografías de Luca Contile, Girolamo Giovannini, Ieronimo Gioannini, etc. Lo que realmente me interesa es que Giraldi, como indica Susanna Villari: «fu docente di dialettica e poi di retorica presso lo Studio ferrarese fino al 1563, presso l'Accademia di Monte Regale, a Mondovì e a Torino, fino al 1569 e presso l'Università di Pavia fino all'anno della morte. Fece parte delle Accademie ferraresi degli Elevati (fondata nel 1540) e dei Filareti (fondata nel 1554) e dell'Accademia pavese degli Affidati (1562)».

sado por y para un público cautivo, el de la nobleza y los cortesanos, que quieren ver representadas obras compuestas por miembros de su círculo cultural en donde lo más importante no es la actuación de los comediantes, sino el mensaje, la palabra, la emulación de los textos clásicos, el texto recitado;[50] de ahí la importancia del verso en sus tragedias y en su comedia.

Sin embargo, la *Celestina* era una comedia humanística en lengua vulgar.[51] No pensada para la representación escénica, sino para la lectura individual o como mucho colectiva, como indica Alonso de Proaza en los versos finales:

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mouer los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y passión,
a vezes ayrado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riyendo en tiempo y sazón.[52]

Por tanto, la *Celestina*:

> como la mayoría de las comedias humanísticas, por su específica estructura alejada de las tres reglas clásicas (pero sobre todo de las de unidad espacial y temporal, con cambios continuos de lugar, tanto

50. Es curioso que en muchas de las primitivas comedias italianas se explicita continuamente que fueron «recitadas», lo que podría darnos una idea de la importancia del «declamar en voz alta», o como se indica en el *Dizionario etimologico*: «Dire una parte drammatica sulla escena». Véase, si no, la *Mandragola*, cuya edición de 1524 incluye en el título *Comedia facetissima intitolata Mandragola et recitata in Firenze*, Roma, Francesco Minizio Calvo, 1524. Ello remitiría a las primeras representaciones de las obras latinas (Terencio, Plauto, Comedias humanísticas) en la Universidad y en los círculos cultos de las cortes nobiliarias, como una forma más del aprendizaje del latín y la declamación del verso.

51. Véase José Luis Canet, «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, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28; también publicado en este volumen, pp. 281-296, en donde relaciono directamente la *Celestina* con las comedias humanísticas: la *Poliscena* y el *Poliodorus*.

52. En la traducción italiana dice así:

Como credo che sappi, o bon lectore,
A far attento ognum al tuo Calisto,
Bisogna a tempo legger con furore,
E forte e pian[i] tra denti e chiaro e misto,
Spesso con allegreza e con dolore,
Con tema or con disio e far il tristo,
Tal volta anchor con speme cridi e canto,
E arte e motti e beffe e riso e pianto.

> entre actos como en la misma escena) muy difícilmente se pensaron para su representación en un escenario convencional (terenciano o vitrubiano). De ahí que, exceptuando aquéllas [...] que fueron escenificadas en las cortes a fines del Cuatrocientos *(Historia Bætica, Fernandus Servatus, Comedia sine titulo)*, la mayoría están pensadas para la lectura o recitación, bien por los propios estudiantes para mostrar su dominio de la lengua latina, bien como fórmula de enseñanza moral.[53]

Por otra parte, dificulta la posibilidad de su puesta en escena los excesivos monólogos, a veces larguísimos, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terencianas e incluso de las églogas representables.[54]

Además la *Celestina* está escrita en prosa, al igual que gran parte de las comedias humanísticas de fines del Cuatrocento y de las primeras décadas del Cinquecento. Esta forma de escribir las obras teatrales no era nueva, pero llegó a ser uno de los motivos de disputa entre los retóricos italianos. En el Prefazione a los *Tre Tiranni* de Agostino Ricchi, de 1533, el prologuista Alessandro Vellutello defiende el metro en que está escrita, porque se asemeja mucho más a la prosa que los versos anteriores. Recoge la disputa existente sobre componer las comedias en prosa o verso y explica las dos posturas en pugna: los que siguen a Marco Tulio, para quien la comedia es *Imitatio vitae*, los cuales defienden la utilización de la prosa, y los que remedan a Aristóteles el verso, añadiendo:

> E recita Aristotele che da quei primi furon composte le comedie in tetrametro, e che di poi quello iambo lo trovò quasi in un certo modo la natura; e quel primo non era sì atto a questo poema per il numero et il suono che egli avea, il che nel natural parlare non è richiesto. Né per questo si biasma chi ha scritto o scrive in prosa; anzi, quando il verso, per esser fuori di un naturale andare, fosse privo di dolcezza, allora molto più giudicheremmo in proposito la prosa. Et èvvi una sorte di comedia che non richiede per se istessa verso o misura alcuna, e postevi perderiano certa loro natural bontà; ma questa arebbe da essere in qualche moderno suggetto, viva sempre per se istessa fuor di ogni antica imitazione.[55]

La misma preocupación encontramos en G. B. Giraldi Cinthio, que escribió todas sus obras en verso, por estar más cercano de los preceptos aristotélicos, como él defiende:

53. José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, cita p. 31.

54. José Luis Canet, «Género y dramaturgia de *La Celestina*», art. cit., p. 349.

55. *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, ob. cit., vol. I, p. 226.

> Imita la tragedia et la comedia col parlar suave, cioè col verso che fu detto metro da Aristotile, et non con la prosa; che senza ver né quella, né questa può esser lodevolemente composta. Perchè, essendo il verso una delle parti di tutto il corpo di esse, non possono non essere manche et sciante, qualunque volta egli lor manca. Et se force anticamente vi forono alcuni che in prosa le scrissero appresso a' Greci, fu che le cose ne' principii loro non sono perfette [...].

Pero además, el autor más alabado por Giraldi, Ludovico Ariosto, a quien sigue muchas veces —y toma como modelo al escribir su comedia *Gli Eudemoni*—, compuso *La Cassaria* (1508) e *I Suppositi* (1509) en prosa, pero posteriormente entre 1528-1531 las reescribió en verso para una mejor representación escénica. Y lo mismo sucederá con Giangiorgio Trissino, comentado continuamente en sus *Discorsi*, quien fue un gran innovador de la métrica italiana renacentista con «il verso sciolto», tanto en su *Sophonisba* (1513-14, pero publicada en 1524), como en la comedia *I Simillimi* (1548), que defiende en su *Poética* (1529).[56]

Finalmente, un aspecto a señalar de los comentarios que dedica Giraldi Cinthio a la *Celestina* es cuando tiene que reconocer su fama y éxito al afimar: «anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per essempio, intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, ch'alla convenevolezza della favola». Efectivamente, la *Celestina* es una obra escrita como ejemplo educativo para una juventud ociosa,[57] como así se indica en el propio título: *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente revista y emendada, con adición de los argumentos de cada un auto en principio. La cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas*, o en el inicio de la obra: *Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Assimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.* Que en las ediciones italianas incluye los mismos elementos de ejemplo moralizante: *Sequita la tragicomedia de Calisto & Melibea, composta in reprensione delli pazi inamorati: quali vinti in loro dissordinato appetito a loro innamorate chiamano & dicono essere lor dio; facta simelmente in adviso delli inganni delle ruffiane & mali & lusenghieri servitori*.

Pero además, ya desde la edición romana de 1506, se incluye en el propio título, la función moral y educativa: *Tragicocomedia de Calisto & Melibea nouamente agiontoui quello che fin a qui manchaua nel processo de loro innamoramento, nel quale se conthiene, ultra il suo gratioso & dolce stilo, assai philosophiche sententie, &*

56. Véase Isabel Paraíso, «Giangiorgio Trissino: Innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 111-141.

57. Remito a José Luis Canet, «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24.

ad uisi assai necessarii per gioueni, mostrando loro linganni che son renchiusi ne falsi seruitori errofiane per Alphonso Hordognez familiare de la Sanctita di nostro signore Iulio papa secondo [...].

A la *Celestina* se la ha definido como una «floresta de filósofos» por la cantidad de sentencias clásicas y petrarquistas insertas en sus diálogos.[58] Podríamos indicar que sigue bajo este aspecto las comedias de Terencio, tan alabadas por sus sentencias, que incluso llegaron a realizarse compilaciones y generar índices en algunas ediciones. Por tanto, la función moral atribuida a las sentencias terencianas se da igualmente en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, por lo que si Giovan Battista Giraldi hubiese tenido acceso y leído la obra española hubiera coincidido en muchos de sus planteamientos (moralidad, desarrollo de la fábula, decoro de los personajes, inserción de sentencias, etc.), y se hubiera apercibido de que no era una «comedia al uso» y mucho menos «representable». Además su autor o autores españoles cambiaron la estructura del final feliz en triste (y de ahí el nombre de tragicomedia) para que quedara patente su afán moralizador mediante el castigo de todos aquellos personajes que han trasgredido las reglas éticas y religiosas.[59] Quizás por estos motivos, y porque era una obra llena de sentencias y enseñaba a los jóvenes a apartarse del loco amor, fue una obra que se utilizó en la docencia y también como educación de los jóvenes fuera de los ámbitos universitarios. No se entendería, si no, que salieran tantas ediciones en España e Italia en tan breve espacio de tiempo, así como las traducciones a otras lenguas en épocas muy tempranas.[60] Ni tampoco el que algunas de las estampaciones incluyeran notas al margen, de la misma manera que se usaba en las obras docentes de Terencio o se imprieran en formatos en 8.º y en letra cursiva, al estilo de las grandes obras del Renacimiento italiano impresas por Aldo Manucio en Venecia. Además, al ser una obra ampliamente leída en Europa, la *Celestina* dio temas y recursos a muchísimas obras posteriores, sobre todo a partir de Torres Naharro y su *Comedia Himenea*, que dio pie al nacimiento de la comedia urbana en España junto con la aparición de las primeras compañías teatrales y del teatro profesional.[61]

58. Véanse Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición, Madrid, CSIC, 1973; Peter Russell, «Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de filósofos'», *Ínsula,* 497 (1988), pp. 1-3 e Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española,* LXXVI (1996), pp. 265-284.

59. Véase Jose Luis Canet, «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, 2 vols., New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, I, pp. 69-83; también publicado en este volumen, pp. 297-309.

60. Aspectos que ya traté en «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», art. cit.

61. Remito a José Luis Canet, «La evolución de la «comedia urbana» hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón,* 51 (1991), pp. 21-42, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro

Fueron quizás todos estos elementos los que no agradaron en absoluto al profesor de filosofía moral y de retórica Giovan Battista Giraldi,[62] porque era un firme defensor de lo italiano y de los autores clásicos latinos más morales (los que él daba en las clases de filosofía moral y retórica) y —como así ocurrió con otros muchos de los moralistas y profesores europeos— no vio con buenos ojos ninguna obra de ficción, y de ahí sus críticas a las obras hispánicas que se imponían en Europa por ese tiempo: la ficción sentimental, las novelas caballerescas y la *Celestina*. Giraldi piensa que la mejor forma de mostrar la finalidad moral es mediante la tragedia, y aunque es consciente de que la comedia se impone cada vez más en Italia y España, únicamente verá con buenos ojos aquellas escritas por Terencio y por su compatriota Ariosto:

> Ma, lasciando che ognum faccia di sé quel che gli pare et tornando al proposito nostro, dico che, come convengono le grandi et reali persone alla tragedia, cosí sono della comedia le popolaresche, comme di sopra dicemmo. E comme varie sono le attioni dell'una et dell'altra favola, cosí (quantunque ambedue mirino ad un fine medesimo, ch'è introdurre buoni costumi) diversamente producono questo effetto. Perché la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi nelle quali sono incorse le persone tragiche. Ma la comedia, col proporci quello che si dee imitari con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buen modo de vivere. Ma varie furono appresso gli antichi le sorti delle comedie et delle tragedie altresí; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto.

Para Giraldi, la *Celestina* —como la mayoría de las comedias escenificadas en Italia— sera reprobable porque muestra la pasión amorosa, los vicios y los «giuochi» en escena que «ne chiama al buen modo de vivere», aunque fuera aceptada y seguida por muchos «intendendo più a quei giuochi spagnoli, che

popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, pp. 79-91 y «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del Teatro Español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, coords. A. Madroñal y H. Urzáiz, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 431-474.

62. Dirá Irene Romera Pintor, «El 'docto Cinthio' en España», en *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, eds. José Luis Canet, Marta Haro Cortés, John London y Biel Sansano, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2017, pp. 349-366: «Pero en lo que el teatro de Giraldi se diferencia fundamentalmente de la tradición clásica es el enfoque decididamente cristiano que le imprime el ferrarés. Sus personajes llegan a manifestar un arrepentimiento de su culpa de la que son conscientes en todo momento [...] En este punto radica la lección didáctico-moralizante que Giraldi nunca pierde de vista: su teatro serviría para ejemplificar sus propias convicciones religiosas y morales», cita, pp. 353-354.

alla convenevolezza della favola». Giovan Battista Giraldi incluye la mayoría de las comedias en el grupo de las abominables «archeas», porque muestran los vicios y son un espejo de la vida. Por tanto, pienso que no solo no leyó ni tuvo en sus manos la *Celestina*, sino que tampoco lo hizo con multitud de comedias italianas de gran relieve para la historia de la literatura, caso de la *Mandragola* de Maquiavelo, o las comedias del Aretino, ni vio representar aquellas que se imponían en los escenarios napolitanos —como las farsas «cavaiole»—, ni las representaciones venecianas —con Andrea Calmo, Angelo Beolco o Ruzzante, etc.—, que como Torres Naharro incluyeron en sus textos las diferentes lenguas y dialectos. Será el dominio de las tablas, el contacto directo con un público variado (y no únicamente nobiliario o señorial) lo que modificó a mitad del Cinquecento la manera de componer y representar las comedias hacia un nuevo rumbo más profesional, más actoral: la Commedia dell'Arte. Pero para Giovan Battista Giraldi Cinthio, todas esas obras entraban en ese grupo de comedias que imitaban a Aristófanes y por tanto a evitar:

> Ma varie furono appresso gli antichi le sorti dell comedie et delle tragedie altresí; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto. (p. 234)

Glosa de Irene Romera Pintor
(Universitat de València)

Presentar en este volumen dos de los artículos del profesor José Luis Canet que más directamente atañen a mi principal campo de investigación[1] («Género y dramaturgia en la *Celestina*» y «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*»), hacen que me sienta «spaventata»[2] ante la ingente labor de investigación[3] que ha realizado sobre la comedia humanística en España, centrada primordialmente en la *Celestina* y sus repercusiones en Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII, pero decidí de inmediato ponerme manos a la obra e intentar hacerlo «il meno male possibile».[4]

1. El número X de la revista *Theatralia* (2008) se dedicó monográficamente a la dramaturgia de la *Celestina*. En dicho volumen se incluye el artículo: «Género y dramaturgia en la *Celestina*» (pp. 27-42) que, como todas las investigaciones del profesor Canet, se apoya en una tan precisa como exhaustiva bibliografía que lo convierte en punto de referencia obligado y fuente preciosa de informa-

1. A saber, el estudio de la labor preceptiva y creativa desde el punto de vista dramático de Giambattista Giraldi Cinthio.

2. Cfr. *Carteggio de Giovan Battista Giraldi Cinzio*, ed. S. Villari, Messina, Sicania, 1996, p. 170 (carta 23): «Il fare la tragedia dell'argomento che ci porgono gli avenimenti di Cleopatra e di Marco Antonio [...] mi si è offerto, alla prima vista, cosa tanto grave e faticosa [...] che ne sono rimaso spaventato».

3. Imprescindibles para los investigadores de la comedia humanística y la *Celestina* son: José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993; *La Comedia Thebayda*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003; *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. crítica, introducción y notas, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2011 y *La Celestina (Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017. Me consta por otra parte que en la actualidad está realizando una nueva edición de *La Celestina*, que saldrá publicada este mismo año. No puedo dejar pasar sin nombrar sus ediciones digitales celestinescas: Juan Rodríguez Florián, *La comedia Florinea* (1554); Pedro Manuel de Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1513); Pedro Manuel de Urrea, *La penitencia de* amor (1514); *La Comedia Ypólita* (Anónimo valenciano de 1521); *La Comedia Serafina* (Anónimo valenciano de 1521); Juan Uceda de Sepúlveda, *La Comedia Grassandora* (1540); etc., todas ellas ubicadas en la colección de textos *Lemir*: <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/index.htm> (consultado: 26-01-2020).

4. No puedo dejar de hacer un guiño a quien considero mi Maestro, Renzo Cremante, pues fue precisamente él quien me habló de los estudios de José Luis Canet cuando empezaba a trabajar bajo su dirección en mi edición de la *Selene* giraldiana en el año de 1997.

ción para futuros estudiosos, pues encontrarán en ella una ayuda imprescindible. Empieza el estudio indicando el camino a seguir para interpretar el género de la *Tragicomedia* a partir del libro fundamental de María Rosa Lida de Malkiel de 1962, *La originalidad artística de la «Celestina»*, en donde la autora sitúa a esta obra como la primera comedia humanística escrita en lengua vulgar; continúa su artículo analizando la crítica actual, que coincide mayoritariamente con esta propuesta. Partiendo de estas premisas, lleva a cabo un pormenorizado recorrido por las distintas comedias humanísticas producidas en España y en el resto de Europa analizándolas a partir de las preceptivas dramáticas medievales. Se trata de comedias escritas en latín y no pensadas para la representación sino para su lectura o recitación. Enmarca la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en este esquema: «El autor y /o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena». En este contexto, también hace observar que la *Tragicomedia* incorpora muchos elementos procedentes de la tradición española que modifican la praxis de la comedia humanística anterior, como la inclusión de poemas, la incorporación de personajes anclados en la realidad social hispana del momento, si bien mantiene elementos clave de la comedia clásica, caso de los debates morales sobre la bondad o maldad de la mujer, el amor, el libre albedrío, etc., así como abundantes sentencias, en este caso de citas bíblicas y autores morales —principalmente de Séneca y Petrarca—, pero también la inclusión de refranes y proverbios de la sabiduría popular tradicional española y latina.

Siguiendo el hilo de su argumentación, para aclarar la cuestión de la representatividad de la *Celestina* y del género al que se debe adscribir, el profesor Canet vuelve a retomar el sempiterno debate sobre el texto atribuido a Rojas: ¿es teatro o no lo es? De entrada, para fijar el estado de la cuestión cita la definición de la acepción «dramaturgia» que propone la Real Academia Española, aclarando muy acertadamente que la concepción actual del teatro es muy distinta a la del hombre medieval y del Renacimiento.[5] José Luis Canet rastrea los estudios tanto de Miguel Ángel Pérez Priego como de Emilio de Miguel Martínez, pasando por Dorothy Severin, Alan Deyermond y un largo etcétera, para centrarse posteriormente en un enjundioso análisis sobre las teorías de los estilos y géneros a partir de las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius, en donde se define la comedia por su final feliz en contraposición a la tragedia. Este antagonismo entre estilos altos o bajos, personajes elevados o humildes, hará furor en el Renacimiento. Resalta también el acertado juicio emitido por el librero y dramaturgo Joan Timoneda sobre la *Celestina,* cuando propone:

5. Cfr. 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; en este volumen se publica la versión en español de este trabajo, pp. 133-154., pero véanse sobre todo las pp. 17-31 del libro *De la comedia humanística al teatro representable,* ob. cit.

> Cuán apazible sea el *estilo cómico* para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de *Calisto y Melibea*, y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltávales a estas obras para ser consumadas poderse representar, como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro.

Con su buen criterio habitual, el profesor Canet opina que es arriesgado interpretar el género de una obra escrita hace cinco siglos desde nuestra perspectiva «porque podemos entrar en verdaderas contradicciones».[6] Sigue haciendo observar cómo los lectores contemporáneos de la *Tragicomedia*, por ejemplo Juan de Valdés, emitieron severos juicios sobre la construcción de algunos personajes, en particular el de Melibea, pero ninguno creía entonces que fuese una obra pensada para la representación escénica, como mucho que fue escrita para la recitación ante un público eminentemente escolar-universitario. Ahora bien, lo que sus contemporáneos inmediatamente percibieron fue el amplio abanico de temas y motivos que ofrecía esta obra dialogada para trasladarlos al teatro representable. Finalmente, desarrolla para nuestro deleite todo el proceso de composición de la obra y de sus imitaciones posteriores.

Al analizar el primer Acto de la *Comedia* (que gran parte de la crítica acepta no ser de Rojas), José Luis Canet destaca el importante dato del descubrimiento del Manuscrito de Palacio, que volvió a plantear nuevas dudas sobre las espinosas cuestiones de la autoría y de la génesis, argumentando que si se acepta el hecho de que la *Celestina* en esta primera fase circuló en forma manuscrita sin tener ningún añadido preliminar, caso de la Carta del autor, las Octavas acrósticas, los argumentos de la obra y de los actos, etc., podría darse el caso de que fuese una obra completa en sí misma y con final feliz, coincidiendo con las comedias humanísticas donde los amoríos de los jóvenes acababan gozosamente con la consumación de sus deseos. La inclusión de los preliminares solo tuvo lugar en los textos impresos, en donde a partir de la edición toledana de la *Comedia* en 1500 se incorporan los datos sobre la identidad del autor en los versos acrósticos: el bachiller Fernando de Rojas y se añaden 15 actos más, hasta llegar al añadido del Prólogo y la ampliación a 21 actos de la *Tragicomedia* poco tiempo después. Para el profesor Canet, la comedia humanística se transformó en los círculos universitarios españoles en una nueva fórmula literaria que modificó los esquemas del estilo cómico anterior.[7]

6. Véanse también los siguientes artículos: José Luis Canet, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Canet_JL.pdf> (consultado: 26-01-2020), publicado en este volumen, pp. 241-259; y «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59; también publicado en este volumen, pp. 191-210.

7. Cfr. José Luis Canet, «*Celestina: sic et non*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf>

Concluye José Luis Canet la exposición de este brillante y documentadísimo artículo destacando el excepcional estímulo que la *Celestina* supuso para la inspiración literaria, si bien continúa afirmando que la obra no se representó hasta el siglo XX por la enorme dificultad que entrañaba el tener que efectuar una reducción drástica del texto para su escenificación en un tiempo prudencial, lo que inevitablemente conduciría a ofrecer una visión disminuida y sesgada de la misma, resaltando aspectos del texto —como afirma— que «poco o nada tenían que ver con las intenciones de los primitivos autores».[8]

2. En el segundo artículo, relacionado esta vez con el Teatro italiano, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*» y publicado en *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, III (2017), pp. 9-70, José Luis Canet —profesor universitario al igual que Giraldi Cinthio y muy probablemente como el autor o autores de la *Celestina*— no podía sino seguir —como acostumbra— con unas pautas altamente didácticas en este estudio dedicado a la confrontación del ferrarés con la *Tragicomedia* española. Articula su trabajo en tres grandes bloques que se complementan entre sí hasta concluir con una tesis novedosa y muy personal. En el primer apartado desmenuza, con su aguda inteligencia crítica, las propuestas dramáticas tanto en el campo de la comedia como en el de la tragedia de Giraldi Cinthio. Resalta cómo el ferrarés apoya su argumentación teórica en los

(consultado: 26-01-2020), publicado en este volumen, pp. 211-239; «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*. Ejemplar dedicado a *Studia Hispanica Medievalia XI*. Volumen I: *Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval La Celestina y lo celestinesco. Homenaje al profesor Joseph Thomas Snow*, 77 (2018), pp. 35-68; también publicado en este volumen, pp. 155-182; y «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista,* 35 (2017), pp. 408-438, en línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf> (consultado: 26-01-2020); publicado en este volumen, pp. 89-123. Véase además de la edición del 2011 de José Luis Canet, *Comedia de Calisto y Melibea,* ob. cit., pp. 31-53 y *De la comedia humanística al teatro representable,* ob. cit., pp. 30-32.

8. Tanto en numerosos artículos como en sus ediciones de la *Comedia,* ob. cit., y la de la *Tragicomedia,* ob. cit., José Luis Canet defiende con rigor y erudición la tesis de la doble o múltiple autoría. Citaré tan solo *pour mémoire* parte de su argumentación en el artículo «De nuevo sobre la autoría de la *Celestina*», art. cit., pp. 165-166: «Josep T. Snow fue uno de los primeros en tener dudas más que razonables sobre la autoría de Rojas, que reafirma años después exponiendo 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 considera que Rojas pudo 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 he propuesto en mi edición de la *Tragicomedia*, imitando así las impresiones antiguas. Sin embargo, la opinión más generalizada es la de la doble autoría. Prueba de ello es la magna edición de la *Celestina* realizada bajo la dirección de Francisco Rico, en cuya portadilla aparece el nombre de Fernando de Rojas junto con el del "Antiguo Autor"».

Commentum Terentii ampliamente difundidos y conocidos por los lectores de los siglos XV y XVI, resaltando cómo Giraldi ejemplifica en su única comedia, los *Eudemoni,* sus teorías desarrolladas en los *Discorsi*. Oportunamente cita el argumento de esta comedia y la compara con *I simili* de Trissino. Incorpora un amplio extracto del Prólogo en su comentario para así analizar minuciosamente las propuestas giraldianas, exponiéndolas ante el lector de manera pragmática. A continuación, interpreta el juicio de Giraldi Cinthio sobre la *Celestina*. Juicio negativo y apoyado en argumentos falaces que ponen de manifiesto su ignorancia con respecto a obras y a autores procedentes de España. Al profesor Canet le resulta muy extraño que Giraldi ni siquiera hubiese leído *la Popalladia* de Bartolomeo de Torres Navarro, publicada en Nápoles en 1517, que, además de contener ocho comedias en verso de este autor, expuso en su «Proemio» la primera preceptiva sobre la comedia representable europea. Como consecuencia lógica de esta ignorancia, Giraldi desprecia todas las obras españolas, pero también las italianas, a excepción de las de Ariosto, su compatriota, y algunas pocas más que imitan a Plauto y Terencio.

El segundo apartado del estudio es un valiosísimo repertorio juiciosamente comentado de las 14 ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* traducidas y publicadas en Italia casi simultáneamente a las españolas. José Luis Canet añade en apéndice como documento gráfico e ilustrativo todas las portadas de estas ediciones para deleite del lector: desde la traducción de Alfonso Ordoñez de enero de 1506 publicada en Roma, pero ya traducida en 1505, en donde aparece significativamente el término de *Tragicomedia,* hasta la última de Venecia de 1543 (año en que salió publicado el *Discorso* de Giraldi). Nos hace observar que la *Celestina* era muy conocida y apreciada en Roma en los primeros años del siglo XVI, en particular en la Corte papal, puesto que fue a petición expresa de una noble dama que Alfonso Ordoñez —por otro lado, familiar del papa Julio II— la tradujo. También muy revelador es que se incluya el nombre de *Celestina* en la portada a partir de la edición veneciana de 1519. Nombre por el cual Giraldi la cita exclusivamente, obviando el término de *Tragicomedia* que le debería resultar más grato, pues es el que el propio autor ferrarés emplea para calificar su primera tragedia a «lieto fine» *Altile.* Este es uno de los argumentos decisivos para que José Luis Canet concluya que Giraldi Cinthio solo conocía la obra de Rojas de oídas. Nunca tuvo entre sus manos un ejemplar de la misma y por consiguiente no la leyó.

En el tercer apartado de su detallado y enriquecedor análisis, nos recuerda cómo Benedetto Croce ya comentaba estos prejuicios giraldianos en contra de los escritores españoles tachándolos de grandilocuentes y retóricos, por tanto, ampulosos y grotescos. Pero sigue insistiendo José Luis Canet en este artículo que la animadversión de Giraldi por la *Celestina* no se limita al estilo, sino también hace referencia a su catadura moral, aunque fuese muy aplaudida por par-

te de sus contemporáneos. Giraldi rechaza lo que califica de «giuochi» la trama amorosa española, considerando que «ne chiama al buon modo di vivere». Por tanto, el profesor Canet argumenta que si Giraldi nombra a la *Celestina* únicamente como «comedia» y no como «tragicomedia» es porque la relaciona siempre con la *comedia archea* y, por tanto, con Aristófanes. El ferrarés critica además el hecho de que el autor español esté «portando negli occhi e nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio». Planteamiento que no se puede dar en la *Celestina* puesto que no se escribió para su representación. Otra prueba más que le permite reafirmarse acertadamente en su tesis de que Giraldi solo conocía la obra de oídas. Otro de los argumentos que aporta es que Giraldi obvia el hecho de que la *Celestina* fuera escrita como ejemplo moral para una juventud disipada y alocada. Sigue recordando Canet cómo Giraldi sistemáticamente ignora, no solamente la *Celestina,* sino también las comedias del Aretino y la *Mandragola* de Maquiavelo, así como todas las farsas napolitanas y las representaciones venecianas. Comedias todas que el ferrarés con displicencia engloba en el amplio grupo de seguidores de Aristófanes y por tanto despreciables. Giraldi solo aprecia las que «tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto». Ariosto, no lo olvidemos, era ferrarés como él y sus familias estaban unidas por profundos lazos de amistad (¡nuestro buen Giraldi era un chovinista «avant la lettre»!).

3. Haciendo un guiño transgeneracional, José Luis Canet y Giraldi Cinthio ofrecen más de una similitud. Ambos son ante todo profesores, investigadores y pioneros en nuevos caminos,[9] maestros de maestros,[10] ambos comparten una

9. Tanto Giraldi como Canet son catedráticos de Universidad. En el caso del profesor Canet, además de Catedrático de Literatura Española, ha sido pionero en Humanidades digitales: creó la primera biblioteca digital de fondo antiguo, allá por el año 1999 en la Universitat de València, al mismo tiempo que diseñaba bases de datos bibliográficas y tipobibliográficas. Como botón de muestra, cfr. al respecto: José Luis Canet, «La nueva Biblioteca Digital de la Universitat de València», *JBID, 2000. Primeras Jornadas de Bibliotecas Digitales (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000),* eds. Nieves R. Brisaboa, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Pedro Pastor Seva y Ángeles Saavedra Places, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 71-78; «Reflexiones sobre las humanidades digitales», en *Humanidades digitales: desafíos, logros y propuestas de futuro,* eds. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2014, pp. 11-20; «Bibliotecas digitales españolas a texto completo», *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del libro y de la lectura*, 1 (2005), pp. 149-59; «La evolución de las revistas digitales», en *Humanidades digitales: edición y difusión. Seminario de investigación (Universidade da Coruña, 2-3 de julio de 2012)*, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2012, pp. 1-11; «Hacia una tipobibliografía digital», en *De Re Typographica. Nueve Estudios en Homenaje a Jaime Moll,* eds. V. Infantes y J. Martín Abad, Madrid, Calambur, 2012, pp. 41-56.

10. No puedo dejar de mencionar el primer Gopher *Lemir*, transformado en 1995-1996 en la primera revista electrónica sobre Literatura Española y en página web, posteriormente incluida como sección del portal *Parnaseo* (proyecto de investigación creado y dirigido magistralmente por José Luis Canet en 1998), en donde también se incluye la revista *Celestinesca*, de la que es su

erudición fuera de lo común y —lo que es todavía más excepcional— una generosidad personal y académica tanto más de agradecer como sorprendente y escasa en el ambiente universitario; generosidad que es fruto de su «eccellente dabenagine».[11] Ambos aman profundamente y se sienten legítimamente orgullosos de su patria chica, Ferrara y Valencia. Pero, sobre todo, y lo que es más importante, ambos encarnan perfectamente el hermoso elogio que Erasmo dedicó a Tomás Moro: «Cum omnibus omnium horarum homo».

director, disponible *on line*. A este respecto cfr. J. M. Lucía Megías, «Los nuevos filólogos del siglo xxi: la literatura medieval hispánica en la red», en *Actas del xiii Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de septiembre de 2009), In Memoriam Alan Deyermond*, eds. J. M. Fradejas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martín Sanz y M. J. Díez Garretas, 2 vols., Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 2010, II, p. 1235: «[...] destacar una vez más, la relevancia de los primeros proyectos en la Red [...]. El primero de ellos es el conocido como LEMIR, acrónimo de Literatura Espanyola Medieval i del Renaixement [...]. El proyecto nace como una iniciativa personal de su director, José Luis Canet [...]. En una época en que en la Universidad los ordenadores se contaban con los dedos de una mano, Canet, como director del servicio de Bibliotecas de la Universidad de Valencia, pudo conocer gracias a su contacto con el Centro de Cálculo y el recién creado Servicio Informatizado de las Bibliotecas Universitarias, todo lo relativo a redes, gophers, bases de datos y, más adelante, webs con el protocolo HTML; y este conocimiento le permitió adaptar esta nueva tecnología y las herramientas que iba desarrollando al campo de la filología».

11. Cfr. Giraldi Cinthio, *L'uomo di corte* [*Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato per servire un gran principe*], ed. W. Moretti, Modena, Mucchi, 1989, pp. 12-13: «E bisogna che si proponga, sopra tutte le cose, una eccellente dabenagine (siami lecito così dire), dalla quale non si diparta mai, ma l'abbia sempre per principal duce in tutte le sue azioni, perché senza essa tutto quello ch'egli facesse non sarebbe altro che pestar acqua nel mortaio». Y véase también la explicación de Walter Moretti en la nota 10, p. 13: «*Una eccellente dabenagine*: lo stato che l'uomo da bene realiza quando domina la propria natura (temperandone gli impulsi e gli umori) e mostra una "gentile ironia". È la virtù che il G. attribuisce al suo "uomo onesto": che raccomanda al destinatario del suo *Discorso* perché possa affrontare il periglioso viaggio della vita di corte e, in generale, dell'umana esistenza». En el caso de José Luis Canet se podría sustituir «della vita di corte» por el de la vida en la Universidad.

Bibliografía citada

Aguadé Nieto, Santiago, «De la manuscritura a la imprenta. Formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso», *Civitas Librorum. La ciudad de los Libros, Alcalá de Henares 1502-2002*, coord. Jesús Cañete Ochoa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, pp. 55-82.

Albalá Pelegrín, Marta, «Un códice misceláneo: la *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1501, Rès Yg. 63, BNF», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.4 (2009), pp. 435-458.

Alcalá, Ángel, «Rojas y el neoepicureísmo. Notas sobre la intención de *La Celestina* y el silencio posterior de su autor», en *«La Celestina» y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina»*, eds. M. Criado de Val y J. Mª Solá Solé, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 25-50.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «*La Celestina*, del siglo xviii a Menéndez Pelayo», en *'Celestina', recepción y herencia de un mito literario,* coord. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 73-96, en línea: <http://digital.csic.es/handle/10261/108048> (consultado: 26-01-2020).

Álvarez Márquez, Mª Carmen, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, 3 vols., Sevilla, Libros Pórtico, 2009.

Álvarez–Moreno, Raúl, «Amarse a sí, procurar su interés y vivir su ley: los más de tres jaques al bien común en *Celestina*», en *«De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, 2 vols., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, I, pp. 36-53.

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Vetus*, Roma, 1696; reedición facsimilar, Madrid, Visor Libros, 1996, 2 vols.

Baldwin, Spurgeon, «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 71-81.

Baranda, Consolación, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

Baranda, Nieves, «Leyendo 'fontezicas de filosophía'. *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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309.

BARATTO, Mario, *La Commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977.

BARRICK, Mac E., «Celestina's Black Mass», *Celestinesca*, 1.2 (1977), pp. 11-14, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1977/VOL%201/NUM%202/2_articulo3.pdf> (consultado: 26-01-2020).

BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon fernando de Rojas,* Paris, Didier, 1961.

BATAILLON, Marcel, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 329-347.

BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.

BERGER, Philippe, «La dépendence éditoriale de l'Espagne: Le cas de Valence au XVe et XVIe siècles», en *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: La dépendence,* Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986, pp. 7-25.

BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, 2 vols.

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30 (2005), en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html> (consultado: 26-01-2020).

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-339, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista12/15_Bernaldo_Quiros.pd> (consultado: 26-01-2020).

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/06_Bernaldo_Quiros.pd> (consultado: 26-01-2020).

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Ed. Manuscritos, 2010.

BONMATÍ, Virginia, «La Sátira humanista en la *Cuarta Invectiva* de Poggio Bracciolini (c. 1452) contra Lorenzo Valla», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25.2 (2005), pp. 85-100.

BONMATÍ, Virginia, *L. Valla: Apólogo contra Poggio Bracciolini (1452). Poggio Bracciolini: Quinta invectiva contra Lorenzo Valla (1453). Estudio y edición crítica con traducción*, León, Universidad de León, 2006.

BOTTA, Patrizia, «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989),* ed. Mª Isabel Toro Pascua, 2 vols., Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispano-

americana, 1994, II, pp. 953-963, en línea: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas3.2/36.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Botta, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12 (1994), pp. 37-67.

Botta, Patrizia, «El texto en movimiento (de *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159.

Botta, Patrizia, «La autoría de *La Celestina*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-autoria-de-la-celestina/> (consultado: 26-01-2020).

Botta, Patrizia, «La última década de la labor ecdótica sobre *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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 97-120.

Botta, Patrizia, *Edizione critica de «La Celestina» di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) / Patrizia Botta,* Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Frmcisadu.let.uniroma1.it%2Fcelestina%2FmAutoria.PDF> (consultado: 26-01-2020).

Botta, Patrizia, «*La Celestina*», en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, coords. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267.

Botta, Patrizia, «En el texto de B», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.

Botta, Patrizia, «*La Celestina* como autoridad», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 57-66.

Botta, Patrizia, «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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 92-113.

Botta, Patrizia, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 29-40.

Botta, Patrizia, «La contaminación en "N", la traducción italiana de *La Celestina*», *Creneida*, 4 (2016), pp. 107-121, en línea: <http://www.creneida.com/app/download/25229790/07BOTTA.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Botta, Patrizia «Magic in *Celestina*», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernandez, Leiden, Brill, 2017, pp. 205-224.

Botta, Patrizia y Víctor Infantes, «Nuevas bibliografías de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval,* 11 (1999), pp. 179-208, en línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/7922> (consultado: 26-01-2020).

Brunet, Jacques Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, cinquième éd. originale entièrement ref. et augmenté d'un tiers par l'auteur,* Paris, Firmin Didot Frères, 1860-1865, 6 vols.

Cabranes-Grant, Leo, «La resistencia a la Tragicomedia: Giraldi Cintio y una polémica sobre *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 58-66, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1998/VOL%2022/NUM%201/1_articulo3.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-124.

Canabal, Laura, «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, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/10834> (consultado: 26-01-2020).

Canet, José Luis, «La evolución de la "comedia urbana" hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), pp. 21-42.

Canet, José Luis, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos xvi y xvii*, coords. Teresa Ferrer Valls y Nel Diago, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-91.

Canet, José Luis, «El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental», en *Historias y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 227-239.

Canet, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

Canet, José Luis, «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, Cuenca, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187.

Canet, José Luis, «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca*, 20 (1996), pp. 3-30, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1996/VOL%2020/NUM%201%20Y%202/1y2_ar-

ticulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020); también publicado en este volumen, pp. 267-280.

Canet, José Luis, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59; también publicado en este volumen, pp. 191-210.

Canet, José Luis, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofré, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

Canet, José Luis, «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 22-24.

Canet, José Luis, «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea, Catálogo de la exposición en el monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril al 20 de junio de 2000*, coord. Juan Carlos Elorza Guinea, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227.

Canet, José Luis, «La nueva Biblioteca Digital de la Universitat de València», *JBID, 2000. Primeras Jornadas de Bibliotecas Digitales (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000),* eds. Nieves R. Brisaboa, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Pedro Pastor Seva y Ángeles Saavedra Places, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 71-78.

Canet, José Luis (ed.), *La Comedia Thebayda*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Canet, José Luis, «La producción de las imprentas valencianas en el último tercio del siglo xvi», en *Des moulins à papier aux bibliothèques. Le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (xvie-xxe siècles),* eds. Roland Andréani, Henri Michel y Élie Pélaquier, 2 vols., Montpellier, Université Montpellier III, 2003, I, pp. 245-268.

Canet, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del Teatro Español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, coords. A. Madroñal y H. Urzáiz, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 431-474.

Canet, José Luis, «Literatura i imprempta durant el segle xvi a València», en *Escriptors valencians de l'Edat Moderna,* coord. José Luis Canet, Valencia, Generalitat Valenciana, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, pp. 19-32.

Canet, José Luis, «Bibliotecas digitales españolas a texto completo», *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del libro y de la lectura*, 1 (2005), pp. 149-59.

Canet, José Luis, «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. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 369-380.

CANET, José Luis, «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, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2006, pp. 15-28; también publicado en este volumen, pp. 281-296.

CANET, José Luis, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Canet.pdf> (consultado: 26-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 211-239.

CANET, José Luis, «La universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, coord. Miguel Ángel Pérez Priego, Cuenca, Ayuntamiento de Tarancón, 2008, pp. 23-40.

CANET, José Luis, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Canet_JL.pdf> (consultado: 26-01-2020), también publicado en este volumen, pp. 241-259.

CANET, José Luis, «Género y dramaturgia de *La Celestina*», *Theatralia*, 10 (2008), pp. 27-42; también publicado en este volumen, pp. 347-360.

CANET, José Luis, «*Philocaptio versus* libre albedrío en *Celestina*», en *Lectures de 'La Célestine'*, eds. Virginie Dumanoir y Ricardo Sáez, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 61-80; también publicado en este volumen, pp. 319-337.

CANET, José Luis, «Libros escolares-universitarios salidos de las prensas valencianas entre 1473-1525», en *«Litterae Humaniores» del Renacimiento a la Ilustración. Homenaje al profesor José María Estellés*, eds. F. Grau, J. M. Maestre y J. Pérez, Anejo 69 de la revista *Quaderns de Filologia*, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 169-194.

CANET, José Luis, «Los humanistas y la filosofía moral: de la corte del Magnánimo a la de los Reyes Católicos», *La Corónica,* 39.1 (2010), pp. 115-146.

CANET, José Luis, «*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, 2 vols., New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, I, pp. 69-83; también publicado en este volumen, pp. 297-309.

CANET, José Luis (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea*, Colección Parnaseo 14, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.

CANET, José Luis, «Introducción», en *Comedia de Calisto y Melibea*, Colección Parnaseo 14, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.

Canet, José Luis, «La evolución de las revistas digitales», en *Humanidades digitales: edición y difusión. Seminario de investigación (Universidade da Coruña, 2-3 de julio de 2012)*, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2012, pp. 1-11.

Canet, José Luis, «Hacia una tipobibliografía digital», en *De Re Typographica. Nueve Estudios en Homenaje a Jaime Moll*, eds. V. Infantes y J. Martín Abad, Madrid, Calambur, 2012, pp. 41-56.

Canet, José Luis, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 53-82; también publicado en este volumen, pp. 45-74.

Canet, José Luis, «Reflexiones sobre las humanidades digitales», en *Humanidades digitales: desafíos, logros y propuestas de futuro*, eds. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2014, pp. 11-20.

Canet, José Luis, «De nuevo sobre cajistas y correctores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Epos. Revista de Filología*, 30 (2014), pp. 113-126, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/16110/13934> (consultado: 26-01-2020); también publicado en este volumen, pp. 75-88.

Canet, José Luis, «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Texto e ilustración en el libro medieval: factura física, lectura y recepción*, ed. Marta Haro Cortés, *Revista de Poética Medieval,* 30 (2016), pp. 81-104, en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/50219/pdf_6> (consultado: 26-01-2020).

Canet, José Luis, «De la égloga a la comedia representable», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 julio de 2016*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 97-121

Canet, José Luis, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, 3 (2017), pp. 9-70, en línea: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1597> (consultado: 26-01-2020); también publicado en este volumen, pp. 361-403.

Canet, José Luis (ed.), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Colección Clásicos Hispánicos 87, Würzburg–Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.

Canet, José Luis, «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernandez, Leiden, Boston, Brill, 2017, pp. 21-40; versión en español publicada en este volumen, pp. 133-154.

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

408-438, en línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf> (consultado: 26-01-2020); también publicado en este volumen, pp. 89-123.

CANET, José Luis, «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*. Ejemplar dedicado a *Studia Hispanica Medievalia XI*. Volumen I: *Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval La Celestina y lo celestinesco. Homenaje al profesor Joseph Thomas Snow*, 77 (2018), pp. 35-68; también publicado en este volumen, pp. 155-182.

CANTALAPIEDRA, Fernando, *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.

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

CÁRDENAS, Anthony J., «El pacto diabólico en *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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 369-376.

CARRERAS I ARTAU, Joaquín, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, vol. II, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1943.

CASTRO, Américo, *'La Celestina' como contienda literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

CASTRO GUISASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición, Madrid, CSIC, 1973.

CÁTEDRA, Pedro M., *Del Tostado sobre el amor*, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1986.

CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

CÁTEDRA, Pedro M., *Tratados de amor en torno a la 'Celestina'*, estudio de Pedro M. Cátedra, eds. Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Valero Moreno, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

CÁTEDRA, Pedro M., «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 33-58.

Cejador y Frauca, Julio (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913.

Celestina (La). Tragicomedia de Calisto y Melibea, ed. José Luis Canet, Colección Clásicos Hispánicos 87, Würzburg–Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.

Celestina comentada, eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernandez Rivera y Peter Fothergill-Payne, colabs. Ivy A. Corfis, Michel Garcia y Fabienne Plazolles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 77-90.

Chevalier, Maxime «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo xvii*, Madrid, Turner, 1976, pp. 138-166.

Comedia de Calisto y Melibea, ed. José Luis Canet, Colección Parnaseo 14, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.

Comedia de Calisto y Melibea, Toledo, Pedro Hagembach, 1500, edición facsimilar realizada por Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961.

Concolino Mancini, Bianca, «Tradizione e inovazione nella commedia del Cinquecento», *Chroniques Italiennes*, 65.1 (2001), pp. 27-47.

Conde, Juan Carlos «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 161-185.

Corfis, Ivy A. «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 206-213.

Corfis, Ivy A., «*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. Alan D. Deyermond e Ian Macpherson, Liverpool, University Press (*Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue), 1989, pp. 19-24.

Costa Fontes, Manuel da, «Celestina's *Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-13, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1984/VOL%208/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Costa Fontes, Manuel da, «Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca*, 9.1 (1985), pp. 33-38, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%201/1_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Crespeau, Jean Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-129, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Crespeau.pdf> (consultado: 26-01-2020).

CROCE, Benedetto, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1900.

CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, «Los Colón en la Cartuja», *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 16 (1988), pp. 67-152, en línea: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/83359> (consultado: 26-01-2020).

DE ARMAS, Frederick A., «The Demoniacal in *La Celestina*», *South Atlantic Bulletin*, 36.4 (1971), pp. 10-13.

DEYERMOND, Alan D., *The Petrarchan sources of «La Celestina»,* Oxford, University Press, 1961. Existe edición electrónica, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11017&portal=6> (consultado: 26-01-2020).

DEYERMOND, Alan D., «*Hilado-cordón-cadena*: Symbolic Equivalence in *Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1977/VOL%201/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

DEYERMOND, Alan D., «Symbolic Equivalence in *Celestina*: A Postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1978/VOL%202/NUM%201/1_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

DEYERMOND, Alan D., «*La Celestina* como cancionero», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José L. Canet. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-106.

DEYERMOND, Alan D., «Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 3-20, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2001/VOL%2025/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

DI CAMILLO, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

DI CAMILLO, Ottavio, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; publicado posteriormente: «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en *Estudios sobre «Celestina»*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Ediciones Istmo, 2001, pp. 579-598.

DI CAMILLO, Ottavio, «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 *Silva. Estudia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126.

DI CAMILLO, Ottavio, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96.

Di Camillo, Ottavio, «The Burgos Comedia in the printed tradition of *La Celestina*», en «*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)*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 235-335; publicado posteriormente en español, «La comedia de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», en *Medievalia & Humanistica. Estudios sobre literatura española. Homenaje ofrecido por sus amigos y colegas*, eds. M. Costa e I. Lerner, Salamanca, SEMYR, 2009, pp. 161–274.

Di Camillo, Ottavio, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.

Di Camillo, Ottavio, «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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145.

Di Camillo, Ottavio, «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cinquentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Patrizia Botta, 8 vols., *Medieval*, ed. Aviva Garribba, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226.

Faulhaber, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Fernández Gallardo, Luis, «Alonso de Cartagena y el humanismo», *La Corónica*, 37.1 (2008), pp. 175-215.

Fernández González, Emilio, «*La Celestina* en alemán: un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense*, 2 (2005), pp. 1-8.

Fernández López, Jorge, «Quintiliano en la primera mitad del Quattrocento italiano: Lorenzo Valla», *Berceo*, 128 (1995), pp. 7-21.

Fernández López, Jorge, «Alfonso de Cartagena y Lorenzo Valla: actitudes sin prejuicios hacia el epicureísmo a principios del siglo xv», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, coord. Maurilio Pérez González, 2 vols., León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, I, pp. 311-319.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, 2 vols.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «La imprenta gótica burgalesa: una aproximación a sus materiales impresorios y sus funciones al servicio del Cabildo y del humanismo castellano en los albores del siglo XVI (con la noticia de un raro "Missale Burgense", c. 1507)», en *El otro humanismo castellano. Andrés Gutiérrez de Cerezo (c. 1459-1503)*, coord. Marco Antonio Gutiérrez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 117-146.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *babuines* y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 21 (2012), pp. 87-131, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pd> (consultado: 26-01-2020).

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de "1502": análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520)», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. Mª Jesús Lacarra, eds. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 463-501.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «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)*, eds. Juan Carlos Conde y Clive Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, en prensa.

FERRÉ, Rosario, «Celestina en el tejido de la *cupiditas*», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 3-16, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1983/VOL%207/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

FERRER, Teresa, «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», *Edad de Oro*, 10 (1990), pp. 51-67.

FLADRIN, Jean-Louis, *Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occientale (VI-XI siecle)*, Paris, Seuil, 1983.

FOLGER, Robert, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La corónica* 34.1 (2005), pp. 5-29.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Observations sur *La Célestine* 1», *Revue Hispanique*, 7 (1900), pp. 28-80.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Observations sur *La Célestine* 2», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 171-199.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Observations sur *La Célestine* 3», *Revue Hispanique*, 78 (1930), pp. 544-599.

Gagliardi, Donatella, «La *Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 59-84, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2007/Gagliardi_Donatella.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Gallego Salvadores, Jordán, «La Facultad de Artes de la Universidad de Valencia desde 1500 hasta 1525», *Escritos del Vedat*, 10 (1980), pp. 215-258.

Garcia, Michel, «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 3-16, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Garcia, Michel, «Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio'», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 145-149, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_nota1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.

García Berrio, Antonio, «La teoría literaria en la Edad Renacentista», *Studia Philologica Salamanticensia*, 5 (1980), pp. 101-120.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

García Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, 2000.

Gilman, Stephen, *«La Celestina»: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974 [1956[1]].

Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978 [1972[1]].

González, Gabriel, *Dialéctica escolástica y lógica humanística*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987.

González Rolán, A., A. Moreno y P. Saquero, *Humanismo y Teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo xv. Edición y estudio de la Controversia Alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones clásicas, 2000.

Gonzálvez, Ramón, «Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe», conferencia pronunciada en el *Congreso Cisneros y la Biblia Complutense, celebrado en la Loyola University, Chicago (USA), 7 a 12 de junio de 1999*, pp. 165-207, en línea: <http://www.realacademiatoledo.es/files/anales/0040/05.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Green, Otis H., «Fernando de Rojas, converso and hidalgo», *Hispanic Review*, XV (1947), pp. 384-387.

Green, Otis H., *España y la tradición occidental*: *el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

Griffin, Clive, «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español, I. Actas del primer coloquio internacional, (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, eds. Luisa López–Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224.

GRIFFIN, Clive, «Inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540», en *El libro antiguo español. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, eds. Pedro M. Cátedra y María Luisa López–Vidriero, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 257-373.

GROULT, Peter, *Literatura espiritual española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.

HAEBLER, Konrad, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, La Haya, Leipzig, Martinus Nijhoff, Karl W. Hiersemann, 1903.

HERRERO, Javier, «Celestina: The Aging Prostitute as Witch», en *Aging in Literature*, Troy, Michigan, International Book Publishers, 1984, pp. 31-47.

HERRERO, Javier, «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 343-351.

HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1976.

HEUGAS, Pierre, La *Célestine et sa descendance directe,* Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques, Fascicule XLIV, Bordeaux, Bière, 1973.

HORS, E. y A. VALBUENA, «La biblioteca de Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XVII (1930).

HORNE, Philip (ed.), Giambattista Giraldi Cinzio, *Gli Eudemoni: an Italian Renaissance Comedy*, Lewison, New York, Medieval and Renaissance Studies, 1999.

HOUSE, Ralph E., «The present status of the problem of authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, II (1923), pp. 38-47.

HOUSE, Ralph E., M. MULRONEY e I. G. PROBST, «Notes on the authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, III (1924), pp. 81-91.

IGLESIAS, Yolanda «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 57-73, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca34/04_Iglesias_Yolanda.pdf> (consultado: 26-01-2020).

INFANTES, Víctor, «De la cartilla al libro», *Bulletin Hispanique*, 97.1 (1995), pp. 33-66.

INFANTES, Víctor, «Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp. 1-51.

INFANTES, Víctor, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

INFANTES, Víctor, «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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87; publicado también en *La trama impresa de «Celestina»: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11–104.

Infantes, Víctor, *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010.

Infantes, Víctor, «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*, coords. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 67-96.

Kristeller, Paul Oskar, *Ocho filósofos del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1970[1]].

Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986 [1965[1]].

Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1979[1]].

Labajos, José, *Repeticiones filosóficas del maestro Fernando de Roa*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2007.

Lacarra, Mª Eugenia, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 107-121.

Lacarra, Eukene, «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 193-215.

Lacarra, Eukene, «La muerte irredenta de Melibea», 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 173-225.

Lampugnani, Raffaele, *La prima traduzione italiana de «La Celestina». Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2015.

Lara Alberola, Eva, *La hechicera y la bruja en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2005.

LAWRANCE, Jeremy, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'», *Celestinesca*, 17.2 (1993), pp. 85-109, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1993/VOL%2017/NUM%202/2_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

LAWTON, Harold Walter, *Térence en France au XVIème siécle*, Paris Jouve et Cie, 1926; reed. Genéve, 1970-1972, 2 vols.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa, *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966 [1961[1]].

LOBERA, Francisco J., «El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *LC*», *Boletín de la Real Academia Española,* LXXIII.1 (1993), pp. 51-66.

LOBERA, Francisco J., «La transmisión textual» en «Prólogo» a Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXXX.

LOBERA, Francisco J., «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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96.

LUCENA, Juan de, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístolas exhortatorias a las letras*, ed. Jerónimo Miguel, Madrid, Real Academia Española, 2014.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Oliveros de Castilla (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499),* Guía de Lectura, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

MCGRADY, Donald, «Two Studies on the Text of the *Celestina*. 1. Palacio MS 1520; a late copy of the ancient author's *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romance Philology*, XLVIII.1 (1994), pp. 1-9.

MCPHEETERS, D. W, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961.

MCPHEETERS, D. W, «Alegorismo, epicureísmo y estoicismo escolástico en *La Celestina*», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Eugenio de Bustos Tovar, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, II, pp. 251-262.

MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista: «La Celestina» y el teatro europeo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El caso del averroísmo popular español (hacia *La Celestina*)», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds.

Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 121-132.

Martín Abad, Julián, e Isabel Moyano Andrés, *Estanislao Polono,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 2002.

Martín Abad, Julián, «Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo xvi (con *La Celestina* de 1507)», *Pliegos de Bibliofilia*, 4.4 (1998), pp. 5-19.

Martín Abad, Julián, *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles* (con un estudio de Joseph Snow), Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999.

Martín Abad, Julián, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.

Martín, José Luis, «La ciudad y la Universidad de Salamanca en torno a 1500», 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 49-78.

Martínez de Bergantes, Rocío A. y M. Morales, «Noticia sobre el bachiller Fernando de Rojas. La "iuris allegatio" de Hernán Suárez Franco», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 27 (2002), pp. 81-142.

Matulka, Barbara, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in comparative literature*, New York, New York University, Comparative Literature Series Institute of French Studies, 1931.

Méndez, Francisco, *Tipografía española propagación y progresos del arte de la imprenta en España, a la que antecede una noticia general sobre la imprenta de la Europa y de la China*, Madrid, 1861.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela III: «La Celestina»*, *Obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 15*,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943; primera edición, 1910.

Menéndez Pidal, Ramón, «La lengua en los tiempos de los Reyes Católicos (del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 13 (1950), pp. 9-24.

Miguel Martínez, Emilio de, «Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros» en *«La Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300.

Miguel Martínez, Emilio de, *«La Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

Miguel y Canuto, Juan Carlos de, «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*», *Studi e problemi di critica testuale*, 67 (2003), pp. 71-108.

Moll, Jaime, «Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro», en *Livres et librairies en Espagne et au Portugal (xvie-xxe siècles),* Paris, Ed. CNRS, 1989, pp. 15-25.

MOLL, Jaime, «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. Mª L. López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 325-338.

MOLL, Jaime, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», en *Voz y Letra,* 11.1 (2000), pp. 21-38.

MOLL, Jaime, «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, dirs. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.

MOLL, Jaime, «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 441-444.

MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011.

MONTAÑÉS FONTENLA, Luis, «El incunable toledano de la 'Comedia de Calisto y Melibea', *La Celestina*», *Anales toledanos*, 8 (1973), pp. 131-180.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Sentido y forma de la Celestina*, Madrid, Cátedra, 1984.

MORRÁS, María, «El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica», *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2001), pp. 33-57.

MORROS, Bienvenido, «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.

MURPHY, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1974[1]].

NAUTA, Lodi, «The Price of Reduction: Problems in Valla's Epicurean Fideism», en *Ethik–Wissenschaft oder Lebenskunst? Modelle der Normenbegründung von der Antike bis zur Frühen Neuzeit*, eds. S. Ebbersmeyer y E. Kessler, Berlin, Münster, 2007, pp. 173-195.

NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro,* London, Tamesis Books, 1974.

NONNI, Giorgio, «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», *Atti e Memorie. Arcadia,* 6 (1975-1976), pp. 393-451.

NORTON, Frederick John, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520,* New York, London, Cambridge University Press, 1978.

NORTON, Frederick John. *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad*, trad. Daniel Martín Arguedas, Madrid, Ollero & Ramos, 1997 [1966[1]].

OLEZA, Joan, «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en *Un 'Hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, eds. P. Garelli e G. Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 233-248.

Orduna, Germán, «El didactismo implícito y explícito 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 217-227.

Ortí y Figuerola, F., *Memorias históricas de la fundación y progressos de la insigne Universidad de Valencia*, Madrid, 1730.

Pagels, Elaine, *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, Crítica, 1990 [1988[1]].

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero Hispano-americano*, Barcelona, Sub. anticuaria de A. Palau, 1948, 28 vols.

Paolini, Devid, «Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo xix en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Literatura Medieval*, XXII (2010), pp. 351-359, en línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10466/ediciones_paolini_RLM_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultado: 26-01-2020).

Paolini, Devid, «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 260-295, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/11%20ehumanista19.celestina.paolini.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Paraíso, Isabel, «Giangiorgio Trissino: innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 111-141.

Pardo Pastor, Jordi, *Alonso de Proaza, «homo litterarum, corrector et excelsus editor»*, en línea: <http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm#_ftnref10> (consultado: 26-01-2020).

Parrilla, Carmen, «Incremento y raciocinio en 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. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 227-239.

Parrilla, Carmen, «Para la historia de la recepción de *Celestina*: ecos y menciones en textos poéticos del siglo xvi», en *«De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, 2 vols., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 272- 290.

Penney, Clara L. *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1954.

Peña Díez, Manuel, «El comercio, la circulación y la geografía del libro», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, dirs. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 85-91.

Pérez López, Juan Luis, «La *Celestina* de Palacio, Juan de Lucena y los Conversos», *Revista de Literatura Medieval*, 16.1 (2004), pp. 121-147, en línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5441> (consultado: 26-01-2020).

Pérez Pastor, Cristóbal, *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.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de "comedia"», *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1 (1978), pp. 151-158.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «*La Celestina* y el teatro del siglo xvi», *Epos*, VII (1991), pp. 291-311.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 147-164.

Pérez Priego, Miguel Ángel, reseña a «*Comedia de Calisto y Melibea,* ed. crítica de José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, PUV, col. Parnaseo, 2011», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 88.2 (2012), pp. 515-517.

Poyán Díez, Daniel, «Introducción» a *La Comedia de Calisto y Melibea, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500* (edición facsimilar realizada por Daniel Poyán), Cologny, Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961.

Prieto de la Iglesia, Remedios y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «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, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca40/Prieto_Remedios.pd> (consultado: 26-01-2020).

Prieto de la Iglesia, Remedios y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista*, 35 (2017), pp. 377-407, en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/11%20ehum35.as.PRIETO%26SANCHEZ.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Prieto de la Iglesia, Remedios, «Reflexiones sobre el Íncipit de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 57-68, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2000/VOL%2024/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo5.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Prieto de la Iglesia, Remedios, «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual 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), eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 283-291.

Prieto de la Iglesia, Remedios, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502(?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Titivillus*, 1 (2015), pp. 237-249, en línea: <http://titivillus.es/wp-content/uploads/2018/06/1-15-Prieto.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Puerto, Laura, «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 245-263, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2008/Puerto.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Ramis Barceló, Rafael, «En torno al escoto-lulismo de Pere Daguí», *Medievalia* 16 (2013), 235-264.

Reyes Gómez, Fermín de, «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*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, pp. 215-242.

Reyes Gómez, Fermín de, «*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.

Rico, Francisco, «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,* eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241.

Rico Verdú, José, «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 157-178.

Riquer, Martín de, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española,* XLI (1957), pp. 378-388.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. León Amarita, Madrid, 1822.

Rojas, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea por Fernando de Rojas*... con el estudio crítico de la *Celestina* nuevamente corregido y aumentado del Excmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, Librería de Eugenio Krapt, 1889-1890.

Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russell, Madrid, Castalia, 1991.

Rojas, Fernando de, (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

ROJAS, Fernando de, (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

ROMERA PINTOR, Irene, «Metamorfosi di una novella in tragedia nell'opera di G.B. Giraldi Cinzio», en *Metamorfosi del testo e testualità della critica. Actas del XVI Congreso Internacional AISLLI, California, Los Ángeles 6-9-ottobre 1997*, eds. L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, Fiesole (Firenze), 2 vols., Cadmo, 2000, II, pp. 1035-1049.

ROMERA PINTOR, Irene (ed.), Giambattista Giraldi Cinthio, *Selene*, Boloña, CLUEB, 2004.

ROMERA PINTOR, Irene (ed.), Giambattista Giraldi Cinthio, *Didone*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.

ROMERA PINTOR, Irene, «El 'docto Cinthio' en España», en *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, eds. José Luis Canet, Marta Haro Cortés, John London y Biel Sansano, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2017, pp. 349-366.

RUGGERIO, Michael J., *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1966.

RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

RUIZ GARCÍA, Elisa, «El documento incunable: el gran desconocido», *Documenta & Instrumenta*, 2 (2004), pp. 57-67.

RUIZ GARCÍA, Elisa, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

RUSSELL, Peter E., *Temas de 'La Celestina' y otros estudios: del 'Cid' al 'Quijote'*, Barcelona, Ariel, 1978.

RUSSELL, Peter E., «La magia como tema integral de *La Celestina*», en *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del 'Cid' al 'Quijote'*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-276.

RUSSELL, Peter E., «Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de filósofos», *Insula,* 497 (1988), pp. 1-3.

RUBIERA, J., «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 213-228.

SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», en línea: <https://caa.hcommons.org/deposits/item/hc:22129/> (consultado: 26-01-2020).

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia, Discurso leído el día 10 de junio de 1979 en su recepción pública por Pedro Sainz Rodríguez… en la Real Academia Española*, Madrid, Imp. Doserre, 1979.

Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá escrito por Pedro Salvá y Mallén; y enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc*. Valencia, Imprenta de José Ferrer de Orga, 1872.

Salvador Miguel, Nicasio, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, 7 (1991), pp. 275-290.

Salvador Miguel, Nicasio, «*La Celestina* en su V centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. Pilar Carrasco, Anejo XXXI de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 15-27.

Salvador Miguel, Nicasio, «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*, coords. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gema Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, pp. 23-48.

Sánchez, Elizabeth, «Magic in *Celestina*», *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 481-494.

Sánchez Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Remedios Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 21-54.

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Remedios Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*, Barcelona, Teide, 1991.

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Remedios Prieto de la Iglesia, «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/11_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Remedios Prieto de la Iglesia, «'Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca35/04_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, «Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520», 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 273-281.

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, «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, en línea: <https://parnaseo.

uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/06_Sanchez_Antonio.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Sanz Ayán, Carmen, «Protagonismo y estructura dramática en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Criticón*, 31 (1985), pp. 85-95.

Serés, Guillermo, «Fortuna editorial», en Fernando de Rojas (y el «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, pp. lxxii-xci.

Serés, Guillermo, «Fernando de Rojas y el 'Antiguo autor'», en Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 368-382.

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

Serrano y Sanz, Manuel, *Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas, autor de 'La Celestina' y del impresor Juan de Lucena*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1902.

Severin, Dorothy S., *Witchcraft in 'Celestina'*, London, Departament of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.

Severin, Dorothy S., «Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, eds. Concepción Company, Aurelio González y Lillian Von der Walde, Publicaciones de *Medievalia* 29, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana y Colegio de México, 2003, pp. 33-48.

Severin, Dorothy S. «*Celestina*'s audience, from manuscript to print», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 197-205.

Sevilla Marcos, José María, «El lulismo en España a la muerte de Cristóbal Colón», *Reial Academia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, día 22 de febrero de 2007, en línea: <http://www.ramonllull.net/comum/arq/ellulismoenespana.pdf.> (consultado: 26-01-2020).

Sierra López, Juan Manuel, *El misal toledano de 1499*, Toledo, Instituto Teológico de San Ildelfonso, 2005.

Scoles, Emma, «La prima traduzione italiana della *Celestina*. Repertorio bibliografico», *Studi di Letteratura Spagnola*, I (1964), pp. 209-230.

Simón Díaz, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983.

Snow, Joseph T., «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 255-277.

Snow, Joseph T., «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 115-17, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Snow, Joseph T., «Fernando de Rojas, ¿Autor de *Celestina*», *Letras*, 40-41 (1999-2000), pp. 152-157.

Snow, Joseph T., «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 199-282, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo10.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Snow, Joseph T., «Los estudios celestinescos 1999-2099», 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)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 121-132.

Snow, Joseph T., «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26 (2002), pp. 53-121, en línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2002/VOL%2026/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo4.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Snow, Joseph T., «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

Teixidor y Trilles, O. P., José, *Estudios de Valencia [Historia de la Universidad hasta 1616]*, ed. Laureano Robles, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1976.

Torres Pérez, José María, *Catálogo de incunables de la Biblioteca de la Universidad de Navarra*, con prólogo de Julián Martín Abad, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969.

Valle de Ricote, Godofredo [pseudónimo de Govert Westerveld], *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.

Valle Lersundi, Fernando, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XI (1925), pp. 385-396.

Valle Lersundi, Fernando del, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, XVI (1925), pp. 385-396 y XX (1929), pp. 366-388.

Vega Ramos, Mª José, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo xvi», *Epos*, 11 (1995), pp. 237-262.

Velez-Sainz, J. (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013.

Vermeylen, Alphonse, «Una huella de la liturgia "mozarabe" en el auto I de la *Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 325-329.

Vian Herrero, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina,* 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 41- 91, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo2.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Vian Herrero, Ana, «El *Libro de Vita beata* de Lucena como diálogo literario», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 61-105.

Vian Herrero, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en *Cincos siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas,* eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 209-238.

Víctor de Paredes, Alonso, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores,* edición, prólogo y epílogo de Jaime Moll y nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002[2].

Villari, Susanna (ed.), Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, Messina, Centro Interdepartamentale di Studi Umanistici, 2002.

Villari, Susanna, «Le più antiche biografie giraldiane», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, 1 (2015), pp. 17-60, en línea: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1071> (consultado: 26-01-2020).

Villegas Selvago, Alonso de, *Comedia llamada Selvagia. Comedia Serafina*, Col. de Libros Españoles Raros ó Curiosos, t. V, Madrid, M. Rivadeneyra, 1973.

Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales 1945-1959.

Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv. Sevilla y Granada*, Tomo IV, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949.

Vindel, Francisco, *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.

Vives, Juan Luis, *Obras completas*, ed. Lorenzo Riber, Valencia, Aguilar–Generalitat Valenciana, 1992, 2 vols.

Webber, E. J., «The *Celestina* as an *arte de amores*», *Modern Philology*, 55 (1958-1959), pp. 145-153.

West, Geoffrey, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca*, 3.1 (1979), pp. 3-10, en línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1979/VOL%203/NUM%201/1_articulo1.pdf> (consultado: 26-01-2020).

Westerveld, Govert (alias Gofredo Valle Ricote), *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, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2006.

Westerveld, Govert (alias Gofredo Valle Ricote), *Tres autores de 'La Celestina': Alonso de Cardona, Juan del Encina y Alonso de Proaza*, Murcia, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2013.

Whinnom, Keith, «Interpreting *La Celestina:* The Motives and the Personality of Fernando de Rojas», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, eds. E W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring Mill, y R. E. Trumand, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, pp. 53-68.

Whinnom, Keith, «El linaje de *La Celestina*», *Ínsula*, 490 (1987), pp. 3-4.

Whinnom, Keith, *The textual history and authorship of 'Celestina'*, ed. Jeremy Lawrance, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 52, London, Queen Mary, University of London, 2007.

Ynduráin, Domingo, «Un aspecto de *La Celestina*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 522-523.

Tabula gratulatoria

Marta Albelda Marco
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Rafael Alemany Ferrer
Universitat d'Alacant

Milagros Aleza Izquierdo
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Pilar Almor Mesherakowa
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Julio Alonso Asenjo
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Carlos Alvar Ezquerra
Universidad de Alcalá de Henares

Raúl Álvarez Moreno
The University of British Columbia, Vancouver

Mª Rosa Álvarez Sellers
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Pablo Ancos
University of Wisconsin-Madison

Fausta Antonucci
Università degli Studi Roma Tre

Manuel Asensi Pérez
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Antonio Azaustre Lago
Universidade de Santiago de Compostela

Pepi Badía Herrera
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Jean Balsamo
Université de Reims Champagne-Ardene

Fernando Baños Vallejo
Universitat d'Alacant

Carme BARCELÓ TORRES
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Rafael BELTRÁN LLAVADOR
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Vicenç BELTRAN PEPIÓ
Institut d'Estudis Catalans–Universitat de Barcelona

Júlia BENAVENT BENAVENT
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Claude BENOIT MORINIÈRE
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Christian BIET
Université Paris Nanterre

Alfonso BOIX JOVANÍ

Andrea BOMBI
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Maria BOSCH MORENO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Patrizia BOTTA
Sapienza Università di Roma

Patricia BOU FRANCH
IULMA/Institut de Llengües Modernes Aplicades–Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Mercedes BREA LÓPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Antonio BRIZ GÓMEZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Gemma BURGOS SEGARRA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Adrián CABEDO NEBOT
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Juan Manuel CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

José Antonio CALAÑAS CONTINENTE
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Ana Rosa CALERO VALERA
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Juan José CALVO GARCÍA DE LEONARDO
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Cesáreo Calvo Rigual
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Mariano de la Campa Gutiérrez
Universidad Autónoma de Madrid

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Graciela Cándano Fierro
Universidad Nacional Autónoma de México

Xelo Candel Vila
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Fernando Cantalapiedra Erostarbe
Catedrático (I.N.B), profesor-tutor UNED

Rosanna Cantavella Chiva
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Giovanni Caravaggi
Università degli Studi di Pavia

Ferran Carbó Aguilar
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Sofía M. Carrizo Rueda
Pontificia Universidad Católica Argentina

Luis Caruana

Emili Casanova Herrero
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Pedro M. Cátedra
Universidad de Salamanca

Paolo Cherchi
The University of Chicago

Maria Chiabò
Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma

Gloria Chicote
Universidad Nacional de La Plata–CONICET

Juan-Carlos Conde
Magdalen College, University of Oxford & MIMSS

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals–Universitat Autònoma de Barcelona

Mª José Coperías Aguilar
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Ivy A. CORFIS
University of Wisconsin-Madison

Marco Antonio CORONEL RAMOS
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Renzo CREMANTE
Università degli Studi di Pavia

Francisco CROSAS LÓPEZ
Facultad de Humanidades de Toledo, UCLM

Mª Luzdivina CUESTA TORRE
Universidad de León

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA
Universitat de València

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
Universitat de València

Nel DIAGO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Paloma DÍAZ-MAS
Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea–CSIC

Giovanni DI BELLO
Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma

Mª Jesús DÍEZ GARRETAS
Universidad de Valladolid

Giuseppe DI STEFANO
Università di Pisa

Federico DOGLIO
Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma

Enric DOLZ FERRER

Martí DOMÍNGUEZ ROMERO
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Antonio DOÑAS BELEÑA
University of Tokyo

Jesús DUCE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

Virginie DUMANOIR
Université Rennes 2

Mª Teresa ECHENIQUE ELIZONDO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ramón Eleuterio Gimeno

Vicent Josep Escartí Soriano
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Javier Espejo Surós
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CESR Tours

María Estellés Arguedas
Departamento de Filología Española, Universitat de València

José María Estellés i González
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Enrique Fernandez
University of Manitoba, Canada

Mercedes Fernández Valladares
Universidad Complutense de Madrid

Antoni Ferrando i Francès
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Teresa Ferrer Valls
Directora del Servei de Publicacions–Departamento de Filología Española, Universitat de València

Giulio Ferroni
Sapienza Università di Roma

Mª Jesús Framiñán de Miguel
Universidad de Salamanca

Maria Concetta Frezza
Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma

Leonardo Funes
Universidad de Buenos Aires–SECRIT–CONICET

Miguel Fuster Márquez
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Alejandro Gadea Raga
Servei de Biblioteques i Documentació, Universitat de València

Beatriz Gallardo Paúls
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Valentina Gallo
Università degli Studi di Padova

Miguel Garci-Gomez
Duke University

Victoria GARCÍA ESTEVE
Servei de Biblioteques i Documentació, Universitat de València

Jaime GARCÍA BERNAL
Universidad de Sevilla

Mª Jesús GARCÍA MATEU
Servei de Biblioteques i Documentació, Universitat de València

Adela GARCÍA VALLE
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ingrid GARCÍA WISTÄDT
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

José Luis GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN
University of Tennessee at Chattanooga

Antonio Lucio GIANNONE
Università del Salento

Raffaele GIGLIO
Università degli Studi di Napoli Federico II

David GIMÉNEZ FOLQUÉS
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Rosa GIMÉNEZ MORENO
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Juan Vicente GIMÉNEZ SÁNCHEZ
Servei d'Informàtica, Universitat de València

Francisco GIMENO BLAY
Departament d'Història Medieval i Ciències i Tècniques Historiogràfiques, Universitat de València

Anna GIORDANO GRAMEGNA
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Núria GIRONA FIBLA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Luis GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Josep Lluís GÓMEZ MOMPART
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Ángel GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense de Madrid

Fernando Gómez Redondo
Universidad de Alcalá de Henares

Virginia González García
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Rosanna Gorris Camos
Università degli Studi di Verona

Ferran Grau Codina
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Carme Gregori Soldevila
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Javier Gutiérrez Carou
Universidade de Santiago de Compostela

Isabel Gutiérrez Koester
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Marta Haro Cortés
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Albert Hauf Valls
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Alfredo Hermenegildo
Université de Montréal

Héctor Hernández Gassó
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València

Ricardo Hernández Pérez
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Marita Hernández Royo
Servei de Biblioteques i Documentació, Universitat de València

Carlos Hernández Sacristán
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Antonio Hidalgo Navarrro
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Antonio Huertas Morales
Universidad Rey Juan Carlos

J. Antoni Iglesias–Fonseca
Universitat Autònoma de Barcelona

Janine Incardona Scannella
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Míriam IZQUIERDO MARTÍNEZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Jesús JIMÉNEZ MARTÍNEZ
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Brigitte JIRKU
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Daniel JORQUES JIMÉNEZ
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Jacques JOSET
Académie Royale de Belgique–Université de Liège

Ana LABARTA
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Mª Jesús LACARRA
Universidad de Zaragoza

Vicente LAGÜÉNS GRACIA
Universidad de Zaragoza

Eva LARA ALBEROLA
Universidad Católica de Valencia

Brigitte LÉPINETTE
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Tadeusz LEWICKI
Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma

Gladys LIZABE
Universidad Nacional de Cuyo

David LLUCH ALMENAR
Servei de Publicacions, Universitat de València

Javier LLUCH PRATS
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Francisco José LÓPEZ ALFONSO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Santiago LÓPEZ-RÍOS
Universidad Complutense de Madrid

Amelia LÓPEZ MARTÍNEZ
Servei de Biblioteques i Documentació, Universitat de València

Corinne LUCAS FIORATO
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

Anderson Magalhães
Università degli Studi di Verona

Carmen Manuel Cuenca
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Mª Josep Marín Jordà
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Ivette Martí Caloca
Universidad de Puerto Rico

Llúcia Martín Pascual
Universitat d'Alacant

José Julio Martín Romero
Universidad de Jaén

Mª José Martínez Alcalde
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Francesc-Andreu Martínez Gallego
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Juan Vicente Martínez Luciano
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

Josep Lluís Martos Sánchez
Universitat d'Alacant

Kevin Matos
Universidad de Puerto Rico

Mariangela Mazzocchi-Doglio
Università degli Studi di Milano

Rafael M. Mérida Jiménez
Universitat de Lleida

Nicolò Messina
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Mª Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Juan Carlos de Miguel y Canuto
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Evelio MIÑANO MARTÍNEZ
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Carla MOLINARI
Università degli Studi di Firenze

Ana MONLEÓN DOMÍNGUEZ
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Alberto MONTANER FRUTOS
IPH–Universidad de Zaragoza

Clara MONZÓ RIBES
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ricard MORANT MARCO
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Esteban MORCILLO SÁNCHEZ
Departament de Farmacologia, Universitat de València

María MORRÁS RUIZ-FALCÓ
Universitat Pompeu Fabra

Carlos MOTA PLACENCIA
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Olga MUÑOZ NAVARRO
Biblioteca Municipal de Cuenca

Mª Dolores NARVÁEZ

Mª Teresa NARVÁEZ CÓRDOVA
Universidad de Puerto Rico

José Ángel NAVALÓN MARTÍNEZ
Servei d'Informàtica, Universitat de València

Valentín NÚÑEZ RIVERA
Universidad de Huelva

Mª del Valle OJEDA CALVO
Università Ca' Foscari di Venezia

Joan OLEZA SIMÓ
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Carles PADILLA CARMONA
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Eloísa PALAFOX
Washington University in St. Louis

Devid Paolini
The City College of New York

Juan Paredes Núñez
Universidad de Granada

Carmen Parrilla García
Universidade da Coruña

C. George Peale
California State University, Fullerton

Giacomo Pedini
Università di Bologna

Óscar Perea Rodríguez
PhiloBiblon Project–University of San Francisco

Montserrat Pérez Giménez
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València

Martina Pérez Martínez-Barona
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Juan Pérez Moreno
Servei de Publicacions, Universitat de València

Miguel Ángel Pérez Priego
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Manel Pérez Saldanya
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Jaume Peris Blanes
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Jesús Peris Llorca
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Nieves Pintor Mazaeda
Universidad Complutense de Madrid

Francisco Pedro Pla Colomer
Universidad de Jaén

Elena Plano Pérez
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Luis Pomer Monferrer
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Salvador Pons Bordería
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Marco Presotto
Università di Bologna

Remedios PRIETO DE LA IGLESIA
IES San Juan Bautista, Madrid

Manuel PRUÑONOSA TOMÁS
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Laura PUERTO MORO
Universidad Complutense de Madrid

Domingo PUJANTE GONZÁLEZ
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Mercedes QUILIS MERÍN
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ignacio RAMOS GAY
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Berta RAPOSO FERNÁNDEZ
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Jordi REDONDO I SÀNCHEZ
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Santiago RENARD ÁLVAREZ
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Mercedes de los REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

Josep E. RIBERA I CONDOMINA
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Purificación RIBES TRAVER
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Mª José RODILLA LEÓN
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México

Ricardo RODRIGO MANCHO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ángela-Magdalena ROMERA PINTOR
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Irene ROMERA PINTOR
Departament de Filologia Francesa i Italiana, Universitat de València

Antonio ROMERO ZAMORA
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València

Jorge Roselló Verdeguer
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Roy Rosenstein
The American University of Paris

Ramon X. Rosselló
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

Nicasio Salvador Miguel
Universidad Complutense de Madrid

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Universidad Complutense de Madrid

Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad Complutense de Madrid

Julia Sanmartín Sáez
Departamento de Filología Española, Universitat de València

José Santaemilia Ruiz
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Ramón Santonja Alarcón
Universitat d'Alacant

Francisco Javier Satorre Grau
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Rachel Schmidt
University of Calgary

Enric Serra Alegre
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Harvey L. Sharrer
University of California, Santa Barbara

Dorothy Sherman Severin
University of Liverpool

Jaime Siles Ruiz
Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València

Vicent Simbor Roig
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Maite Simón Méndez
Servei de Publicacions, Universitat de València

Joseph T. SNOW
Michigan State University

Luz Celestina SOUTO LARIOS
Departamento de Filología Española, Universitat de València

José Antonio TORREGROSA DÍAZ
IES Antonio Sequeros, Almoradí

Alessandra TRAMONTANA
Università degli Studi di Messina

Jesús TRONCH PÉREZ
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València

Hélène TROPÉ
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Santiago VALLÉS CASANOVES
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Mª del Carmen VAQUERO SERRANO
IES Alfonso X el Sabio, Toledo

Aurelio VARGAS DÍAZ-TOLEDO
Universidad Complutense de Madrid

Miguel Ángel VEGA CERNUDA
Universitat d'Alacant

Luis VERES CORTÉS
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Santiago VICENTE LLAVATA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Susanna VILLARI
Università degli Studi di Messina

Marisol VILLARRUBIA ZÚÑIGA
Universitat d'Alacant

Laura VOLPE
Centro Giacomo Leopardi, Valencia

Andrea ZINATO
Università degli Studi di Verona

Esta obra acabasse con
diligencia studio im
pressa enla ī signa
ciudad de valēcia
a.xxi.de febre
ro de. MD.
MD.y.xx
años.

PUV PUBLICACIONS
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA