



Si fructus, si flos, si duo: la tradición paratextual esópica y Celestina

Raúl Álvarez Moreno
University of British Columbia

RESUMEN:

Pocos materiales disfrutaron de la disponibilidad e influjo, en el entorno escolar en que surge *Celestina*, como los procedentes de la tradición o corpus esópico (*Esópica*). Pese a ello, el estudio de la relación entre ambos textos ha sido escaso y limitado a las fábulas. Este artículo explora esta fuente relegada, centrándose para ello en los paratextos esópicos, en concreto, en los prólogos al primer libro de las *Fábulas*, sin olvidar la *Vida de Esopo*. Tras profundizar en la naturaleza de estos elementos introductorios y en cómo llegan al XV, avanzamos algunos componentes de la *Esópica* que, creemos, merecen ser considerados en relación a *Celestina*. Estos irían desde lo estrictamente literario (protagonismo y agencia de personajes de baja condición, incorporación retórica de material moral en unas vidas), a la visión bestial y conflictiva del mundo, la respuesta a la misma o la forma de conocimiento. Más en concreto, proponemos que el Prólogo Métrico esópico bien pudo ser la fuente intermediaria de la idea horaciana de los tres lectores o lecturas reelaborada en el prólogo de la *Tragicomedia*; también de la funcionalidad (uso), que, sin renunciar al entretenimiento, se erige en guía inicial desde la que explicar las diferentes lecturas posibles de la obra.

PALABRAS CLAVE: Esopo, *Vida de Esopo*, prólogo, *Celestina*, interpretación, conflicto, retórica, funcionalidad, entretenimiento.

ABSTRACT:

Few textual sources were as accessible and influential in the university context where *Celestina* was conceived, as the Aesopic corpus or tradition (*Aesopica*). In spite of this, the study of the relationship between both texts has been limited to the fables. This article explores this relegated source by focusing instead on the paratexts of the Aesopic tradition, specifically, on the prologues to the *Fables'* first book but also considering the *Life of Aesop*. After delving into the nature of those preliminary materials as well as the ways in which they made it to the end of the fifteenth century, I suggest different components of the *Aesopica* that would deserve a closer look in relation to *Celestina*. These components range from the very literary (prominence and agency of low-class characters, rhetorical mode to deal with moral material), to the conflictive worldview, similar responses to it, or how philosophical knowledge is addressed. In particular, I propose the *Aesopian Prologue in Verse* as indirect source for the Horatian idea of the three readers or readings adapted in *Tragicomedy's* prologue, as well as for functionality (use) as inaugural principle to explain the different interpretations—encompassing entertainment—that *Celestina* allowed.

KEY WORDS: Aesop, *Life of Aesop*, *Celestina*, prologue, conflict, interpretation, rhetoric, functionality, entertainment.

Pese a ser una de las obras más estudiadas de la literatura europea del siglo XV, *Celestina* (1499-1502) sigue «procurando» a la crítica una panoplia de cuestiones recurrentes nunca resueltas del todo. Entre estas planean el origen y razón de su mundo hostil, violento y contencioso —sin Dios, se ha llegado a decir—, la actitud escéptica o pesimista hacia lo humano, la presencia central de vidas de baja condición, el engastado ambivalente de material menor (sentencias, proverbios) en esas vidas y, en particular, las distintas lecturas posibles ya en su tiempo.

A este respecto, si la lejanía del texto, las elisiones en su contexto socio-cultural o la falta de documentación se muestran como argumentos válidos ante dicha irresolución, la misma hechura de la obra parece concebida más para instigarla que para fijarla, algo que ya observaron críticos como Russell (18) o Márquez Villanueva (2009: 184).¹ La elección de tratar temas doctrinales en un marco ficcional, en un diálogo sin control directivo y el modo retórico que prima generan profusión semántica e inestabilidad interpretativa, de forma que ni la vacilante intervención de los paratextos, ni el género de la obra, ni luego el carácter de su ampliación y otras acciones de refuerzo de lo doctrinal (ilustraciones, añadidos, comentarios, traducciones) han conseguido anclar algunos de sus aspectos centrales.

No pretendo lograrlo en este artículo, pues no creo que exista una clave única. Mi intento es agregar a las discusiones e influencias explicativas sobre la obra una variable que creo subestimada: la del corpus o la tradición textual esópica (*Esópica*). Cumple esa vía presupuestos que, a mi ver, contribuyen a establecer una relación plausible con *Celestina*. Primero, el citado corpus fue plenamente accesible al autor-es. Segundo, ofrece gran relevancia al criterio de funcionalidad, a la posibilidad de encaje en el *oratio more* escéptico y antidogmático más que el teórico-filosófico, en que pensamos se exploran muchos de los asuntos morales y socio-políticos en *Celestina* (ver Fraker 74-84). A este respecto, creemos que el problema planteado en nuestra obra no es tanto de conocimiento (los personajes —y por añadidura el lector— conocen el bien) sino de convencimiento y de exploración de por qué el ser humano toma partido o no por ciertas posiciones, y qué le guía.

Un tercer presupuesto de la opción esópica es que, correlativamente con *Celestina*, se trata de una tradición configurada en el tiempo por una tensión ambivalente entre el refuerzo del orden establecido y un potencial reto al mismo, con los consiguientes esfuerzos para su control.² Ello hay que mirarlo, en el tiempo que nos ocupa, dentro del contexto de la mayor intervención sobre la imprenta de los últimos años del siglo XV (la normativa de Juan Monasterio es de 1498), y que, por ejemplo, afectó aún más a la *Tragicomedia*.³ Esta tensión incumbiría a aspectos como el papel de la ficción y su fun-

1.- De Miguel lo cifra en la imposibilidad de saber a ciencia cierta la voluntad del autor, si sus palabras están dirigidas por la sinceridad, la mera conveniencia o incluso la ironía: «Moralización, burla, hedonismo, sentimientos profundamente religiosos, sarcásticas apreciaciones sobre el clero, escepticismo, fe, agnosticismo, magia...coexisten allí contradictoriamente para facilitar la pugna y la discusión. Frente a las momentáneas certezas que creemos encontrar en tal o cual fragmento, pasajes vecinos ofrecen evidencias contrarias» (138).

2.- Según Bádenas, la fábula —lo que extendemos a la Esópica—, «supo contraponerse a los valores establecidos, pero también sirvió —cuando así se quiso— para reafirmar su peso», lo que contribuyó a su vigencia (89, 91).

3.- Por ejemplo, la pragmática de 1502 se refería a los libros que trataban de «cosas vanas y sin provecho» como mercancía excusable, dentro de un clima que influyó sin duda a la hora de potenciar lo «moralizante» en todo lo editado (ver Gil 603-10). «En este sentido subrayamos que la *Tragicomedia*, planteada como lección moral y escarmiento de malas conductas, no hace sino acogerse al marco convencional de la literatura medieval; necesidad vivamente acrecentada tras instaurarse la Inquisición en 1478» (De Miguel 28).

cionalidad, debate también implícito en la tradición ejemplar y fabulística medieval, que siempre contuvo en sí la posibilidad de adoptar una ética pragmática y cargar la mano con el deleite. El nuevo público lector de la imprenta, particularmente la «alegre juventud y mancebía» (Rojas 20) y parte del humanismo lo facilitaban, de ahí la mencionada tensión, visible también en prólogos como el general de Heinrich Steinhöwel a su edición de Esopo (1477-79) o el del *Amadís* (1509).⁴ Por último, y en parte por el carácter ambivalente y retórico aludido, el vínculo con la tradición esópica que punteamos es concomitante con otras fuentes e incluso explicaciones de la obra como, por ejemplo, la conversa, la social o la religioso espiritualista.

Resulta llamativo que, a pesar de la relevancia contrastada del corpus esópico en la educación de todo hombre culto del último tercio del xv —particularmente el universitario—, y a su conspicua disponibilidad manuscrita e incunable, apenas se haya explorado su relación con *Celestina*, algo realizado con otras fuentes escolares como Séneca (Fothergill-Payne 1988), las *Auctoritates Aristotelis* (Ruiz Arzálluz 1996), Terencio (Lida de Malkiel 1962, Gargano 2012) o la comedia humanística (Lida de Malkiel 1962, Lawrence 1991).⁵ Cuando se ha hecho, además de asumirse sin apenas discusión el acceso del autor-es a los textos, tan solo se ha estudiado el material fabulístico en referencias concretas como Blay y Severin para la fábula del elefante y el ratón (8-9, 18, 29 y 31); o puntualmente, como Beltrán con la del ratón de campo y el de ciudad (13, 25), en relación al monólogo de Areúsa sobre las criadas del auto IX.⁶

Mi propuesta explora esta fuente típicamente relegada, pero centrándome, en lugar de las fábulas, en los paratextos de la tradición esópica;⁷ en concreto, en la *Vida de Esopo* y en los dos prólogos del *Primer Libro*, el del contenido y el de la función, que anteceden la mayoría de las versiones de las fábulas en el siglo xv. Los paralelos que propongo de forma general no suponen, necesariamente, relación derivativa de descendencia literaria —excepto en el caso de los tres lectores y lecturas del prólogo de la *Tragicomedia*—, aunque sí coincidencias en relación a la cosmovisión de ambos textos, la actitud vital y filosófico-moral, o incluso las técnicas literarias, que creo sobrepasan el límite de meras casualidades o concurrencias de espíritu o de época.

4.- En su afán de controlar lo ficcional y enfatizar lo moral Steinhöwel llega a recurrir a la diferencia isidoriana entre *narratio*, *argumentum* y *fabula* (ver Lacarra 2010: 115). Ello no hace más que probar que «Steinhöwel does seem concerned about the nature of the fable», en particular, por el hecho demostrado de que en muchas ocasiones «there were clearly read for the enjoyment found in the narrative» (Carnes 7-8). Rodríguez de Montalvo, en el *Amadís*, también salía a enumerar las tres formas de narrar los hechos (historias verdaderas, de afición y fingidas), tratando de dejar claro cómo su obra —pese a lo fingido— servía para salvar el alma del lector (130).

5.- Junto a la inercia de la crítica tradicional —Castro Guisasa en el primer estudio de las fuentes de la obra solo alude al refrán de «una golondrina no hace verano» como proveniente de Esopo vía Aristóteles (34)—, una de las posibles explicaciones hay que buscarla en el contraste que Lida de Malkiel dejó sentado entre *Celestina* y la simplicidad y el carácter moral de las fábulas (311), si bien se centró exclusivamente en estas, sin considerar la problemática de la tradición esópica, y en el contexto de enmendar la plana a la lectura moralizadora de Bataillon.

6.- Estos valiosos trabajos, si bien ilustran la presencia de la tradición esópica medieval en el diálogo celestinesco, no entran, por ejemplo, en la visión del mundo que transpiran las fábulas ni en las posibilidades implícitas que ofrecían «exentas» de la explícita moraleja. Por ejemplo, aunque Beltrán vincula correctamente la diatriba antiseñorial de Areúsa a un tono de esclava liberada o al instinto de supervivencia (27-28), al no considerar la tradición en que se enmarca la fuente, el discurso queda desligado de elementos que, en parte, son adscribibles al propio universo esópico.

7.- Definimos paratexto como «todas aquellas manifestaciones textuales e icónicas, que complementan el contenido del texto principal con el fin de clarificarlo, estructurarlo o enriquecerlo de diversos modos» (Carvajal 11).

Por otra parte y en línea con lo dicho, sostengo, asumiendo el valor cardinal dado por Heusch (2009) a las líneas del prólogo de la *Tragicomedia* sobre los tres tipos de lectores/lecturas de la obra,⁸ que su autor-es reelaboró muy probablemente la idea —ausente en el *De remediis* al que sigue—, desde la horaciana de las tres intenciones del poeta. No obstante, pensamos que lo hizo desde el Prólogo Métrico de la *Esópica* vía los incunables de las fábulas o los *Libri minores* escolares. Propongo, asimismo, que tanto la *Esópica* como *Celestina*, sin olvidar obras con las que en la época se relacionaron ambas como el *Asno de Oro* de Apuleyo, pertenecen a un tipo de discurso de orientación instrumentalista y meta-literaria que, dentro del citado marco de tensión lectora entre lo didáctico y otros usos de la ficción, fue particularmente susceptible bien para la crítica socio-política oblicua y/o el mero entretenimiento, contribuyendo así, con su proyección en la picaresca y Cervantes, al desarrollo de la literatura moderna.⁹

No es este el lugar para desenmarañar la larga y compleja transmisión del corpus tradicionalmente asociado a Esopo.¹⁰ Por ello, me ceñiré a presentar las dos tradiciones textuales que encontramos en España en el último tercio del siglo XV, con el foco puesto en los paratextos. Primero, con brevedad la vallense, traducida del griego al latín por Lorenzo Valla a mediados del XV. Y un poco más a fondo la fedriano-romulana o *Esopo Latino*, por ser la que siguen los *Libri menores* y el humanista alemán Steinhöwel en sus ediciones y, por tanto, los *Isopetes* españoles.

En 1438, Valla tradujo al latín de un manuscrito bizantino unas 33 fábulas de Esopo que, según Cotarelo, tuvieron tal fortuna en España, que pronto se hicieron texto de traducción y lectura para los estudiantes de humanidades (x). Por ello, junto a numerosos manuscritos, tuvo incunables muy tempranos en la península Ibérica como el valenciano de 1480 o el salmantino de 1486, aunque hay varios sin autor desde los años 70, como el también valenciano de 1473 que consultamos para este artículo, llegando a imprimirse siete veces en la última década del siglo. Berta González nota en las fábulas una adaptación al humanismo cristiano en las moralejas y el añadido de menciones al Dios que todo lo sabe, si bien mantienen las alusiones a las divinidades y mitos paganos (505). Los paratextos se reducen a una *Carta introductoria y dedicatoria* de Valla a su amigo Arnau Fenolleda, secretario del rey Alfonso de Nápoles (Valla 113-14).

Aunque tanto los manuscritos como las ediciones pudieron ser accesibles al autor-es de *Celestina* (hay incunables salmantinos de 1486 y 1491), sin descartar la influencia de la *Carta*, la creemos menos probable que la de los paratextos de la tradición fedriano-romulana. En la *Carta* de Valla a su amigo aparecen imágenes de caza, metáfora clásica vagamente relacionable con las de la guerra universal que vemos en Rojas. Recurre asimismo Valla a la técnica del manuscrito encontrado (habría llegado a sus manos de un

8.- «El mayor acierto retórico o estratégico de dicho texto tal vez resida precisamente en ese admirable desvío de la atención del lector hacia otras consideraciones con el fin de ocultar lo que, en mi opinión, es lo esencial: el hecho de que Rojas nos está expresando la idea que se hace de la 'buena' literatura y también del 'buen' lector. En otras palabras, este texto encierra la 'poética' y la 'estética de la recepción' de Fernando de Rojas. Este texto es, además, tanto más importante cuanto que podemos dar y, de algún modo, es su testamento literario» (Heusch 87).

9.- Uno de los aportes más importantes del *Esopete ystoriado* es que, en la línea general de la fábula en su tradición latina, es un género que reflexiona sobre sí mismo (Bizzarri 2014: 58).

10.- Para un *stemma* simplificado pero clarificador de la rica transmisión textual del corpus, en un solo golpe de vista, remitimos a Alvar *et al.* (236).

botín naval), dice que tradujo todas las fábulas en solo dos días (como los quince días de unas vacaciones), y recurre a la imagen de las flores y el fruto pareciendo decantarse por lo lúdico y el deleite: *oblectari possis ac ludere* (113). Si bien esta trayectoria encaja con la trazada por Seigel para su pensamiento (137-169) y el influjo retórico-intelectual de Valla en este sentido existió en Salamanca (Álvarez Moreno 106-11), las posibles conexiones con los paratextos de *Celestina* parecen más tópicos de época. Además, es muy probable que Valla conociera los paratextos de la siguiente tradición (metáfora de la flor y el fruto), que paso a desbrozar.

La tradición fedriano-romulana procede de Fedro, hijo de un liberto de Augusto que en el siglo I compuso una colección de fábulas en verso y en latín que denominó «fábulas a la manera de Esopo» (*Fabellae Aesopiae*). Recreando un modelo griego en prosa, hizo de la fábula un género independiente y dejó cinco prólogos, uno para cada libro. En ellos, junto al énfasis en el lema aristotélico-horaciano del «enseñar deleitando» (mover a risa y enseñar a vivir, dice) (4-5)¹¹, y en el carácter ficcional de las fábulas —*fabulae fictae* (6-7)— vinculaba el nacimiento del género a la expresión en broma y ficticia de los sentimientos del débil y oprimido (esclavos) contra el poderoso (160-61). Asimismo, decía usar el nombre de Esopo por conveniencia, e insistía en deleitar con la variedad de sus asuntos «los diversos gustos» (108-11). Su obra desprende además —y ahí coinciden Rodríguez Adrados (1984 II, 501), García Gual (1978: 196) y Cascón (2019: 43)— cierto carácter de saber experiencial, pragmático, cínico y antiescolástico en sentido amplio, y por ello mismo susceptible de ser usado —como ocurrió— por las distintas escuelas filosóficas, desde los socráticos a los mismos cínicos pasando por los estoicos (ver Konstantakos 573).¹²

La obra de Esopo-Fedro pasó a la Edad Media en versiones en verso y en prosa que la moralizaron y cercenaron su humor, aunque nunca borraron del todo su impronta estilística e ideológica. Un ejemplo es la colección del XI de Ademaro de Chabannes, con quince fábulas ausentes en los otros códices y, que, pese a sus sentenciosos epitimios mantiene el antagonismo entre *humiles* y *potentes*, si bien carece de prólogos y no hay evidencia suya en España (Cascón 2005: 300). Sí la hay de la otra familia, cuya colección primera, según Rodríguez Adrados (1984 II, 493-94), fue la perdida *Aesopus ad Rufum* (S. IV-VI) basada en versiones en prosa de Fedro, y que incluía como prólogo una epístola en que Esopo legaba a Rufus sus fábulas. De esta compilación, quizás con un intermediario (*Romulus primitivo*) derivarían el *Codex Wissemburgensis*, del siglo X y con esta misma carta-prólogo; y el *Romulus* (Cascón 2005: 293-94). Este último relegó la epístola a Rufus a epílogo y añadió el primero de los prólogos que aquí nos interesan: la epístola de Romulus a su hijo Tiberino o Prólogo Prosaico.

11.— Todas nuestras citas proceden de la edición de Cuartero, por ser bilingüe frente a la más moderna de Cascón en Gredos. Fedro establece que lo que buscan sus dichos rientes, por encima del asunto e incluso el nombre del autor (autoridad), es agrandar el oído del receptor y cumplir con su propósito o función: «Quicumque fuerit ergo narrandi iocus, / Dum capiat aures et servet propositum suum / Re commendatur, non auctoris nomine» (108-109).

12.— Si bien críticos como Rodríguez Adrados (1984 II, 409) o Jedrkiewicz (121) enumeran aspectos que vinculan lo esópico a la filosofía cínica, como la ausencia de inhibición, la sinceridad absoluta o la autosuficiencia, para Cascón su apego al mundo real y el talante humanitario de Fedro lo alejan de aquella escuela, defendiendo este crítico el vínculo con el estoicismo radical y progresista de filósofos como Esfero, Antípatro o Blosio (2019: 34-35). Otros críticos esgrimen argumentos como la ignorancia del docto y la sabiduría del ignorante para vincular la tradición esópica a Sócrates (ver Kurke 325-26). Lo importante aquí es que, ya desde la Antigüedad, este material contenía en sí la posibilidad retórica de ser utilizado para distintas causas y por las distintas escuelas, aspecto bien captado por Gómez, en relación al uso de las leyendas de hombres sabios como Esopo por los cínicos (320).

Con dos recensiones principales, la *Vetula* y la *Gallicana*, el *Romulus* se convirtió en el *Esopo Latino* por antonomasia, y la *Recensio Gallicana* en la colección del corpus esópico en prosa más popular de la baja edad media. Entre los *Romuli* de esta recensión se difundió profusamente la versificación en dísticos elegiacos del siglo XII de Gualterio el inglés (*Gualterus Anglicus*), que acabó por reemplazar a otra colección de fábulas en verso del siglo IV atribuida a Aviano, muy popular en las escuelas medievales, para algunos más heterodoxa y que iba precedida por un prólogo en prosa al gramático Macrobio. Es muy probable que Gualterio conociera a Aviano, pues amplificó alguna de sus ideas cuando en su versión reemplazó el Prólogo Prosaico de los *Romuli*, con uno Métrico en verso, que es nuestro segundo prólogo.

El Prólogo Prosaico de la tradición esópica medieval estaba dedicado al contenido y seguía el final de la epístola de Esopo a Rufo. En él, en forma de carta a su hijo Tiberino, el compilador Rómulo representa el saber del libro descendiendo de un amo (Esopo) a sus sirvientes (317) —recordamos que Esopo era un esclavo y luego sabio ambulante predicador del sentido común más que filósofo de escuela—; además, califica el material de principios para ser respetados, y atribuye a la enseñanza de las fábulas un carácter apodíctico y probado en consonancia con su «estilo claro» (318). Acaba enfatizando lo didáctico, añadiendo un tono de aviso, calificando a los humildes de «débiles» morales, y atribuyéndose la traducción de las fábulas del griego (Rómulo 318).¹³

En una línea distinta que resonaba más a Aviano y Fedro, el Prólogo Métrico, compuesto por Gualterio en el ambiente elevado de la Corte en que era capellán, se centraba en la función de las fábulas. En el tono horaciano de «agradar» y «ser de provecho», pero en este orden, instaba a reírse de lo grave si era jocoso, y recurría a la imagen del libro como jardín que ofrece fruto y flor, flor y fruto (Gualterio II, 239). Aquí, no obstante, recuperando el tono disyuntivo —no copulativo— de Horacio, ofrecía tres posibilidades al lector: «Si el fruto te gusta más que la flor, lee el fruto; si la flor más que el fruto, lee la flor; si los dos, toma ambos» (II, 238-39).¹⁴

No creo que Gualterio promocionara ni se decantara por «leer la flor» y usar solo las fábulas para el regocijo y el entretenimiento, pero lo relevante es que —como vemos con Rojas y sus tres lectores— ofrecía o al menos concebía de forma realista esta posibilidad en algunos. Ello lo contrarrestaban, dentro de la tensión mencionada: el dístico añadido tras el prólogo con la metáfora del *integumentum* (las palabras ligeras son como duras cáscaras escondiendo la nuez buena de las buenas costumbres) (Gualterio II, 239), otro dístico similar añadido al final del manuscrito: «Fine furor, uersu gemino; quod (sic) omnis / Fabula declarant, datque quod intus habet» (II, 374), los corondeles al final de cada fábula.

13.— Las citas proceden de la edición de Cascón en Gredos (2005). En relación a esta última afirmación del prólogo sobre la traducción, Carnes señala un problema que tan solo traemos a colación: «Our 'Romulus' states that he had translated his fables from Greek into Latin («Ego Romulus transtuli de Greco sermone in Latinum»), which could not be true if the fables are actually prose reworking of Phaedrus' collection which was, of course, written in Latin. If, however, the Romulus collection is a prose translation of the source from which Phaedrus worked as well, then Romulus' statement could in fact be true. Generally the Romulus fables are far enough away from the metrical versions of Phaedrus to allow this possibility, but there are instances of virtually identical work order that would be very difficult to explain away and thus prose restatement of the Latin seems clearly indicated» (13-14).

14.— «Si fructus plus flore placet, fructum lege; si flos/ Plus fructu, florem; si duo, carpe duo» (Gualterius II, 238). Los dísticos 333-34 del *Ars Poetica* eran: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» (Horacio 478-79).

la, e incluso el privilegio dado al fruto por los iluminadores de manuscritos como el 1213 de la biblioteca de Bolonia (II, 239).¹⁵ En todo caso, lo que había hecho el inglés había sido seguir, remozada con Horacio, una tradición paratextual: la de Fedro de aspirar a deleitar «los diversos gustos»; la que emergía en la epístola a Rufo cuando Esopo hablaba del efecto moral que pretendía en los lectores malos, los buenos y los malvados, y que acababa con un «que cada cual siga lo que quiera» (Rómulo 319), excluido del Prólogo Prosaico. Discurso que afloraba, de nuevo, en el prólogo de Aviano a Teodosio, que posiblemente influyó en el inglés, en el que justificaba el dar la palabra a bestias, aves, árboles e incluso objetos para emitir sentencias acordes con las necesidades de cada individuo: «Loqui vero arbores, feras cum hominibus gemere, verbis certare volucres, animalia ridere facimus, ut pro singulorum necessitatibus vel ab ipsis animis sententia proferatur» (36, mi énfasis).

Esta tradición medieval del *Esopo Latino* o *Romulus* tuvo reelaboraciones y traducciones a las lenguas vernáculas desde el XIII, bien de conjunto como el Esopo toscano, o más fragmentarias, como dan fe el *Libro del Buen Amor* o el *Conde Lucanor*.¹⁶ Sin embargo, son dos derivaciones, que llegan al último tercio del XV con los prólogos, las que nos interesan en relación a *Celestina*.

La primera es la de los *Libri minores*, compilaciones escolares de autores latinos que incluían textos como los *Disticha Catonis*, el *De contemptu* de San Bernardo o el *Floretus*, y en las que no faltaban las *Fábulas* de Esopo romulenses. Sus ediciones fueron todo un *best-seller* desde 1488, generalmente como *Auctores octo* antes de 1491, y según iba acabando el siglo como *Libri minores* (Gutiérrez 15). Por ejemplo, Fadrique de Basilea, primer editor de *Celestina*, publicó un *Auctores octo* en 1496 en Burgos y, a comienzos del XVI, profesores universitarios como Nebrija o Gutiérrez Cerezo editaron los *Libri* como parte de su campaña de renovación humanista en Salamanca, eliminando textos como el conservador *Facetus*.¹⁷ Estas colecciones latinas, destinadas a universitarios como el autor-es de *Celestina*, incluían las fábulas de Esopo del *Romulus* sin la *Vita Aesopi*, y el Prólogo Métrico sin el Prosaico.

La otra derivación es la Steinhöweliana, por ser Steinhöwel el que creó en 1476-77 la edición bilingüe latino-alemana e ilustrada de las *Fábulas de Esopo*, que luego inspiró los *Esopetes ystorizados* o *Isopetes* en romance. Al texto de Gualterio prosificado, varios añadidos y su traducción al alemán, Steinhöwel agregó también: *exempla* del *Disciplina clericalis*, facecias de Poggio Bracciolini, fábulas de Aviano y Dolígamo, fábulas griegas traducidas por el humanista Rinuccio y, más relevante para nuestro estudio, la *Vita Aesopi* traducida por este último como preámbulo. El editor sumó a ello un prólogo-dedicatoria en

15.— En línea con todo este despliegue compensatorio, no se nos pasa cómo el miniaturista de la edición del manuscrito que manejamos (ver <<https://www.ziereisfacsimiles.com/aesops-fables#&gid=1&pid=3>>), muestra a Esopo, de mayor tamaño, sentado en una cátedra, convirtiéndolo en un maestro de escuela filosófica o un monje medieval (diríase, que en su amo Xanto), en claro contraste a la tradición de la *Vita Aesopi* popularizada por Steinhöwel que representa a un Esopo de pie —vagabundo—, mal vestido, deforme y en uso de la palabra oral. También, curiosamente, en la primera mención conocida de las fábulas de Gualterio que debemos a Ebrardo el Alemán, este le dedica en su *Laborinthus* (1208-1280) unos versos («Aesopus metrum non sopit; fabula flores/ Producit, fructum flos parit, ille sapit») que aluden veladamente a los del prólogo del inglés (ver Gutiérrez 287), y que son otro intento claro de neutralizar el mensaje que podían encerrar.

16.— Rodríguez Adrados (1983) y Morreale (2002) han estudiado la incidencia de las fábulas esópicas en el *Libro del Buen Amor*. Para el *Conde Lucanor* pueden verse estudios como los de Ayerbe-Chaux (1975) o Bizzarri (2014).

17.— Es interesante que Fadrique deje fuera el *Facetus* y la *Theoduli ecloga*, textos más adoctrinadores y conservadores que sí están en las ediciones de Venecia (1491), Tolosa (1494) y la toledana de Sedeño (1504). Para la importancia y difusión de los Esopos como textos escolares, con datos específicos, ver Esteban (1994).

alemán al duque Segismundo de Tirol, en que se decantaba por el modo de traducir de San Jerónimo por el sentido «nit wort u uß wort, sunder sin uß sin», y en el que exponía la citada distinción isidoriana de los tres géneros (Steinhöwel 4, 6; Lacarra 2010: 115). Tras la *Vita*, incluyó el Prólogo Prosaico y el Métrico vistos, como prólogos del Primer Libro. Y esto es precisamente, con alguna variante —por ejemplo, la dedicatoria se dirige a don Enrique de Aragón y Pimentel (Esopo 2 r y v)—, lo que incluyen las cuatro ediciones incunables conocidas en español del *Isopete*: la incompleta de Pamplona-Zaragoza de 1482; Toulouse 1488, en la que basaron su edición moderna Burrus y Goldberg; Zaragoza 1489, en la que Juan Hurus reproduce la de 1482; y Burgos 1496 de Fadrique de Basilea, el mismo año en que vimos editó también el *Auctores octo*, y que es la edición del *Isopete* que Rojas tenía en su biblioteca.¹⁸

Tras este breve examen, destinado a ilustrar la presencia del corpus esópico concreto al que nos referimos en el ambiente salmantino en que surge *Celestina*, expongo algunos puntos que suscitan preguntas o implican fricciones en relación a sus paratextos, por merecer una reflexión no ajena a nuestro propósito último. Las cuatro ediciones en español vienen de la alemana y son traducciones del latín, incluida Toulouse 1488, que no procede de la versión en francés de Julián Macho como se había pensado (ver Lacarra 2010: 120). Toulouse y Burgos añaden, como reclamo editorial, cuatro fábulas al final que no estaban en el original de Steinhöwel. Pero, sobre todo, en consonancia con el uso del castellano y la difusión de la obra facilitada por la imprenta, tanto los paratextos (Prólogo-dedicatoria) como el cuerpo de los incunables —Fábula metahermenéutica del padre y el hijo con el asno— revelan una clara conciencia del peligro que suponía el acceso a la «vulgarización» del corpus esópico de una mayoría de receptores no cultivados, de ahí que los dividan en dos: los vulgares frente a los prudentes, doctos y letrados (Esopo 2 r).

En relación con la Fábula del padre y el hijo con el asno, el broche unitario que ofrecía en la edición zaragozana, y que Lacarra relaciona con la primera fábula del gallo en que se advertía de los peligros de «leer et no entender» (2010: 124), lo diluyen en parte Toulouse y Burgos con el añadido de las 4 fábulas extra al final. En todo caso, la fábula, pese a la pátina moral añadida como epimitio (todo el mundo, sea de la condición que sea, puede ser reprehendido), más que de los peligros de leer mal, trataba de los problemas de una traducción (ampliable a cualquier texto) para gustar a todos de la misma manera (ver Bizzarri 2011: 65). Así lo reconocía el propio texto previo al colofón, por más que tratase de tapar el solaz con la doctrina: «Y porque como todos seamos diferentes en las voluntades e inclinaciones, a unos parece bien y agrada una cosa, y a otros aquella misma desplace y desagrada, porque parece que no puede alguno a todos complacer» (Esopo 129 v). Es la misma imposibilidad que resalta el prólogo de la *Tragicomedia* (Rojas 19), y que no deja de confirmar la ansiedad, compartida por ambas obras, sobre las distintas formas en que podían ser leídas.

Tal vez sea esta la principal razón del gran cuidado que se pone en que todo se entienda bien, a lo que coadyuvaban el prólogo-dedicatoria a don Enrique y la primera fábula del gallo y la margarita, claramente disuasoria y reactiva contra los que solo leen «para haber

18.— Para esta edición burgalesa de 1496 se puede consultar el ejemplar en línea de la Biblioteca Nacional de París: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70106r/f2.image>>. Nuestras citas de la *Vida* y las fábulas proceden, modernizadas, de la edición facsímil de Zaragoza 1489, publicada por la Real Academia Española en 1929.

solaz de las palabras materiales» (Esopo 26 r), pero que no por ello dejaba de admitir su existencia. En la misma línea, iban el comentario integrado que enfatiza lo moral en cada fábula, así como el colofón resaltando un provecho consistente en la corrección de la moral y el avisamiento de la vida humana (Esopo 129 v). Bien mirados, todos estos dispositivos parecen ser una réplica al Prólogo Métrico, un intento de clausurar, o neutralizar al menos, la posibilidad que este reconocía en algunos lectores de coger solo la flor sin el fruto.¹⁹ Preocupación que, por cierto, había heredado de la tradición esópica el propio Steinhöwel, quien, pese a enfatizar que el propósito de las fábulas debía encontrarse en la enseñanza moral más que en la narración, había incluido cuentos como los de Poggio en que primaba el entretenimiento, sucediendo que al final: «the fable was used more as a rhetorical device than as a moral dictum and there is strong evidence that the fables were read and enjoyed for precisely the reason that Steinhöwel outwardly condemns, that is, reading them for the sake of the narrative alone» (Carnes 6-7).

Apoya esta explicación el tratamiento que las ediciones europeas dispensan al Prólogo Métrico, y que tan solo presento con brevedad con algunas preguntas que surgen. Primero, las ediciones bilingües o bien traducen solo el Prosaico y dejan en latín el Métrico para que solo lo lean los doctos y prudentes, como hace Steinhöwel (78-79); o traducen el último de forma libre, enfatizando claramente lo moral (*imago*) (*Aesopus moralisatus*, 1485), llegando incluso a añadir la bilingüe latino-italiana de 1497 un soneto moralizante de refuerzo (ai). Segundo, las ediciones solo en latín —por ejemplo, las alemanas de Anton Sorg (1480-83), Heinrich Knoblochzer (1481)— contienen los dos, pero con el Prólogo Métrico primero y luego el Prosaico, como si para el público letrado, al que se le asume más *prudencia*, no fuera tan esencial empezar enfatizando la lectura como primariamente contenidista. Alguna italiana en latín de otra tradición, como la milanesa de 1480 aparece en un mismo volumen junto al *Asno de oro* de Apuleyo, sin duda por analogía animalista y parlante, pero diciéndonos a la vez que el público veía también a las primeras como obra de ficción y divertimento. Por último, las ediciones en vernácula, destinadas a un público más popular, como la alemana de 1479 de Sorg, la francesa traducida por Macho de 1480 o la inglesa de William Caxton de 1484, incluyen solo el Prólogo Prosaico traducido, eliminando todas el Métrico.

Estos datos plantean preguntas como por qué las ediciones en latín cambian el orden y ponen primero el Prólogo Métrico sin problema; por qué éste último no se traduce o se desvirtúa en paráfrasis morales en las bilingües, emparedándose además bien seguro entre el Prosaico y la mencionada Fábula del gallo y la margarita; o por qué se elimina en lugar de traducirse también al alemán, francés o inglés pero, sin embargo, sí aparece traducido en español.

Podemos ofrecer distintas hipótesis exógenas a estas cuestiones, como que se preservó en latín para preservar el verso latino, que al no haber traducción primera al alemán los

19.— Lo que afirmamos se percibe bien en el siguiente trozo del Prólogo-dedicatoria, en que se filtra la inquietud por la recepción ortodoxa del mensaje moral: «Las cuales fábulas son muy provechosas si por el lector son entendidas cerca de la doctrina de Basilio, usando de la prudencia, o mejor a manera del instinto natural de las abejas [...] Y así aquel que quiere leer este libro, de la color de la flor, esto es, de la fábula, no debe curar, sino antes de la doctrina en ella contenida e injerida para alcanzar buenas costumbres y virtudes» (Esopo 2 r).

demás siguieron la práctica por inercia,²⁰ o incluso atribuir la traducción al castellano a los problemas de los españoles con el latín (ver Gil 82, 126-27). Sin descartar la incidencia de estas causas y otras, en realidad, los dispositivos de control vistos, la obvia prioridad dada al Prólogo Prosaico (contenido) o el mismo tratamiento del Métrico (función, forma) se inscribían en la propia historia de la tradición esópica, que es una de tensión entre liberación y control textual bien descrita por García Gual (1977, 1978) y que confirma el desasosiego visto sobre su recepción. Este control afectó tanto al contenido (mutilación de lo conflictivo-social, depuración de lo sexual y escatológico, misoginización, cristianización del mundo esópico) como a su actitud ético-pragmática frente a un mundo bestial. Se ejerció junto a los mecanismos paratextuales vistos (mayor accesibilidad ofrecida al prólogo prosaico), con los promitios o moralejas previas, los epimitios tras cada fábula o solo las problemáticas (García Gual 1977: 312; Burrus y Goldberg vii),²¹ o simplemente cambiando de sitio o eliminando algunas.

A finales del xv, por las razones adelantadas, aumentó la ansiedad elitista ante «aquellos que leen este libro y no lo entienden», cuestión menos urgente en los *Libri minores*, por estar en latín y por los controles anejos a la tradición escolar como los comentarios.²² Por otro lado, es razonable pensar que las traducciones españolas vertieran el Prólogo Métrico fiados en la suficiencia de los mecanismos de control que lo compensaban y en un clima en que la presión hacia lo ficcional y su moralidad todavía no había alcanzado el rigor del cambio de siglo —los otros países nos llevaban ventaja—, y que es el tenso ambiente de transición en que surge *Celestina*.²³ Esto habría prolongado un patrón editorial que consolidan los Cromberger y llega, con pocos cambios pero en la misma línea, a mediados del xvi.²⁴

En todo caso, esta hipótesis no contesta importantes preguntas de fondo, quizás extensibles a *Celestina*, como qué podía leer mal este receptor vulgar, qué tipo de malentendido del lector se trataba de conjurar, cómo era posible esto en una obra con unas enseñanzas tan concluyentes y un estilo tan claro como dice el Prólogo Prosaico, o por qué la necesidad entonces de un *Esopo moralizado* o, llegado el caso, de una *Celestina comentada*.

Sin duda, la tradición esópica ofrecía una conjunción de factores que apuntaban hacia la literatura de entretenimiento, como el «curar» demasiado de la fábula o ficción, o la

20.- La explicación de Carnes de que «Steinhöwel stayed away from attempting poetry in general, and he does not generally add elements to those fables he presents in verse, although he does occasionally add verse forms to those fables he originally presents in prose» (14), nos parece en este caso poco sólida y convincente.

21.- Algunos ejemplos formularios de los epimitios en las ediciones romances, insistiendo a cada paso en la función moralizante de las fábulas son: «Esta fabula amonesta...», «Quiere decir este exemplo...», «Es assi segund el proverbio...», «Enseña esta fábula...» (ver Talavera Cuesta 154).

22.- Con todo, tampoco se nos pasa cómo Nebrija fusiona dos dísticos de Gualterio al cuerpo del Prólogo Métrico para paliar su potencial mensaje (320-21).

23.- Esta cronología cuadra con las fechas manejadas por Lacarra para los *Isopetes*: La traducción al castellano pudo prepararse entre 1477-1482 (primeros años de menos control hacia la ficción), pero la dedicatoria tendría que haber sido redactada con posterioridad a 1479 para que coincidieran los títulos citados (2010: 125).

24.- Quizás el cambio más significativo, por mostrar lo constante de la mencionada ansiedad sobre la recepción del corpus, sea el de la conservadora reedición de Anvers 1546, que elimina ambos prólogos, pero añade el comentario moral sobre las fábulas en otro párrafo y en cursiva para que se distinga mejor. En la primera fábula del gallo y la margarita moraliza la idea del prólogo general de los incunables: «Esta fábula recuenta Esopo contra aquellos que leen este libro y no lo entienden, los cuales no saben la virtud de la margarita, y así no pueden chuparla miel de estas flores, y a estos poco aprovecha leer, salvo tan solamente para haber solaz de las palabras materiales» (33r).

atención reconocida a la risa y al placer material de las palabras. Estos factores, por otro lado, proyectaban juntamente la visión de un mundo animal en conflicto y sin Dios, ante el cual no eran operativos los grandes ideales morales abstractos sino la praxis ética y la aplicabilidad de la enseñanza a cada circunstancia. En pleno epicentro del debate sobre la ficción, el cariz de esta enseñanza, susceptible de abstraerse de los controles apelando a «los diversos gustos» o «las necesidades de cada individuo», tenía el potencial de erosionar el orden moral y social prevalente con base en los mencionados ideales, especialmente en un contexto de expansión de la imprenta, mayor alfabetización, aumento de la lectura privada y mayor dinamismo de las lenguas vernáculas.

A este carácter retórico antiordenancista y proclive a «malas lecturas» contribuía la *Vida de Esopo*, cuya función en esta tradición era proemial. Primero, brindaba un marco metaficcional a la creación y difusión de las fábulas, compuestas por Esopo como ofrenda al rey Creso y que el itinerante personaje diseminaba (Esopo 15 v). Segundo, ofrecía una visión del mundo compatible con la de las fábulas (García Gual 1978: 196), de ahí que críticos como Kurke defiendan la lectura yuxtapuesta del conjunto de la *Esópica* (6). Biografía inventada del fabulista, la *Vida* exponía al personaje a unas vicisitudes que permitían tratar problemas epistemológicos, morales y políticos, a la vez que insertar dichos, sentencias o fábulas en uso dialógico y retórico dentro de unas vidas, modelo de inserción afín al de *Celestina*.²⁵ De tradición textual compleja y abierta a las necesidades de cada época, la versión de Steinhöwel y nuestros cuatro incunables era una traducción del humanista Rinuccio de hacia 1448 de una versión griega del XIV escrita por Máximo Planudio, aunque se conocieron otras versiones medievales asimismo expurgadas y amputadas. Es por lo que Rodríguez Adrados defendió su influencia en el *Libro del Buen Amor* (1983) —posible fuente de *Celestina*— y que prolongó al *Lazarillo* y Cervantes (2004), aspecto profundizado por Carranza para el *Coloquio de los perros* (2003).

La *Vida* era, inicialmente, una historia de ascenso y caída, en que el esclavo Esopo era castigado por ofender con su éxito a Apolo. La versión pagana se cristianizó con la omisión del dios pagano y la inserción de la vanagloria, para poder leerse mejor como la típica caída por subir más alto del lugar asignado a tu condición (ver Burrus y Goldberg ix). El problema era, como ocurre en *Celestina*, que ni el final terminaba de neutralizar el resto, ni la supuesta restauración del orden era tan clara: la muerte de Esopo, en verdad inocente, la provocaban las falsas acusaciones de los de Delfos, y sus perseguidores acababan arrepentidos honrándole *in morte* y edificándole un templo, en lo que podía verse como parodia hagiográfica (Esopo 15 r y v). Eso sin contar con que la historia podía leerse también como un relato de autoliberación, en el que un esclavo, mediante una serie de facultades verbales y narrativas, lograba su propia libertad.

Jedrkwicz ha explicado la *Vida* como un texto concebido desde el comienzo para un público urbano, ávido de entretenimiento, y en el que confluyen la alta y la baja literatura (172), lo que se aplica bien a la versión de los incunables castellanos como el poseído por Rojas. Dejando componentes como el contenido erótico tratado de forma realista (Esopo

25.— «In the narrative context, Aesop uses fables as persuasive tools in incidents that mirror real events» (Burrus y Goldberg vii). Por otra parte, en *Celestina*, como asevera Fernández-Sevilla, sentencias y refranes se acumulan no para mostrar erudición abstracta o amplificar una verdad sino, de modo más humanístico, como argumentos vinculados al interés de los emisores y a los efectos que tratan de conseguir (163-164).

8 r, 14 v) y en que la mujer toma la iniciativa, expurgados en parte de la tradición (Konstantakos 563),²⁶ menciono tan solo algunos aspectos capaces de problematizar el texto y que tal vez resuenen a los lectores de *Celestina*.

Y es que Esopo ofrecía el modelo articulado de un personaje de clase baja que adquiriría el protagonismo en una obra de ficción, con agencia, moldeando a conveniencia sentencias, y pudiendo ser burlador y no solo objeto de burlas: todo un ejemplo de sirviente sabio y socarrón con trazas democráticas e incluso críticas y rebeldes, con no muchos antecedentes literarios disponibles en el XV en España.²⁷ Presentaba una sociedad corrompida de arriba a abajo, similar a la descrita en *Celestina*, en la que eran las fallas de los de arriba, de los señores, los desencadenantes de los comportamientos incorrectos del resto de los grupos (De Miguel 28). En lo social, la historia de alguien humilde que sistemáticamente, gracias a su ingenio y cualidades personales (un zorro), sobresalía por encima de los más poderosos y de linaje más alto (los leones), armonizaba bien con las clases urbanas profesionales, burguesas y conversas.²⁸ Si la inferioridad de estado era reversible hasta cierto punto con mérito, inteligencia o astucia, la jerarquía de valor social era cuestionable, de forma que en el monólogo antiseñorial de Areúsa (Rojas 212-13) se aprecian casi tantos ecos de la mencionada fábula de los dos ratones (Beltrán 13), como del lamento del «parlero» Esopo por el maltrato de los esclavos rurales (4 v) o del debate de los de Samos entre ser libres o servir (19 v). Eso sin olvidar los problemas y la crítica esópica a la arbitrariedad del poder legal (Esopo 13 r, 24 r), que antes que la picaresca incluye *Celestina* y seguirá la celestinesca.

En cuanto al conocimiento, la *Vida* hacía evidente la incapacidad de la filosofía abstracta y racionalista de escuela, representada por Xanto, para solucionar problemas prácticos y morales, satirizándose el saber teórico de palabras ininteligibles en una línea similar a la de *Celestina* con Pármeno (Rojas 70).²⁹ Frente al saber distante al hombre de la calle se imponía el práctico de Esopo, con analogías comprensibles tomadas de la vida real (9 r), resultado del sentido común. Este tono antiescolástico y antiautoritario enlazaba con la actitud antifilosófica y retórica de parte del humanismo contra los filósofos profesionales, de ahí el papel primordial dado al lenguaje como medio para imponerse al otro y no tanto para alcanzar una verdad dogmática desechada. La superioridad de Esopo sobre

26.— A este tenor, *Celestina* no dejaría de servirse —escena de Elicia escondiendo a Crito, lubricidad compartida por sirvientas (Lucrecia) y señoras (Melibea)—, aunque de forma indirecta, del mismo universo folclórico de esparcimiento que desde la *Vita*, el *Asno* o el teatro romano, cruza la Edad Media (Boccaccio, teatro escolar), y que es el que evocan Konstantakos (565) o Winkler (280).

27.— Cierto es que Esopo posee otras marcas de exclusión (extranjero, esclavo, negro), todavía se limita al modelo de la *turpitudō et deformitas* (en la repulsión física sí coincide con *Celestina*), y nunca llega a la profundidad psicológico-evolutiva de los personajes de la *Tragicomedia*, pero la verdad es que no hay muchos precedentes con sus características y una disponibilidad textual tan clara para su autor-es: los personajes bajos del folclore, el teatro clásico y la comedia latina medieval ni tenían protagonismo, agencia, ni dimensión relevante más allá de lo cómico.

28.— De acuerdo con Burrus y Goldberg, la inclusión de la *Vida* en las recopilaciones del siglo XV no sería casual, sino que obedecería a su atractivo para el gusto e intereses de un público urbano nuevo (ix).

29.— Según Pérez y Cruz, las fábulas transmitieron desde la antigüedad una filosofía de menor rango envuelta en ficción, no menos importante que las disquisiciones teóricas del platonismo y el aristotelismo (4). Es la razón por la que, en el afán visto de legitimar la ficción, muchos libros traducidos de la época podían presentar —de forma chocante para nosotros— a autores de ficción tan cuestionables como Apuleyo, como grandes filósofos: «Du reste, on accole à la plupart des auteurs traduits l'épithète de «philosophe»: Apulée est 'philosophe prudente y grave'...» (Beardsley 1979b 56), práctica que, por cierto, sigue Rojas con el autor del Primer auto (7).

Xanto era en gran parte dialéctica, y Esopo moría, en un error de juicio, amonestando tras un acto fallido de persuasión a sus perseguidores, que, como Pármeno y Sempronio a la alcahueta, no curaban «de le oír nada» (25 r).³⁰ Jedrkiewicz relacionó la estructura esópica de ambivalencia e inversión con la primera sofística y la discusión simposial (110). Sea el origen este o la filosofía cínica (Rodríguez Adrados 1983: 110), lo cierto es que ambigüedad producida por el uso sistemático de la ironía (también trágica) y el humor, el lenguaje como ocurrencia situacional e instrumento de engaño, o el tono entre paródico y serio de la obra —tragicómico, si se me permite— no difieren mucho de los de la *Tragicomedia*.³¹

Todo lo dicho conducía últimamente, en respuesta a un mundo bestial, feroz y en conflicto (Esopo es siempre deslealmente acusado o traicionado), a una actitud cínica o a la práctico-escéptica y aporética que anota Winkler en su conexión de Esopo con el Sócrates sofista (283), vínculo entre figuras que también ha sido trazado con la alcahueta.³² En el caso de las tres figuras, Sócrates, Esopo y *Celestina*, la purificación de la polis requerirá al final la muerte o supresión del *pharmakós*. De hecho, por su antidogmatismo y cosmovisión, Pervo (1998) ha llegado a calificar la *Vida* como «a nihilist fabula», adjetivo, asimismo, aplicado alguna vez a la vieja (Maestro 82-92). A mi ver, lo que tenemos en la *Vida* es un texto y figura polivalentes que ofrecían un resquicio de pensamiento alternativo, un modelo de enfrentamiento con los valores hegemónicos aplicable a toda época de cambio. Ello, en combinación con el peso del lenguaje y su potencial retórico, los hacía a ambos (texto y figura) adaptables o asimilables a varias filosofías (cínica, estoica, neoepicúrea, escéptica...), pero también atractivos a cualquier intento transgresor o reformista, o a la causa de quien pudiera sentirse excluido u otrorizado en la sociedad española del xv.³³

Por su extenso uso escolar gramatical y retórico, y su gran difusión editorial, tanto los incunables de la tradición romulano-steinhöweliana como los de la vallense y sus manuscritos, fueron accesibles al autor-es de *Celestina*. Para la colección vallense, por ejemplo, se pueden mirar los índices de colegios salmantinos como el San Bartolomé y además fue editada en Salamanca en 1491. También en esta ciudad universitaria y Valladolid hay constancia desde los años 80 de los *Auctores octo* con el Prólogo Métrico, y fueron profesores salmantinos como Nebrija los que después los publicaron como *Libri minores*. Por otra parte, no deja de ser ilustrativo que Fadrique de Basilea editara en Burgos en 1496

30.– De nada le servían ya sus ejemplos, sus salidas ingeniosas, su sarcasmo o su mordacidad, pues se enfrentaba no a «ombres claros et ilustres, mas de siervos inútiles et perversos soy muerto» (ver Alvar *et al.* 258).

31.– «We should note that the conflict created by the ambiguity of the language in the *Vita Aesopi* always reveals Aesop's superiority over his rivals» (Gómez 329). «L'uso sistematico dell'ironia serve ad Esopo per riaffermare in ogni occasione che esiste un significato alternativo a quello comunemente assunto nel discorso» (Jedrkiewicz 193).

32.– «I would argue that this practical skepticism in the *Life of Aesop*, combined with its earthly humor and vindication of extra-academic cunning, make it a much better second-century comparandum to place on the shelf near Apuleius's *Asinus Aureus* than the usual choices» (Winkler 283). Kurke califica al Sócrates platónico, en su carácter perturbador de lo social, como «Aesopic character» (325-26). Para la conexión entre *Celestina* y Sócrates, hijo de la partera Fanairate, pueden verse González Echevarría (42), Larsen (252) o Álvarez Moreno (37, 229-30).

33.– Lo mencionado lo establece Jedrkiewicz: «come saggio, logopoiós ed utilizzatore retorico della favola, la sua figura è disponibile per essere presa a riferimento in ogni ambiente sociale ed è ambientabile in qualsiasi contesto narrativo» (208). Y Kurke entiende la tradición de su figura de modo similar: «I would suggest rather that already by the fifth century BCE the figure of Aesop had floated free from any particular context and passed into the common discursive resources of the culture, available as a mask or alibi for critique, parody, or cunning resistance by any who felt themselves disempowered in the face of some kind of unjust or inequitable institutional authority» (12).

ambos incunables, los *Auctores Octo* y el *Isopete*, tres años antes que *Celestina*, o que los Cromberger fueran también editores de ambos *best-sellers*. La cercanía entre las obras las muestran, además, similitudes como la del grabado del suicidio de Melibea de 1499 y el de Enús, hijastro de Esopo, lanzándose también desde la torre en el *Isopete* de Fadrique (Esopo 19 r), ambos inspirados en Steinhöwel. Por su parte, como adelantamos, Rojas tenía en su biblioteca este *Isopete* de 1496 (ver Infantes 47) y, aunque pudo adquirirlo tras escribir *Celestina*, ello muestra al menos y dado el precio de los libros en la época, apego por esta obra, cuando no avencencia a su cosmovisión y su respuesta.

Mostrada la tradición textual del corpus esópico, su contenido paratextual en el referido marco histórico metaliterario de tensión, así como su disponibilidad en el entorno de *Celestina*, tan solo marco algunos elementos de la *Esópica* que se podrían haber filtrado en la obra y que por ello merecerían futura atención, para detenerme más en el influjo del Prólogo Métrico en el de la *Tragicomedia*. Dejo aparte lo relativo a la técnica literaria como el papel protagonista asignado a personajes de baja condición con agencia no solo cómica; la inserción retórica de material moral menor (proverbios, citas, dichos, refranes...) en el flujo dialogado de unas vidas para tratar temas epistemológicos, morales y políticos; la mezcla de estilo alto y bajo sin guardar el *decorum*; el uso del humor creando ambivalencia en la terapia didáctica; o la misma ficcionalización del supuesto autor en los paratextos: la *Vita* presenta a Esopo enmarcando el proceso de creación de las fábulas que siguen, como luego Rojas o Lázaro de Tormes.

Empiezo por la coincidencia en su visión contenciosa del mundo, la respuesta ante la misma y la extensión de ambas a la lectura del texto.³⁴ En este sentido, el mundo esópico es el bestial de la *fsis*, en el que las especies viven en perenne enemistad y lucha constante, como el invocado usando a Petrarca en el Prólogo de la *Tragicomedia*, y en el que las motivaciones, junto a la autopreservación, son la lujuria, la codicia, la envidia o la vanagloria. Transferible al hombre, no colaborativo y del que debe esperarse lo peor —el «avisamiento de la vida humana» implicaba una visión escéptica de la misma—, este pesimismo antropológico entraba en correspondencia con valores en crisis tradicionalmente asociados a lo aristocrático del león como la valentía, el honor, la generosidad o la justicia: «Perdidas son las mercedes, las manificencias, los actos nobles. Cada uno de estos cativan y mezquinamente procuran su interese con los suyos» (Rojas 73), dirá *Celestina* de los señores. De hecho, la suerte de Calisto (fuerte sin astucia ni habilidad) podría verse como el final que la naturaleza impone al incompetente y descuidado de las fábulas, que suele ser el desasosiego, el sufrimiento y la muerte. Con todos al acecho de los otros y una fortuna variable, la seguridad no existe en el mundo esópico ni en el celestinesco. Como descubre Pleberio, en remembranza del mundo esópico, «nature only allows man to reach some pinnacle of self-esteem in order to deal him a more shattering blow» (Patterson 11). Todo esto reduce

34.— La visión contenciosa del mundo, expresada en el prólogo de la *Tragicomedia* (Rojas 15-21) y procedente textualmente del prefacio al segundo libro del *De remediis* de Petrarca (Deyermund 1961) se ha explicado desde distintas perspectivas, siendo la esópica compatible y/o complementaria con la mayoría de las mismas. Entre ellas, y sin intención de ser exhaustivo, estarían la del origen converso del autor Castro (1965), Gilman (1972), Márquez Villanueva (1994, 2009); la profesión de abogado de Rojas (Baranda 2004); o la situación histórica concreta (Bergman 2012), que incluiría las banderías entre las elites urbanas. Eso sin olvidar las que la vinculan a otras fuentes concretas como el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio (Valle Lersundi 1925), la ficción sentimental (Von der Walde Moheno 2000) o las consejas de las viejas tras el fuego (Armistead y Silverman 1978).

la esperanza de futuro, pues no se espera que el conflicto desaparezca, ni que las victorias muden la estructura litigiosa de la vida. Ello estaría en relación con el hecho compartido, y visto bien por Deyermond, de que *Celestina* frente a Petrarca, no pueda ofrecer solución a la contienda heracliteana que presenta (2001: 116), al menos dentro del diálogo.

Otro rasgo esópico coincidente con el universo que despliega *Celestina* es su inmanentismo material y la falta de transcendencia. En ambos casos la divinidad está ausente o es ineficaz, de ahí que, si se ha hablado de la divinidad esópica como inútil (García Gual 1978: 205) o vacía e inmanente (Nøjgaard 526, 529),³⁵ también se ha hablado en la *Tragicomedia* de mundo sin Dios o, en su defecto, de un «Deus otiosus» ajeno a lo que ocurre en el mundo de los hombres (Márquez Villanueva 1994: 284). En los dos mundos existe libre albedrío, de forma que en los personajes, sin que implique igualar la complejidad de los celestinescos con el esquematismo de los esópicos (fuerza o inteligencia), la acción elegida con cierta libertad decide el resultado final, aunque por la razón expuesta con menos automatismo en *Celestina*. Y es que al final, en ambos universos de sirvientes-filósofos, ni en los resultados de las acciones ni en la enseñanza hay nada garantizado (ni las fábulas a Esopo ni los dichos a *Celestina* les evitan la muerte), y lo que parece ofrecerse en ambos mundos son orientaciones adaptables a cada caso para sobrevivir o vivir lo mejor posible.³⁶

No sorprende, por tanto, que la respuesta a este mundo no sea social ni alternativa (ningún estamento se ve con clara simpatía, no hay proyecto comunitario y la utopía no existe) sino la individual y adaptaticia que se desprende también del diálogo de Rojas. En esta sociedad competitiva y feroz, al débil solo le queda la astucia, el engaño y la labia contra la fuerza y privilegio del poderoso, pues los errores traen sufrimiento o muerte: como el lobo de la fábula medieval con el león, recogida también por Juan Ruiz (88-90), la vieja calcula mal el deseo de los criados y paga en su cabeza con la vida. «No sepas hablar, Pármeno; ¡sacarte han el alma sin saber quién!» (Rojas 241), dice este criado, en consonancia con el carácter de vida o muerte dado a la comunicación en el mundo esópico.³⁷ De hecho, en muchas ocasiones, la astucia y labia de la alcahueta (su verdadera «magia») recuerdan bastante a la inteligencia práctica —típica de la *Esópica*— que los griegos llamaban *metis* y los romanos *sollertia*, cualidad que, en un mundo cambiante e impredecible promocionaba la movilidad, la agudeza, el ocultamiento y el poder de transformación típicos de *Celestina*.³⁸ Al fin y al cabo, cada uno ha de ocuparse de sí y poner trabajo, habilidad y desconfianza (valores compartidos por letrados y burgueses) para obtener lo que importa: el triunfo pragmático (ver García Gual 1978: 207). Sin sentimientos heroicos ni

35.– «En un mundo donde sólo operan ciertas fuerzas e intereses, los dioses quedan relegados a actuar de meras máquinas y su poder divino queda, por así decir, fuera de juego» (García Gual 1978: 205).

36.– Matic expone cómo en el mundo esópico lo que interesa no es tanto fijar un sistema de conducta definido y coherente, como presentar unas reglas de sabiduría práctica cotidiana en las que prima lo naturalista, telúrico, y en el que el fin no es tanto ser bueno como la supervivencia y ser capaz de sortear los engaños (157-58).

37.– Esta cualidad remite ya a la *Vita*, donde el esclavo Esopo, «the least puissant figure imaginable, repeatedly secures justice for himself through the exercise of his wits, his only weapon» (Burrus y Goldberg x).

38.– A este respecto, las siguientes palabras de Detienne y Vernant, con relación al *metis* no andan lejos de lo que presenciemos en escenas como la de la segunda visita de la alcahueta a Melibea en el auto 10: «*Metis* is itself a power of cunning and deceit. It operates through disguise. In order to dupe its victim it assumes a form which masks, instead of revealing, it's true being. In *metis* appearance and reality no longer correspond to one another but stand in contrast, producing an effect of illusion, *apáte*, which beguiles the adversary into error and leaves him as bemused by his defeat as by the spells of a magician» (21).

altruistas, el mejor consejo es buscar alianzas útiles, de ahí que se insista en esa *filia* entre iguales o amistad por utilidad —por ponerlo en términos aristotélicos—, que es la que la alcahueta vende a Pármeno con Sempronio (Rojas 77). Si la paz entre Sempronio y aquel es tan provisional, interesada y falsa como la de la fábula de la raposa, el gallo y los perros (Esopo 47 r), tal y como había previsto la vieja, tan necia como en la fábula del delfín y el león o de este y el asno (30 r) se acaba probando la pretendida amistad de Pármeno con Calisto, quien tras enviar al primero a las caballerizas acaba por ponerle contra él y precipita el final la obra.³⁹

Lo dicho no exime de la presencia de tensiones sociales latentes en la tradición esópica, que sobrevivieron pese a la mutilación y el control, y que eran perfectamente trasladables a las de clase y casta de la época de *Celestina*.⁴⁰ Es el motivo por el que lo esópico siempre se vinculó a ese elemento de denuncia más o menos impune del débil contra las clases aristocráticas (la *parresía*), cercano al resentimiento y vindicación que observamos a veces en los criados o en Areúsa. Kurke llega incluso a hablar de un «Aesopic discourse system», narrativa que mezclaría el estilo alto y bajo para ejercer de forma velada la crítica política y social, y dentro de la cual la fábula sería solo un componente más (14, 42). Lo veamos o no en relación con la *parresía* o con este sistema discursivo, tanto la *Esópica* como *Celestina* parecen estar más cerca que de la mentalidad aristocrática y estática del noble (león) o de la rebelde del siervo que quiere ser señor (mono), de las aspiraciones cautas de las clases medias urbanas (zorro) —ver Baranda (136-37) y Asenjo (29)—, su público lector primario. O por qué no, de la acción cautelosa de un converso que acabó acomodándose pragmática e inteligentemente a las circunstancias, llegando a alcalde de Talavera y con un *Isopete* en su biblioteca.⁴¹

El mundo contencioso y la actitud ante el mismo de la tradición esópica se prolongaba en un modelo de recepción orientado a facilitar una respuesta activa, en el que primaba el carácter instrumental de la lectura y la aplicabilidad de los textos a cada circunstancia: «A good fable, too, should not corrode, but should keep itself sharp by constant application» (Patterson 12). Esta actitud utilitaria ante sus materiales, bien fuera entreverada en el marco de pragmatismo general de la cultura folclórica,⁴² en el de la tradición sapiencial medieval con su ambivalencia y su forma de leer práctica,⁴³ e incluso

39.— Este consejo de *Celestina* tiene una larga trayectoria en el mundo esópico, habiendo ya advertido Fedro en contra de asociarse con el poderoso: «Nunquam est fidelis cum potente societas. Testatur haec fabella propositum meum» (ver Fernández 30). El mensaje, que transmitían fábulas como la del león, la vaca, la cabra y la oveja (Esopo 28 r y v), era, no obstante, ambivalente: se promovía la conformidad del humilde en su estado, pero también se criticaba la codicia, hipocresía e incumplimiento de los compromisos sociales por parte del poderoso.

40.— Para un uso crítico anterior del material esópico, en concreto hacia los ricos y los poderosos de la Iglesia y el Estado en Castilla, puede verse *El libro de los gatos* (1350-1400) (Deyermond 1991: 254).

41.— Dicho esto, las siguientes palabras que Kurke utiliza para describir al autor/redactor de la *Vita Aesopi*, podrían encajar bien con la del autor-es de *Celestina*: «On my reading, the G author/redactor is someone within the system of elite education who feels himself to be low-status or oppressed within that hierarchy» (42).

42.— Los folcloristas atribuyen a la cultura folclórica dos características: oralidad y funcionalidad pragmática. Esta provenía, en parte, de la gran importancia dada al significado contextual adquirido, por ejemplo, en la *Vida* o en las fábulas desnudas sin promitios ni epimitios. Para un listado de críticos de la escuela folclórica contextualista, como Dan Ben-Amos, Richard Bauman o Robert Georges y sus respectivas referencias, ver Burrus y Goldberg (vii).

43.— Dagenais describe las prácticas de los lectores medievales, como las de «scavengers» de textos «for whatever they can use» (213), argumentando que estos se implicaban en un proceso de toma de decisiones éticas con el texto, que reque-

del del humanismo retórico (Valla no tradujo a Esopo solo por el latín),⁴⁴ conectaba, no obstante, con la propia tradición esópica notada del «deleitar los diversos gustos», «que cada cual siga lo que quiera» o las «sentencias acordes con las necesidades de cada individuo». Al fin y al cabo, limitado con mayor o menor éxito por el resto de paratextos, el reconocimiento de distintos lectores y lecturas del *Prólogo Métrico* y de la *Tragicomedia* eran, en el fondo, la translación de la idea de conflicto desde el mundo y sus criaturas al del significado de la obra.

El fallo de los mecanismos de control aludidos,⁴⁵ que podía llegar a poner en duda o en un segundo plano la moralidad de los textos y conducir a las mencionadas «malas lecturas», estaba en la tradición esópica asociado a varios aspectos.⁴⁶ Entre ellos estaban el peso de lo oral, lo retórico en los orígenes clásicos de un género se trataba de influir sobre un interlocutor real,⁴⁷ la falta en el núcleo de la fábula de un personaje agonal que decidiera (como en *Celestina* de narrador); pero, sobre todo, el *ainos* o invitación siempre implícita a aplicar los textos a cada circunstancia personal, privilegiando la función.⁴⁸ Como señala Blackham, frente a otros géneros, «Fable is heuristic, rather than positively didactic; and its meaning is general but not communal» (225-26).⁴⁹ Se trataba de historias en que confluía la ética y la retórica, diseñadas con miras de universalidad pero destinadas a resolver

ría su participación activa para llenar los huecos y adaptar la obra a sus vidas particulares. Antes Sturges había señalado cómo el potencial de leer textos de distintas formas, que se acelera a fines de la edad media, «is what stands behind the frequent rhetorical appeals to the reader found in high and late medieval narrative, as when Marie de France informs us that the readers can supply their own meaning for her text, or when Chaucer asks that his works be corrected by his readers. These are conventional appeals, no doubt; but like most conventions, they are rooted in what was actually possible» (3-4). Recordamos al respecto que Marie de France había traducido, por vez primera al francés, las fábulas esópicas.

44.- «In fact, the fable's use in elementary pedagogy was only one branch of the educational practice initiated by the Renaissance humanists... And long after the boys of the sixteenth century had been taught what they could learn from the fable as a form — grammar, the essentials of narrative fiction, the relation between moral and exemplar— they were reading and rewriting fables for their adult sagacity and cogent, real-world applicability» (Patterson 1).

45.- Un ejemplo ilustrativo son los proverbios en los márgenes que añaden las ediciones post-incunables de los *Isopetes* como las de Joffre 1520 y los Cromberger 1521 (también editores de la *Tragicomedia*). Estos, pese al intento de apuntalar lo moral visualizándolo mejor, ofrecían, sin embargo, «con una simple mirada una perspectiva plural que ofrecía tres lecturas simultáneas, complementarias o independientes, según la voluntad de cada lector: las imágenes, el texto y los proverbios» (Lacarra 2009: 302). No sorprende así que Lacarra, con gran instinto, acabe por relacionar estas posibilidades de uso independiente de los materiales con *Celestina* (2009: 328).

46.- Matic denomina «el equívoco más común que comete la crítica» el hecho de estudiar las fábulas solo como una herramienta didáctico-moralizante. Según esta crítica, es difícil hablar de mensaje unívoco en las fábulas, ya que los ejemplos confirman su carácter polisémico y ambiguo, abierto a las distintas interpretaciones de sus consumidores, según su formación o la falta de la misma (154, 166), línea en la que también se expresa Talavera (52). Estas ambivalencias e ironías de la fábula no pasaron desapercibidas a un lector tan avisado como Cervantes: «Cervantes seems to recognize the contradictory demands that the Aesopic fable places on the reader... What makes the 'Coloquio' so interesting vis-a-vis the Aesopic fable is that Cipión and Berganza reach their potential as characters only by ignoring the moral of the fable—that is, they fail to identify with the animal in the story» (Carranza 157).

47.- Para ejemplos de esto que van desde las *Avispas* de Aristófanes y Jenofonte, a Aristóteles, la *Rhetorica ad Herennium* o Cicerón, ver García Gual (1978: 179-180).

48.- En griego se llamaba *ainos* a la capacidad de una historia para referirse de forma más o menos concreta a un momento presente, posibilitando la aplicación a la situación real desde la que se está hablando (Jedrkiwicz 20-21).

49.- Patterson utiliza a Vygotsky para mostrar cómo la estructura narrativa del material esópico estaba libre de cualquier dependencia genética de lo moral, siendo esta una semántica sociopolítica más, impuesta históricamente: «He noted, as commentators have often done, that the articulate moral of a fable is not always the inevitable or the only conclusion to be drawn from the event narrated, and that, conversely, a single moral may be illustrated by more than one fabulist plot, some of which may be, mysteriously, more effective than others» (39-40).

problemas individuales y ser aplicadas en contextos variables e históricos, contingentes al uso y las *particularidades* de cada lector.

Para nosotros, ocurre algo similar en *Celestina*. Un autor-es ficticio se asoma, asimismo, a los paratextos para prolongar más que atajar su recepción conflictiva, con la ironía de que los filósofos de las escuelas (hoy críticos literarios) lidien sin acuerdo ni fin sobre la razón de la contienda universal en que se enmarca la de la obra. La idea de contienda transmitida a los filósofos —aunque sin llevarse a la interpretación del libro— está en el prefacio al segundo libro del *De remediis* de Petrarca (10-12), fuente seguida por el autor-es del prólogo de la *Tragicomedia*, que también toma de la misma el tópico de las edades, si bien ya aplicado a las distintas actitudes ante «los papeles» (la obra) (Rojas 19-20). La idea de las tres lecturas con que continúa no estaba en el toscano pero sí sugerida en Horacio (333-34). No obstante, este último la enmarcaba en la emisión, entre los objetivos de los poetas en general: los poetas pretenden o ser de provecho, o brindar diversión; o bien ambos, hablar de cosas a la vez gratas y buenas para la vida. Tampoco se muestra en los principales sermones, Florilegios y las *ars poetriae* medievales que transmitieron las ideas del *Ars poetica*, y que se centran en la *compositio*, el estilo o exclusivamente en lo pedagógico de la recepción.⁵⁰ Ello frente a Gualterio que, como vimos, se concentraba en la recepción, en los lectores («*carpe...*»), exactamente igual que el autor-es del prólogo de la *Tragicomedia* (unos les roen... otros pican... aquellos coligen la suma).

En su intervención, el mencionado autor-es, como el Prólogo Métrico esópico de los incunables o los *Libri minores*, desde donde pensamos que desarrolla la idea horaciana, ponía el énfasis en la función (uso) y lo formal presentando tres tipos de lectores (Rojas 20).⁵¹ Los primeros serían los preocupados solo por «la historia toda junta» que hacen cuento de camino (*florem* en Gualterio). Los segundos, los lectores que «pican los donaires y refranes comunes» (*fructum* en Gualterio), pero sin trasponerlos a un contexto útil, desviándose así Rojas de esta fuente y Horacio para asignar un papel mayor a la funcionalidad pragmática de lo moral. Y, por último, los que «coligen la suma para su provecho» (*duo* en Gualterio), siendo a la vez capaces de reírse de lo donoso y, sobre todo, de trasponer dichos y sentencias en lugares convenientes a sus actos y propósitos, enfatizando de nuevo la aplicabilidad sobre las fuentes. Este último parece ser el lector ideal, capaz de colegir ambas cosas, la flor y el fruto, de forma que la flor le ayudara a transponer y aplicar el fruto de la enseñanza en el lugar y el tiempo conveniente, superando la incapacidad de hacer esto de lectores como la propia Melibea (segundo tipo de lector), incapaz de recordar antes de suicidarse las palabras consolatorias colegidas de los libros leídos (Rojas 334). Esto nos lleva a lo establecido al comienzo de que la clave de *Celestina* no está

50.— El arte poética más conocida en España fue la *Poetria nova*, escrita por Geoffrey de Vinsauf a comienzos del XIII. Según Gerli, «It is mentioned in library inventories in Catalonia as early as 1329 and as late as 1506, and in Salamanca from the early fifteenth century» (706). Sin embargo, pese estar muy influida por las doctrinas de Cicerón y Horacio, omite la referencia horaciana a las tres intenciones del poeta, dirigiendo el énfasis a la *compositio* —decoro— (72) y, sobre todo, a la *elocutio* (figuras retóricas). Por otro lado, Weiss mostró, poniendo como ejemplo al Marqués de Santillana, cómo pese a lo conocido del *Ars poetica* horaciana en el *curriculum* gramático medieval, muchos de sus postulados teóricos como el *delectare / prodesse* se convirtieron en tópicos desvinculados del propio Horacio, conocidos a través de los sermones (corteza / meollo) o mediante autores de segunda mano, como en el caso de Santillana con Benvenuto de Imola (193).

51.— «Rojas acknowledged that different readers make different use of the text through different types of reading» (Corfís 36).

tanto en el conocimiento en sí del bien (fruto) sino en el convencimiento y en la capacidad pragmática e idoneidad de su uso (*duo*), en los que jugaría un papel crucial la flor.

Cabe resaltar además que la intervención del autor, al no clarificar el sentido de lo narrado (si «la historia toda junta» sin las particularidades pero con las muertes es escarmiento a los personajes por sus acciones, ¿por qué son «huesos desechables sin virtud?»),⁵² ni censurar el placer del texto sino estimularlo, ni quedar los aludidos «actos y propósitos» expresos (lo «convenible» puede diferir en cada lector), lejos de fijar parece estar destinada como señala Shipley, a regodearse y alentar la disputa (1985: 111). Es algo que no deja de confirmar Gaylord contrastando nuestro prólogo con los de obras filosóficas y didácticas de la época, en que: «the prologue is traditionally taken to be that place where the author has left in clear and unambiguous form the condensed expression of his intentions» (21-22).⁵³

Fuese o no la opción favorita del autor-es, lo relevante aquí es que, además de reconocerse grupos de lectores que leían la obra solo por entretenimiento o goce del «dulce cuento» o también de los dichos lascivos y *rientes*, incluso la aproximación pragmática del tercer lector —por el que parece inclinarse y que Heusch llama «humanista» (97)—, daba también gran valor pragmático y/o frutivo al placer («verdadero») y a reírse de lo gracioso.⁵⁴ Dentro de la dimensión recreadora en que se inscribía cada integración traspositiva del receptor determinando la relevancia para su caso, entre las posibilidades de colegir ofrecidas por *Celestina* a un lector urbano nuevo, también mozo, que leía cada vez más impresos en romance, en silencio y en el confort de su casa, estaban las opciones —más viables que nunca— de restaurar como disyuntiva real el *prodesse aut delectare* horaciano e incluso de invertir la primacía del *docere* en favor del *delectare*; en otras palabras, de «leer la flor» y buscar abiertamente el deleite, la «solam voluptatem» de Quintiliano. Es por ello que, en el contexto de desarrollo de la imprenta y del debate sobre el papel de la ficción e imaginativa en la España del momento, considero a los Isopetes y a *Celestina* libros clave en el proceso hacia el desarrollo de una literatura moderna que, sin descartar la lectura doctrinal, encerraba en sí a la vez un invite al papel tradicional moral de la misma.⁵⁵

52.– «El descrédito *in fine* de la historia en beneficio de las particularidades puede contribuir a poner en tela de juicio la dimensión ejemplar de la obra tal como se presenta, por ejemplo, en la *Comedia* y tal como es expresada por el Argumento general: unos jóvenes enamorados mochales pecan, ayudados por malos sirvientes, y todos son castigados» (Heusch 95).

53.– A tenor de lo dicho sobre prólogo de *Celestina*, no dejan de resonar las palabras de Winkler con respecto al del *Asno de Oro*, obra también en la biblioteca de Rojas, mencionada por Pármeno a final del auto octavo (Rojas 199) y muy ligada a la *Esópica*. Las tres, como luego el *Lazarillo*, se inscribirían en la misma tradición de prólogos esquivos, que no hacen el trabajo esperable, con un potencial para el juego nada accidental, y que últimamente remitían a la identidad elusiva de su autor: «From the perspective of my analysis, I would say that materials for both readings have been placed in the prologue but that neither has been endorsed in such a way as to exclude the other, and that the prologue's irreducibility is uniquely meaningful. It is open to quite different readings, each of which would normally require color sign one's mind to the others. That openness, or rather resistance to final closure, is centered on two subjects —the book itself and the author's identity» (Winkler 181-82, mi énfasis).

54.– «Rojas nos brinda una de las primeras definiciones de lo que podríamos llamar ya un lector humanista, un lector para el cual la experiencia de la lectura es, a la vez, estética y sensual, moral y vital» (Heusch 97).

55.– Beardsley ve las traducciones de los antiguos entre 1488 y 1566 como claves en este proceso, en el que los paratextos de la *Esópica* fueron un mojón: «L'introduction à la traduction d'Ésope comporte de brillantes considérations sur la philosophie littéraire, qui seront maintes fois citées, et en particulier par Cervantès, dans les siècles suivants... Si nous citons abondamment le prologue d'Ésope, c'est qu'il trace une image exacte de l'attitude espagnole envers la littérature d'imagination tout au long du XVI siècle... Les autres textes constituent seulement des variations sur ce thème et des mises au point» (1979b 51, 53). En este sentido no olvidamos el *Lazarillo*, cuyo prólogo, en la línea expresada nada nueva,

Al final, si el corpus esópico se compilaba junto a libros tan dudosamente morales como el *Asno de Oro* y el escepticismo de su «ass philosophy» (Winkler 283), lo que, dentro del conflicto ficcionalizado de su recepción, la mayoría de los lectores («donde más acostaba») había pedido ampliar a Rojas —y así lo hizo con el extra del popular submundo de la criminalidad— había sido «el deleite» de los amores (21), reconociendo implícitamente, como Steinhöwel al incluir a Poggio o los editores de origen alemán que operaban en España, que los lectores buscando regocijo, comedia y entretenimiento probablemente eran los más.⁵⁶ Es por ello, que Timoneda, uno de los pocos que realizan juicios netamente literarios (no morales) sobre la literatura anterior, no dejará de invocar: «al que compuso los amores de Calisto y Melibea» (Beardsley 61). Y por lo que, todavía años más tarde, Francisco Ortiz, en una *Apología en defensa de las Comedias que se representan en España* (1589) recurría de nuevo, como los paratextos de la tradición esópica, al elitismo —transmutado ahora el fruto en flor— para distinguir entre una lectura buena y una mala de *Celestina*:

¿Quién duda, sino que ese librito de *Celestina* es de los más discretos y sentenciosos que hay escritos? Pero es una flor de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso; que, si lo lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los filósofos dichos por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes. Pero, si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calisto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente (cit. Chevalier 618).⁵⁷

aunque se asocie a la modernidad literaria, se hará eco de la idea: «Podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto, los deleite» (Anónimo 3).

56.— «La concesión que hizo a sus lectores se tradujo en una ampliación de la parte relativa al ‘plazer,’ es decir, de lo que más bien podría considerarse su elemento ‘cómico’» (Palafox 224). Otro grueso de interpolaciones de la *Tragicomedia* eran proverbios y frases sentenciosas, ámbito esencial de fricción semántica del texto, y al fin y al cabo «corteza», «paja», flores que contribuían al placer procedente de las *verba*. También merece ser recordado que lo que hecho leer y releer a Rojas de forma compulsiva el primer auto había sido «su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante...» (6), y que el acróstico que incluyó (9-14) encaja también en ese deleite que el público de entonces tomaba en juegos y adivinanzas.

57.— También Gagliardi, recoge la idea entre los argumentos usados para incluir a *Celestina* en el Índice de libros prohibidos: «Lo que sobre todo inquieta a los moralistas españoles del XVI es que la castidad física y espiritual de los lectores más frágiles pueda peligrar ante representaciones tan vivas de la lujuria y del vicio» (63)

Obras citadas

- ALVAR, Carlos, Constance CARTA y Sarah FINCI, «El retrato de Esopo en los Isopetes incunables: imagen y texto», *Revista de filología española* 91.2 (2011), pp. 233-260.
- ÁLVAREZ MORENO, Raúl, '*Celestina*' según su lenguaje, Madrid, Pliegos, 2015.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- ARMISTEAD, Samuel and J.H. SILVERMAN, «A Neglected Source of the Prologue to *La Celestina*», *Modern Language Notes* 93 (1978), pp. 310-12.
- ASENJO, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp.13-36.
- AVIANO, *Fábulas*, ed. bilingüe Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 1998.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, '*El conde Lucanor*': materia tradicional y originalidad creadora, Madrid, Porrúa, 1975.
- BARANDA, Consolación, '*La Celestina*' y el mundo como conflicto, Salamanca, Ediciones Universidad, 2004.
- BEARDSLEY, Theodore S., «Spanish Printers and the Classics: 1482-1599», *Hispanic Review* 47 (1979a), pp. 25-35.
- , «La traducción de los autores clásicos en España de 1488 a 1586, dans le domaine des belles-lettres». *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, Paris, J. Vrin, 1979b, pp. 51-64.
- BELTRÁN, Rafael, «La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 11-36.
- BERGMAN, Ted L., «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 47-70.
- BIZZARRI, Hugo O., «Don Juan Manuel, fabulista», *Voz y Letra* 25.1-2 (2014), pp. 41-52.
- , «El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula», *Acta poética* 32.2 (2011), pp. 55-73.
- BLACKHAM, H. J., *The Fable as Literature*, London/New York, Bloomsbury, 2013.
- BLAY MANZANERA, Vicenta y Dorothy S. SEVERIN, *Animals in 'Celestina'. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London, Queen Mary & Westfield College, 1999.
- CARNES, Pack, «Heinrich Steinhöwel and the sixteenth-century Fable Tradition», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neolatin Studies* 35 (1986), pp. 1-29.
- CARRANZA, Paul, «Cipion, Berganza, and the Aesopic tradition», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1 (2003), pp. 141-63.
- CARVAJAL, Helena, «Introducción». *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, ed. Helena Carvajal, 2016. pp. 11-13.
- CASCÓN DORADO, Antonio, «La injusticia social en las fábulas de Fedro: origen y tradición», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 38.1 (2019), pp. 23-40.
- CASTRO, Américo, '*La Celestina*' como contienda literaria, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- CORFIS, Ivy A., «Readers and Comedy in *Celestina*», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 27-48.
- CHEVALIER, Maxime, «'*La Celestina*' según sus lectores», en *Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Istmo, 2001, pp. 601-21.
- DAGENAIS, John, *Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de Buen Amor'*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1994.
- DE MIGUEL, Emilio, *A, ante, bajo, cabe, con 'La Celestina'*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2016.
- DETIENNE, Marcel y Jean Pierre VERNART, *Cunning intelligence in Greek culture and society*, Sussex, The Harvest Press, 1978.
- DEYERMOND, Alan, «Las fuentes petrarquescas de la *Celestina*», *Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. Santiago López-Ríos. Madrid, Istmo, 2001. pp. 105-27.

- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1991.
- , *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'*, London, Oxford UP, 1961.
- ESOPO, *Aesop's Fables: With a Life of Aesop*, ed. John E. Keller, L. Clark Keating, Lexington, The University Press of Kentucky, 1993.
- , *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, edition, study and notes Victoria A. Burrus and Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- , *The fables of Æsop, as first printed by William Caxton in 1484, with those of Avian, Alfonso, and Poggio*, ed. Joseph Jacobs, Cambridge, Harvard UP, 1967.
- , 'Fábulas de Esopo'. Reproducción en facsímile de la primera edición de 1489, ed. y estudio de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, R.A.E., 1929.
- , *La vida y fabulas del clarissimo y sabio fabulador Ysopo: nueuamente emendadas; Exemplario, en el qual se contienen muy buenas doctrinas, debaxo de graciosas fabulas*, Anvers, Juan Steelsio (por Juan Lacio), 1546-47.
- , *Esopo con la vita sua historiale vulgare & latino*, Mediolani, Aldericus Scinzenzeler, 1497.
- , *Vita et Aesopus moralisatus*, Naples, Francesco del Tупpo, 1485.
- , *Aesop, Fables*, Augsburg, Anton Sorg, 1480-1483.
- , *Vita et fabulae*, Strasbourg, Heinrich Knoblochzer, 1481.
- , *Vita et fabulae*, Mediolani, Philippi Lauagniae, 1480.
- , *Aesop*, ed. Julien Macho, Lyon, Nicolas Philippe and Marc Reinhard, 1480.
- , *Vita et Fabulae (Aesop's Fables, German)*, Augsburg, Anton Sorg, 1479.
- ESTEBAN, León, «Las fábulas esópicas, texto escolar en la alta y baja edad media», *Helmantica* 45 (1994), pp. 485-509.
- FEDRO, AVIANO, RÓMULO, *Fábulas*, ed. Antonio Cascón Dorado, Madrid, Gredos, 2005.
- , *Libro de las fábulas esopianas del liberto de Augusto Fedro*, ed. bilingüe Domingo Horacio Cuartero, Madrid, Hernando, 1929.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Laura, «La fábula esópica: de la tradición grecolatina al siglo XV», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes* 14 (2015), s.p. <<https://journals.openedition.org/atalaya/1403>>. Consultado el 2 de marzo de 2019».
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio, «La creación y repetición en la lengua de *La Celestina*», en *II Simposio Internacional de Lengua Española*, ed. Manuel Alvar, Gran Canaria, Cabildo Insular 1984, pp. 155-200.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and 'Celestina'*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.
- FRAKER, Charles F., *'Celestina': Genre and Rhetoric*, London, Tamesis, 1990.
- GAGLIARDI, Donatella, «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 59-84.
- GARCÍA GUAL, C., «Historia y ética de la fábula esópica», *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1978, pp. 179-208.
- , «Ideología y estructura de la fábula esópica», *Estudios ofrecidos a E. Alarcos. I*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 309-322.
- GARGANO, Antonio, *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos, 2012.
- CASTRO GUIASOLA, Francisco, *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, Madrid, *Revista de Filología Española*, 1924 (Anejo V; reimpr. Madrid, 1973).
- GAYLORD, Mary M., «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* 25.1 (1991), pp. 1-27.
- GERLI, Michael, ed., *Medieval Iberia. An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2003.
- GIL, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- GILMAN, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1972.

- GÓMEZ, Pilar, «Cynicism and Hellenism in the Letters of Anacharsis and the *Vita Aesopi*», *Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica*, 2003, pp. 319-332.
- GONZÁLEZ, Berta, «Las fábulas de Esopo en lengua italiana a partir de la traducción latina de Lorenzo Valla (1480 y 1510)», *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. Asumpta Camps et al. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, pp. 503-510.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La prole de 'Celestina'. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999.
- GUALTERUS ANGLICUS, *Fabulae. Las fábulas latinas de Esopo. Facsímil del manuscrito 1213 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia (atribuido a)*. Vol. 1 (Estudios de Pedro Bádenas, Rita de Tata, Josefina Planas) y Vol. 2 (Introducción Matías López, Transcripción y traducción Joan J. Busqueta), Bologna, Ars Magana y Biblioteca Universitaria di Bologna, 2001.
- HEUSCH, Carlos, «La literatura según Fernando de Rojas», *Revista poética medieval*, 22 (2009), 85-102.
- HORACE, *Satires. Epistles. The Art of Poetry*, ed. Henry R. Fairclough, Cambridge MA, Harvard UP, 2014.
- 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* 100-1 (1998), pp. 7-51.
- JEDRKIEWICZ, Stefano, *Sapere e paradosso nell'antichità: Esopo e la favola*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- KONSTANTAKOS, Ioannis M., «Aesop Adulterer and Trickster. A Study of *Vita Aesopi* Ch. 75-76», I. M. Konstantakos, *Athenaeum: Studi di letteratura e Storia dell'antichità* 2 (2006), pp. 563-600.
- KURKE, Leslie, *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, Princeton, Princeton UP, 2011.
- LACARRA, María Jesús, «La fortuna del *Isopete* en España», *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Fradejas et al., Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 2010, pp. 107-135.
- , «Fábulas y proverbios en el *Esopo* anotado», *Revista de Poética Medieval* 23 (2009), pp. 297-329.
- LARSEN, Kevin S., «Bed and Borrado: Significant Parallels Between Plato's Symposium and Rojas' *La Celestina*», *Neohelicon* 21.1 (1994), pp. 247-68.
- LAWRENCE, Jeremy N. H., «La autoridad de la letra: un aspecto de la lucha entre humanistas y escolásticos en la Castilla del siglo XV», *Écrits et lectures au Moyen Âge, Atalaya Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques* 2 (1991), pp. 85-105.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista: 'La Celestina' y el teatro europeo*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «2008: Suma y sigue de *La Celestina*», *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool UP, 2009, pp. 182-88.
- , «'Nascer e morir como bestias' (Criptojudaísmo y Criptoaverrismo)», *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. Fernando Díaz Esteban, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 273-93.
- MATIC, Gordana, «El poder subversivo de la fábula en sus diversas manifestaciones diacrónicas», *Lectura y signo* 10 (2015), pp. 153-68.

- MORREALE, Margherita, «La fábula en la Edad Media: el *Libro de Juan Ruiz* como representante castellano del Isopete», «*Y así dijo la zorra*»: la tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo, ed. Aurelio Pérez Jiménez et al. Madrid, Málaga, Ediciones clásicas, 2002, pp. 209-38.
- NEBRIJA, Elio Antonio, *Libri minores*, Introducción, edición crítica y traducción de Marco A. Gutiérrez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- NØJGAARD, Morten, «The moralization of the Fable: From Aesop to Romulus», *Medieval Narrative: A Symposium. Proceedings of the Third International Symposium Organized by the Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages*, ed. Hans Bekker-Nielsen et alii, Odense, International Specialized Book Service Incorporated 1979, pp. 31-43.
- PALAFIX, Eloisa, «El 'nuevo' mundo sin *Celestina*: reflexiones en torno a la ética y la estética de los actos añadidos», 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)*, ed. Juan Carlos Conde. New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 209-25.
- PATTERSON, Annabel M., *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*, Durham, Duke UP, 1991.
- PÉREZ, Aurelio y Gonzalo CRUZ, eds., «*Y así dijo la zorra*». *La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- PERVO, R., «A Nihilist Fabula: Introducing the Life of Aesop», *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*, ed. Hock, Ronald. F. et al., Atlanta, Scholars Press, 1998, pp. 77-120.
- PETRARCA, Francesco, 'De remediis utriusque fortunae.' *English Petrarch's Remedies for fortune fair and foul: a modern English translation of 'De remediis utriusque fortune'*, Vol. 3, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «De la *Vida de Esopo* al *Lazarillo* y Cervantes», *Chariterion: Francisco Martín García Oblatum*, ed. Santiago Talavera Cuesta et al., Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 31-34.
- , *Historia de la Fábula Greco-Latina II*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.
- , «El *Libro del Buen Amor* y La *Vida de Esopo*», *Serta philologica: F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata II*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 427-434.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Avallé-Arce Juan, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, ed. Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, Barcelona, PPU, 1988.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Iñigo, «El mundo intelectual del antiguo autor: las *Auctoritates Aristotelis* en *La Celestina Primitiva*», *Boletín de la Real Academia Española* 76 (1996), 65-286.
- RUSSELL, Peter E., «El problema de lo inconsecuente textual en *La Celestina*», *La Célestine, Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi, Caen, Université de Caen, 1993, pp. 9-18.
- SHIPLEY, George A., «Authority and Experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies* 62. 1 (1985), pp. 95-111.
- SEIGEL, Jerrold, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: the Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton UP, 1968.
- STEINHÖWEL, Heinrich. *Steinhöwel Äsop*, ed. Oesterley, Hermann, Tübingen, Literarischen Vereins, 1873.
- STURGES, Robert S., *Medieval Interpretation: Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1991.
- TALAVERA CUESTA, Santiago, *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- VALLA, Lorenzo, *Fabulae Esopi / translate e greco a Laurentio Vallensi*, Valencia, Lambertus Palmart, 1473-74.
- VALLE LERSUNDI, Fernando, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española* 16 (1925), pp. 365-88.
- VINSAUF, Geoffrey, *Poetria nova*, ed. Martín Camargo, Toronto, Pontifical Inst Mediaeval, 2010.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, «Grisel y Mirabella, de Juan de Flores: fuente desapercibida en la obra de Fernando de Rojas», *Actas del XIII Congreso de la AIH. Medieval, Siglo de Oro*, ed. Carlos Alvar et al., Madrid, Castalia, 2000. pp. 249-255.
- WEISS, Julian, *The Poet's Art: Literary Theory in Castile C. 1400-60*, Oxford, The Society for Mediaeval Languages and Literature, 1990.
- WINKLER, John J., *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley, University of California P, 1985.

