

REFLEXIONES SOBRE EL *ÍNCIPIT* Y LA PORTADA DE LAS EDICIONES DE LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y EL *MANUSCRITO DE PALACIO*

REMEDIOS PRIETO DE LA IGLESIA
Madrid

Ediciones de 1500 y 1501.

Entre los temas de reflexión que plantea el Manuscrito de Palacio (MP) está el del título que aplica a la obra. No deja de ser significativo que éste sea el que en las ediciones impresas de la *Comedia* se ha venido llamando *Íncipit* o *Segundo título* y no el que figura en la portada de las dos ediciones de las que se conserva un ejemplar completo. Esto nos aconseja revisar a fondo la cuestión, dado que los ocho folios que conforman la *Celestina de Palacio* representan un estadio redaccional anterior a la obra impresa.¹

La portada de la edición de Toledo 1500² solo ofrece un grabado en el que aparecen los tres grandes personajes de la obra, Celestina, Melibea y Calisto (éste con un halcón en su brazo), y debajo el título:

Comedia de Calisto y Melibea, la cual contiene demás de su agradable y *dulce estilo* muchas *sentencias filosofales* y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.³

¿Qué idea podría proporcionar este título sobre el contenido y características de la obra a un posible lector de la época? En primer lugar, el lector pensaría que se trataba de una obra anónima, ya que en esa portada, lugar apropiado para dar a conocer el autor, no figura ningún nombre en concepto de tal; y en efecto, así fue considerada en su época, hasta el punto de que el nombre de Fernando de Rojas como autor real de la *Celestina* fue prácticamente ignorado en los círculos literarios no solo durante los Siglos de Oro sino hasta bien entrado el siglo XIX, según ha hecho ver Joseph Snow.⁴ Después, el lector consideraría que sería una obra con final feliz, como lo pregona ese título de «comedia».⁵ Esta segunda deducción

quedaría además reforzada si poseía cierto conocimiento de los autores latinos, especialmente de Terencio,⁶ ya que le parecería obvio que un argumento basado en «mostrar los engaños de sirvientes y alcahuetas» implicaba una obra de tradición terenciana, ninguna de las cuales tiene final trágico. Advertiría, al hojear el libro, la presencia de caracteres típicos de estas comedias: la *lena* (Celestina), el *servus fallax* (Sempronio) y el *servus fidelis* (el Pármeno de los primeros autos), así como los nombres de algunos de sus personajes: el mismo Pármeno, Sosia, Cremes y Crito.⁷ Por último, si tenía alguna referencia de los *Comentarios a la Eneida* de Servio, el nombre de Melibea le evocaría una historia con «comienzos trabajosos» pero con «el fin de sus días alegre, gozoso y bien aventurado»⁸ al lograr reunirse con su amado después de salir ilesa tras un intento de suicidio arrojándose desde una azotea.⁹ Y, ciertamente, sabemos, gracias al *Prólogo* de las ediciones en 21 autos, que buena parte del público dirigió a Rojas sus quejas en este sentido, de modo que el bachiller de La Puebla no tuvo más remedio que aceptarlas y modificar el título:

Otros han litigado sobre el nombre, *diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza*, sino que se llamase tragedia. [...] Yo, viendo estas discordias entre estos extremos [...] llaméla tragicomedia.

¿A qué pudo deberse este desajuste entre el rótulo de la portada y el contenido real de la obra? Buscaremos la respuesta comparándolo con el *Incipit*:

Síguese la *Comedia de Calisto y Melibea*, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios. **Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.**

Dos axiomas resultan evidentes de esta comparación:

A) que ambas piezas tienen en común el título propiamente dicho -*Comedia de Calisto y Melibea*- y un argumento basado en mostrar **los engaños de sirvientes y alcahuetas**.

B) que otros dos componentes son distintos: en la primera pieza se pondera su «agradable y dulce estilo» y la inclusión de «sentencias filosofales,» esto es, se encomia la forma. En la segunda, por el contrario, es el fondo, en definitiva el argumento, lo que interesa: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios.»

Por ello, será en estos componentes distintos en los que debamos insistir. Lo primero que nos salta a la vista es que tanto el elemento común—la inclusión de «avisos» contra «engaños»—como lo específico de la primera definición—«su agradable y dulce estilo» y sus «sentencias filosofales»—son elementos que ya se ponderaban en la obra del Antiguo autor: la *Carta «A un su amigo»* es bien clara al respecto:

[...] Y como mirase [...] su **estilo** elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído [...] Vi no sólo ser **dulce** en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían **delectables fontecicas de filosofía**, de otras agradables donaires, de otras **avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras**.

El que el *Íncipit*, que hace referencia a un nuevo componente argumental—«la reprehensión de los locos enamorados...»—sea precisamente el ofrecido como único título por el MP, nos sugiere la idea de que lo que se anuncia en la portada de la edición de 1500 es un antecedente, un estado anterior, una obra anónima titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, hecha a partir del escrito del Antiguo autor, con todas las características inherentes a su calificación de comedia,¹⁰ a su filiación humanístico-terenciana y al nombre de su protagonista femenina, Melibea; mientras que lo que se anuncia en el *Íncipit*, y por tanto en el título de la *Celestina de Palacio*, es la conversión de esa comedia en tragedia añadiendo a los argumentos encaminados a mostrar los engaños de sirvientes y alcahuetas—muy propios del género cómico—, otros argumentos de índole moral en reprehensión de los locos y blasfemos enamorados, muy propios del género trágico. Es decir, que los anteriores argumentos didácticos han sido ampliados, incrementados, con otros argumentos moralizadores.

¿Puede tener esto alguna confirmación? Esperamos demostrar que sí. Para ello nos fijaremos en la edición de Sevilla 1501,¹¹ que, como es sabido, no deriva de la de Toledo 1500, sino de otro texto, manuscrito o impreso, anterior a ésta.¹² Pues bien, en su portada se informa de que los «argumentos» de la *Comedia de Calisto y Melibea* han sido «nuevamente añadidos,» en donde el verbo ‘añadir’ cobra el significado de *aumentar, ampliar, incrementar*, y el sustantivo «argumentos» el de *razones, razonamientos, argumentaciones*,¹³ y no el equivalente a resúmenes de cada auto. Además, no parece razonable que la colocación de «rúbricas o sumarios» delante de cada auto, como llama Rojas a esos resúmenes en el Prólogo de la *Tragicomedia*, mereciera ser destacada como innovación en la portada.¹⁴

Buen apoyo para esta interpretación lo encontramos en los denominados «romances acabados o añadidos»: era práctica en la poesía cancioneril—el *Cancionero general* de Hernando del Castillo ofrece interesantes muestras de «romances acabados o añadidos»—que un poeta tomara un romance precedente anónimo y lo cortara deliberadamente en un punto elegido para entregarse luego al ejercicio literario de reelaborarlo dándole mayor extensión y otro final.¹⁵ A la luz de esta práctica contemporánea, el adjetivo «añadido» presupone la existencia de un texto y su posterior incremento.¹⁶ Por ello, debemos convenir en que la expresión «con sus argumentos nuevamente añadidos» significa *con sus argumentos nuevamente aumentados*, expresión inaplicable a la introducción de unos sumarios anteriormente inexistentes¹⁷ y muy adecuada en cambio a nuestra interpretación. Así, el conjunto portada-incipit

más antiguo sería:

[Portada:] *Comedia de Calisto y Melíbea*, con sus argumentos nuevamente añadidos, la cual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

[Íncipit:] Síguese la *Comedia de Calisto y Melíbea*, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

Un paso sucesivo en nuestras reflexiones nos conduce a añadir dos deducciones a los axiomas anteriormente enunciados:

A) que teniendo en común ambas piezas el título propiamente dicho y argumentos basados en mostrar engaños, y siendo privativa del *Íncipit* la reprehensión de los locos enamorados, la expresión *compuesta* que se utiliza en él no puede ser interpretada como sinónimo de *inventada*, sino como de *arreglada*, *ampliada*, o, textualmente, *formada por más de un componente*.¹⁸

B) que por la misma razón, la segunda descripción tiene más argumentos de disuasión que la primera, sus «argumentos» han sido «añadidos», y lo han sido «nuevamente», porque esto se dice en la portada.

Finalmente, parece claro que esa advertencia de que la obra está **compuesta** en reprehensión de los locos enamorados que otorgan a sus amigas el nombre de dios, dejando en segundo lugar la argumentación basada en poner de manifiesto los engaños de sirvientes y alcahuetas, es lo que nos permite deducir que la *comedia* ha sido reelaborada y transformada en tragedia sustituyendo el desenlace feliz de aquella por un final trágico. Efectivamente, si bien algunos parlamentos, especialmente de los primeros autos, dejan entrever intentos de engaño, la verdad es que al final lo que se percibe es ese castigo moralizador plasmado en la muerte de «los amantes y los que les ministraron.»

Resumiendo: todo cuanto antecede nos lleva a la conclusión, a través de los mensajes extraídos de las portadas e *Íncipit*, de que una comedia titulada *Comedia de Calisto y Melíbea*, antes de llegar a las prensas, fue reelaborada, ampliada y transformada en tragedia, en definitiva, «añadida,» «compuesta,» y «acabada» (usando el verbo «acabar» en su acepción de *dar la última mano a la obra* [Diccionario de Autoridades] o en la que emana del tecnicismo «romances acabados o añadidos») por Fernando de Rojas.

MP parece ser un reflejo de este proceso de reelaboración y composición,

no solo porque en su título se lee que la obra ha sido «*compuesta* en reprensión de los locos enamorados,» sino también porque dos de las variantes redaccionales que ofrece respecto a las versiones impresas repercuten en el desarrollo de la línea argumental de la obra y en el polémico tratamiento del tiempo. Veámoslo.

El 'gerifalte' y la 'vela' del Manuscrito de Palacio.

Cuando Calisto vuelve angustiado tras ser rechazado por Melibea en la escena inicial y pregunta a Sempronio «¿cómo sales de la sala?» la respuesta del criado según el *MP* (fol. 94v) es: «**Debatióse el gerifalte, que estaba colgado del alcándara, y vénele a enderezar,**»¹⁹ mientras que en las ediciones impresas se cambia por «**Abatióse el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara.**»

La interpretación de la versión del *MP* no ofrece dificultades, es un accidente puramente doméstico: el halcón se ha caído de la percha y el criado ha ido a colocarlo en su lugar. La de las ediciones impresas resulta muy distinta, según lo aclara el *Diccionario de Autoridades*:

ABATIR Y ABATIRSE. Muchas veces se usa de este verbo por descender, bajar o bajarse: como [...] **abatirse el ave de rapiña cuando baja a hacer alguna presa** [...] CALIXT. Y MELIB. fol. 3. *Abatióse* el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara.

El nuevo significado conseguido con este leve retoque integra la escena inicial en el conjunto de la narración, ya que presupone la salida de caza de Calisto con Sempronio, la pérdida del halcón y la separación de amo y criado que propiciará la entrada a solas de aquél en la huerta de Melibea. Casi cinco siglos después, el profesor Rodríguez de la Fuente, sin tener presente la *Celestina* sino refiriéndose a las costumbres de los halcones, nos explica cómo pudieron suceder los acontecimientos:

Muchas veces, después de una excursión más o menos larga, [los halcones] regresan al punto de partida, por lo que el ayudante debe quedarse en el lugar del extravío, provisto de señuelo, caperuza y guante. Mientras tanto, el maestro ha de procurar buscarlo en la dirección en que ha desaparecido [...] es muy frecuente verle aparecer, de pronto, y posarse en el señuelo.²⁰

Por eso Sempronio vuelve a casa antes que Calisto. En cuanto el gerifalte «se abate,» lo lleva a la alcándara y su amo, tan suspicaz en este momento, no se sorprende cuando el criado alude al retorno del halcón. En cambio, en la versión primitiva representada por el *MP*, la escena inicial carece de esa trabazón con el resto que le confiere el arreglo comentado, y nada impediría aceptar la clásica interpretación de algunos críticos que la consideran como un prólogo, que permite el transcurso de

un tiempo indefinido entre ella y la segunda. Es más, son las ediciones impresas las que, por medio de recursos extratextuales (viñeta de la portada y argumento del primer auto), nos ayudan a aceptar la integración de la escena inicial en el resto de la narración.

Tantas o más implicaciones argumentales tiene la siguiente variante: «**Saca la vela**» en el MP (fol. 94v), por «**Cierra la ventana**» en las ediciones. Patrizia Botta comenta al respecto:

[...] en ambos casos, Calisto quiere oscuridad para quedarse a solas con su pena, pero en el primero, en el de la versión manuscrita, la alusión a la vela indica que es de noche, cuando la vela alumbra, mientras por el contrario en el texto impreso la hora se ha mudado a la del día, cuando es la luz del sol la que hay que eliminar.²¹

Esta lógica deducción tiene una importancia primordial para nuestro conocimiento de la evolución textual de la *Celestina*, porque si es de noche, la ida de Sempronio en busca de Celestina no pudo hacerse hasta el día siguiente, lo cual no solo permite admitir un nuevo corte temporal, sino que lo exige. Este lapso, incluso por sí solo, paliaría también sensiblemente el problema del tiempo, pues si más adelante Pármemo (en el auto II) y Melibea (en el auto IV) se refieren al «otro día»²² como momento del primer encuentro, la expresión deja de ser error manifiesto para quedar reducida a levemente inadecuada ya que el término «ayer» habría resultado más apropiado.

Pero esto es así si dejamos de tener en cuenta las inferencias anteriores sobre la cuestión del gerifalte, porque si unimos ambos casos los lapsos temporales se pueden ampliar de tal modo que quedan resueltas no solo estas disociaciones temporales referentes al «otro día», sino también otras de las que señalaron S. Gilman, M. J. Asensio, L. Rubio, J. Stamm, etc. y que nosotros analizamos hace años,²³ que afectan a los autos II, IV, VII, IX, X, XI y XII y que aluden a sucesos imposibles si no se supone ese corte temporal que evidencia el texto del MP. En consecuencia: el MP nos ofrece una prueba de que el problema del tiempo en la *Celestina* nace de los arreglos posteriores de quien «acabó la Comedia de Calisto y Melibea» «metiendo la pluma en ella»²⁴ y este no fue otro que el Bachiller Fernando de Rojas, pues así se afirma en el acróstico y en el Prólogo respectivamente.

Además, el MP plantea otra cuestión de tanta o mayor importancia: si cuando vuelve Calisto es de noche, ¿cuándo, dónde y cómo ha podido ver a Melibea «en tan conveniente lugar»? ¿Sola por la calle?, ¿en su huerto, entrando en él por las buenas, sin escalas, sin criados y sin cita previa?, ¿en una iglesia, según la idea de Martín de Riquer?, ¿en una «huerta» buscando el neblí, como dirá Pármemo en el auto II? Si las interpretaciones eran difíciles siendo de día, la nocturnidad complica más la cuestión.

Y para contestar a estas preguntas solo tenemos esa extraña descripción (en tono desgarrado y con alusión a un desarrollo no concordante con lo que leemos en la escena inicial) que hace Melibea de Calisto en su primera entrevista con Celestina (auto IV), y que en las versiones impresas resulta perturbadora, pero que ya no lo es tanto a partir de lo que nos permite intuir el MP con su «saca la vela» y su correspondiente inferencia de nocturnidad y del transcurso de por lo menos una noche:

¡Jesú! No oiga yo mentar más ese loco saltaparedes, **fantasma de noche**, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no aquí me caeré muerta. Este es el que **el otro día** me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones haciendo mucho del galán. [...]

Lo que más sorprende es que un parlamento inexplicable del auto IV, es decir, de la parte que Rojas reivindica como suya, empiece a encontrar justificación cuando nos aproximamos al texto de un estado anterior. Por lo menos, ya no puede sorprendernos que le llame «fantasma de noche» ni tampoco que localice el encuentro en «el otro día.» Si a esto unimos que, en virtud de las consideraciones en torno al parlamento del gerifalte, también quedan resueltas algunas otras de las expresiones temporales inconvenientes de otros muchos autos, todo ello nos conduce a la conclusión de que Rojas no poseía sólo el primer auto, sino otra obra mucho más completa que ya llevaba el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y que fue ésta la que convirtió en tragedia «**componiéndola en reprensión de los locos enamorados**» y «añadiendo [aumentando] sus argumentos,» pero aprovechando al máximo sus diálogos.

Es más, ya que anteriormente hemos aludido al relato que hace Pármeno de la escena inicial, insistiremos en otro inconveniente que tal relato plantea y que se agrava con la circunstancia de la nocturnidad, pues esa «huerta» no puede ser identificada con el «huerto» de los encuentros finales, sino con un lugar situado cuando menos en los confines de la ciudad. Aparte de los casi infinitos ejemplos que podríamos aducir como testimonio de que *huerta* y *huerto* no son sinónimos,²⁵ incluido el *Diccionario de Autoridades*, es el propio Pármeno quien, en el Auto I, deja constancia del carácter casi rural del término ‘huerta’:

Labradores *en las huertas*, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella [Celestina] pasan el afán cotidiano.

¿Pudo de verdad ser éste el «tan conveniente lugar» para un primer encuentro nocturno e imprevisto entre Calisto y Melibea? Así parece afirmarlo Pármeno en el auto II:

Señor, porque perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la *huerta* de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla

engendró amor; el amor parió tu pena [...].

Pero, ¿también se perdió por la noche el neblí? Es lástima que la *Celestina de Palacio*, al contener solo algo más de la mitad del primer auto, no arroje más luz sobre tantas incógnitas.

Conclusión.

Si las diferencias textuales del MP con las ediciones impresas afectaran al primer auto exclusivamente, podríamos estar de acuerdo con la tesis tradicional de que un *Antiguo autor* escribió el auto inicial y que Rojas agregó los 15 restantes de la *Comedia* o los 20 de la *Tragicomedia*, aunque ya convencidos plenamente de que no dejó de modificar a su gusto esa obra anterior.

Ahora bien, como, según hemos visto, esas diferencias repercuten en la comprensibilidad y en la justificación de parlamentos de autos posteriores, habremos de formular una conclusión muy distinta: que la mayor parte de dichos parlamentos estaban escritos antes de la intervención de Rojas, que por lo tanto no hizo una labor esencialmente creativa, sino de reelaboración de una obra de estirpe terenciana a la que a pesar de llevar el título de *comedia* convirtió en tragedia de «amargo y desastrado fin» (como reza el *Argumento general*) mediante el procedimiento que ha quedado argumentado en la primera parte del presente artículo.²⁶

A nuestro juicio, el MP es testimonio de ese proceso de reelaboración, como se desprende de que adopte como título el *Íncipit* de las ediciones, de que incluya el *Argumento general* cuyo final parece eco exacto del concepto de *tragedia* que transmitió Juan de Mena,²⁷ y de que ofrezca pruebas de que la distorsión en el tratamiento del tiempo en la *Celestina* de la tradición impresa se debe a modificaciones textuales como las que hemos analizado.

* * *

Notas

¹ Así lo han demostrado quienes han estudiado a fondo la tradición textual de la *Celestina*. Ver Patrizia Botta, «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española* 73, cuaderno 258 (1993): 25-50 y «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior),» en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Francisco Lobera Serrano, «El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*,» *Boletín de la Real Academia Española* 73, cuaderno 258 (1993): 51-67.

² Impresa por Pedro Hagenbach. Ejemplar único en la Biblioteca Bodmer. Edición

facsímil e introducción de Daniel Poyán. Cologny-Genève: Bibliothèque Bodmer, 1961.

³ Modernizamos la ortografía y usamos distintos tipos de letras para facilitar al lector la percepción.

⁴ Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21. 1-2 (1997): 115-172. Reflexionemos sobre el hecho de que solo en ambientes jurídicos se vincula de forma precisa al jurista Rojas con la *Celestina* y siempre empleando el verbo *componer*: «que compuso a Melibea» (1525), «que compuso a Celestina» (1574) y «dicen que fue el que compuso el libro de Celestina» (1588) (cfr. art. cit. pp. 122 y 136, y Valle Lersundi, «Documentos referentes a Fernando de Rojas,» *Revista de Filología Española* 12 [1925]: 394) y relacionémoslo con nuestra nota 18.

⁵ Conviene recordar que para los hombres de los siglos XV y XVI, «comedia» suponía un desenlace feliz, como lo atestiguan el Marqués de Santillana en su carta a doña Violante de Prades, Hernán Núñez en su *Glosa sobre Las Trescientas*, Torres Naharro en la *Propalladia* y los autores de las comedias humanísticas. Ver J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia-Sevilla: UNED, 1993, especialmente pp. 17, 32, 40, 42, 43, etc.

⁶ Circunstancia más que probable, ya que, con independencia de la existencia de manuscritos y su estudio en las universidades, poco tiempo antes, en 1498, las comedias de Terencio habían sido publicadas en Barcelona por Juan Rosenbach, precedidas por los comentarios de Donato y Calphurnio.

⁷ Ver M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid: CSIC, 1962, pp. 287-288.

⁸ Definición del concepto de comedia hecha por el Marqués de Santillana. Ver Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid: Gredos, 1972, pp. 22 y 58.

⁹ Ver W. Mettmann, «Melibeas Ende. Servius als quelle der *Celestina*,» *Romanische Forschungen* 86 (1974): 445-450.

¹⁰ J. M. Díez Borque ha señalado claramente esas características en *Los géneros dramáticos en el siglo XVI* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 75-81 y 103-107.

¹¹ Impresa por Estanislao Polono. Ver la edición de J. R. Rank (Madrid/Chapel Hill: Castalia, 1978).

¹² M. Marciales, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Urbana IL: U Illinois P, 1985), p. 268; P. Botta, «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina*,» en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval 1989* (Salamanca: Biblioteca española del siglo XV, 1994), pp. 958-963; F. Lobera Serrano, «El Manuscrito 1520 de Palacio» (ver n1), pp. 60-62.

¹³ Significados todos estos avalados por el *Diccionario de Autoridades*.

¹⁴ No podemos dejar de resaltar la repugnancia que muestra Rojas en el *Prólogo* a dar a estas piezas el nombre de argumentos, piezas que, además, imputa a los impresores y considera «una cosa bien escusada [=fuera de uso].»

¹⁵ P. Botta expone esta práctica en «Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*,» *Cultura neolatina* 55 (1995): 276.

¹⁶ No es difícil encontrar testimonios coetáneos del uso del verbo 'añadir' como sinónimo de *ampliar*, *aumentar*. Baste el libro titulado *Vita Christi*, impreso en Granada en 1496 por Meinardo Ungut y Juan Pegnitzner, en cuya portada se lee: «Primer volumen de Vita Christi de fray Francisco Ximénez, corregido y *añadido* por el Arzobispo de Granada,

y hízolo imprimir porque es muy provechoso.»

¹⁷ Refuerza esta reflexión el hecho de que en el MP aún no se ha articulado la obra en autos, ni se ha redactado el argumento (=rúbrica o sumario) del primero, pues no hay indicación al respecto.

¹⁸ Está documentado que «compuesto/a» no significa siempre una operación sustancialmente creativa. Para fundamentar esta interpretación podemos aducir el libro titulado *Carro de dos vidas*, impreso en Sevilla en 1500 por Juan Pegnitzer y Magno Herbst; sin nombre de autor en la portada, en el fol. II se lee: «[...] comienza este libro nuevamente *compuesto* y compilado por Gómez García [...], traído de latín en romance de muchos libros y partes de la Sagrada Escritura.» Otro testimonio en el que no solo aparece el término 'compuesto' sino también el vocablo 'añadido,' ambos con los significados defendidos en el presente trabajo, se encuentra en el prólogo del libro *Vita Christi*, citado en nota 16, el cual lleva el siguiente encabezamiento: «Libro de la vida de Nuestro Señor Ihesucristo, *compuesto* y ordenado por fray Francisco Ximénez [...], enmendado y *añadido* en algunas partes y hecho imprimir por don fray Fernando de Talavera [...] e hízole este prólogo.» Y para finalizar los ejemplos, citaremos el *Libro del Anticristo* (impreso en Zaragoza por Pablo Hurus en 1496) que, en el folio XXXV, dice: «Comienza el libro del juicio postrimero *compuesto* por Martín Martínez d'Ampiés, *moralizado* para provecho de las almas,» y en el folio LIX se reconoce la simple labor de traducción: «Declaración de Martín Martínez d'Ampiés en el *traslado* del Sermón de San Vicente.»

¹⁹ Seguimos la transcripción de Faulhaber en «Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?», *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52; las citas en pp. 31 y 32, aunque modernizando la ortografía.

²⁰ Rodríguez de la Fuente, *Arte de Cetrería* (Barcelona: Nauta, 1970), p. 130.

²¹ P. Botta, «El texto en movimiento» (ver n1), p. 146.

²² La locución adverbial 'el otro día' indica un período indeterminado de tiempo que oscila entre *ayer*, *anteayer* y 3 o 4 días antes, aunque predomina el *anteayer* o tres días antes. Así se observa, por ejemplo, en la *Segunda Comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva (ed. de C. Baranda, Madrid: Cátedra, 1988), pp. 291, 343, 364, 365, 366, 398, 406 y 440; en la *Comedia Thebaida* (ed. de G. D. Trotter y K. Whinnom, London: Tamesis, 1968), pp. 149, 225 y 242; y en *Don Quijote*, II, cap. 51 (ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid: Alhambra, 1983), p. 439.

²³ A. Sánchez Sánchez-Serrano y R. Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y La Celestina* (Barcelona: Teide, 1991), pp. 75-77 y 102-105.

²⁴ Recordemos que en el Prólogo de la *Tragicomedia* Rojas dice que «ha metido segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de su facultad,» refiriéndose a las interpolaciones, sustituciones, supresiones, etc. que había realizado sobre la versión en 16 autos; por tanto, no es un disparate admitir que la versión en 16 autos fue resultado de una acción semejante realizada sobre una obra completa anterior.

²⁵ Testimonios coetáneos de que las *huertas* se localizan en arrabales y extramuros o en el entorno de las villas y ciudades se encuentran, por ejemplo, en las *Crónicas de los Reyes de Castilla*, II y III (Madrid: RAE, Biblioteca de Autores Españoles 68 y 70, 1953), pp. del vol. II: 324, 493, 495, 498, 499, etc. y pp. del vol. III: 175, 612, 617, 622, 623, 626, 634, 635, 638, 639, etc.

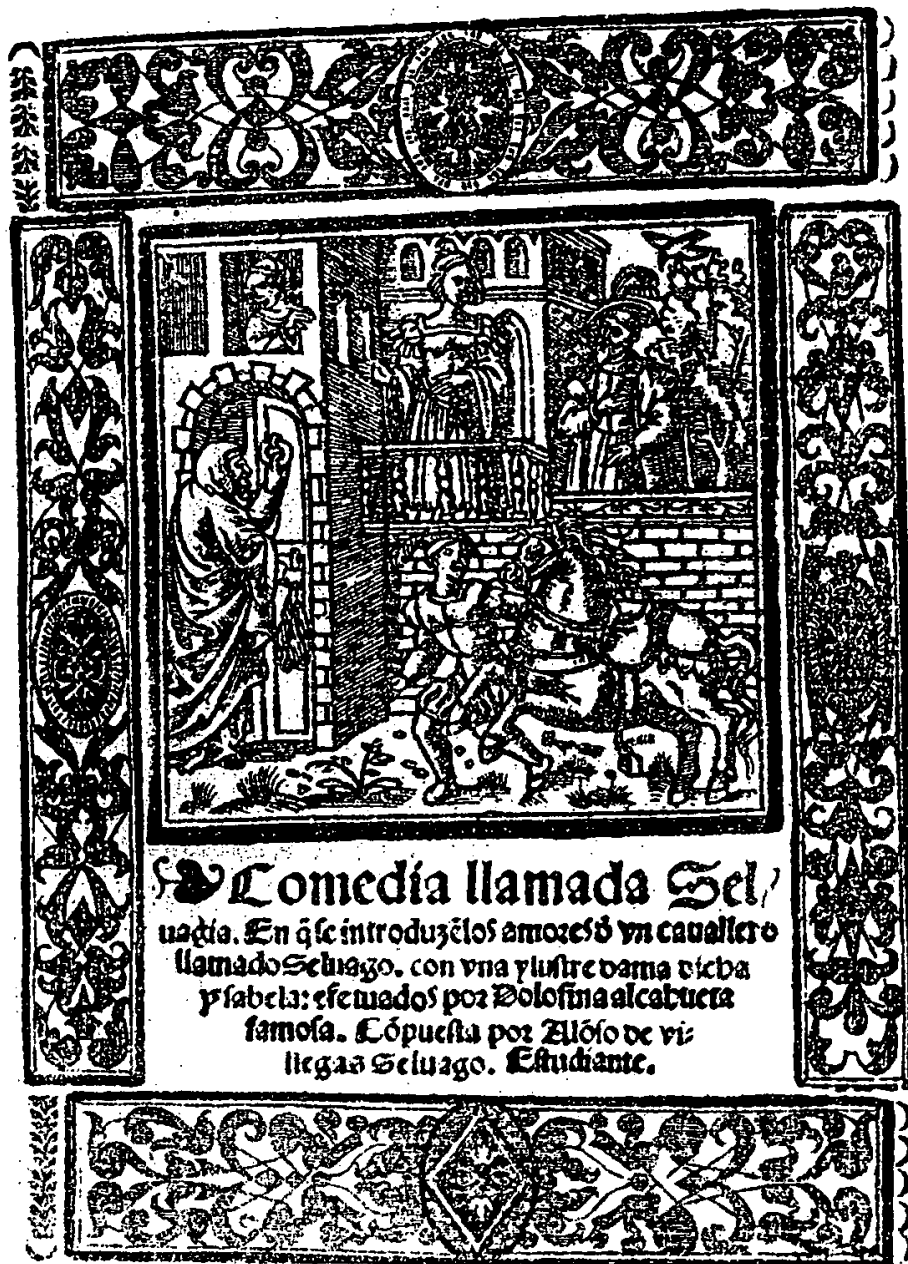
²⁶ Todo esto parece confirmar nuestra teoría, expuesta y argumentada en el libro citado en la nota 23, de que antes de Rojas hubo por lo menos dos autores: el *Antiguo*

autor, cuya obra es muy difícil concretar, después del paso por ella de dos manos activas, y otro *autor intermedio* que hizo una comedia a partir de ella y que reflejó su actividad en la Carta «A un su amigo» y en las estrofas 4-7 de los versos acrósticos. Puede consultarse también Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea», *Revista de Literatura* 51, n° 101 (1989): 21-54; Prieto de la Iglesia, «Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional,» en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)* (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994), pp. 797-803; y Sánchez Sánchez-Serrano, «Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*» (en las mismas *Actas*), pp. 805-812.

²⁷ En la *Coronación* había caracterizado la «escritura trágica» por sus «tristes y desastrados fines» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo [ver n8]), p. 57.



Capa. Traducción italiana de C. Alvaro.
Milano: Bompiani, 1943.



Portada. Comedia Selvagia.