

**Fue tanto breve quanto muy sutil.
Los paratextos de *La Celestina*.**

Fernando Cantalapiedra Erostarbe
UNED. UBEDA.

La obra que hoy conocemos bajo el nombre de *La Celestina* es el resultado de una compleja génesis formal y editorial. Los distintos testimonios impresos y manuscritos conservados muestran que la obra padeció en los primeros años del siglo XVI serias y profundas modificaciones, tanto cuantitativas como cualitativas. Variaciones que afectaron al plano textual y al paratextual. Este proceso afectó a la composición de los diálogos, al número de actos –16, 21, y 22 actos– y de personajes, al propio género literario y a los diversos materiales paratextuales. Centro este estudio en algunos aspectos de los materiales liminares:

	PARATEXTOS	EDICIONES
1)	Título	1ª Toledo 1500
2)	Subtítulo: La cual contiene	1ª Toledo 1500
2b)	<i>[Con sus argumentos nuevamente añadidos]</i>	<i>[Sevilla 1501]</i>
2c)	<i>[[nuevamente añadid[o] lo que hasta aquí faltava de poner / en el processo de sus amores]]</i>	Zaragoza 1507
2d)	<i>[[E nuevamente añadido el tractado de Centurio]]</i>	Sevilla 1502 [1511]
2e)	<i>[[nuevamente revista y emendada con addición de los argumentos de cada un auto en principio]]</i>	Valencia 1514
2f)	<i>[[y nuevamente añadido el tratado de Centurio y el auto de Trasso y sus compañeros nuevamente hystoriado]]</i>	Toledo 1526
3)	carta: El autor a un su amigo	1ª Toledo 1500
4)	11 octavas acrósticas: el autor excusándose	1ª Toledo 1500
5)	<i>[Prólogo: Todas las cosas creadas]</i>	1ª Tragicomedia, Roma 1506
6)	Síguese o incipit: síguese La Comedia	1ª Toledo 1500 // Cp, s.f.
7)	Argumento general: Calisto fue de noble linaje	1ª Toledo 1500, Cp
8)	Titulillos de los argumentos de los autos	1ª Burgos 1499
9)	argumentos de los actos	1ª Burgos 1499
9b)	<i>[Cinco argumentos del Tratado de Centurio + sustitución del XIV],</i>	Roma 1506 [¿Sevilla 1502?]
9c)	<i>[[argumento del acto de Traso]]</i>	Toledo 1526 ¹ Cp y Zaragoza 1507 no los ponen
10)	Nóminas de los personajes de cada auto	¿Cp, s.f.? ² Toledo 1500
11)	Nóminas de las figuras de los xilgrabados	1ª Burgos 1499
12)	Los xilgrabados	1ª Burgos 1499
13)	Alonso de Proaza Corrector, 6 octavas	1ª Toledo 1500

¹Este auto de Traso se publicó en Medina 1534-40?, Toledo 1538 (copiada por el autor de *Celestina comentada*), Medina 1541, Salamanca 1543, Estella 1557 y 1560. (Amable comunicación personal de J. T. Snow).

² Los nombres propios que anteceden los xilgrabados se refieren a las figuras representadas y no al texto de la obra.

	PARATEXTOS	EDICIONES
14)	[<i>Concluye el Autor: Aplicando la obra</i>] 3 octavas	1ª Roma 1506
15)	[[<i>Alonso de Proaza: Toca como se devía...</i>]] intercala una octava más,	1ª Valencia 1514
16)	[[<i>acabasse con / diligencia</i>]] [[<i>Acabose la Tragicomedia</i>]]	1ª Valencia 1514 Burgos 1531
17)	Finis o fórmula final: a) A dios gracias b) Laus deo. c) Non Omnia possumus omnes ³ .	1ª Sevilla 1501 y 1502 [1515-6] Burgos 1531 Toledo 1538
18)	Rúbricas	1ª Burgos 1499, Cp, s.f.

Tabla 1. Disposición de los Paratextos en las ediciones de LC

Estos materiales editoriales, que se incorporaron a la obra en distintos momentos, en diferentes lugares e imprentas, y por distintas personas, no deben ser estudiados en el orden en el que aparecen en las ediciones impresas sino en el de su paulatina incorporación a la obra. Señalo dicho orden, en el cuadro siguiente, con cifras romanas, mientras que la primera aparición editorial de un elemento paratextual la indico con corchetes, el signo más, la cifra arábica correspondiente, y todo ello en negrita –[+ 6]–; señalo del mismo modo las partes suprimidas en ediciones posteriores pero cambiando el signo más por el menos y añadiendo paréntesis –[-(9, 10, 11)]–; apunto las partes liminares reincidentes mediante los paréntesis y en letra normal –(1, 2, 3, 4, 6, 7)–:

fecha	lugar	editor	sigla 1	sigla 2	elementos paratextuales				actos
					preliminares	mesol.	postlim.	graba.	
s.f. I	--		Mp	Cp	[+ 6, 7]	--	¿...?	--	Hasta I, 107 ⁴
¿1499? II	Burgos	Fadrique de Basilea	B	A	--	[+ 8, 9]	--	18 (2=6) [+11]	16
1500 III	Toledo	Pedro Hagenbach	C	C	[+ 1, 2, 3, 4,] (6, 7)	(8, 9) [+10]	[+ 13]	1	16
1501	Sevilla	Stanislao Polono	D	D	(1, 2, 3, 4, 6, 7) [+2b]	(8, 9) (10)	(13)	1	16
¿...?									
1506 IV	Roma	Eucharius Silber	N	It	(1, 2, 3, 4, 6, 7) [+ 5]	(8, 9) [+ 9b]	(13) [+ 14]	--	21 [+ 5] ⁵
1507	Zaragoza	Jorge Coci	Z	F	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) (5) omite la referencia a (8)	[-(8, 9)] [-(9b)] (10)	(14, 17)	1	21

³ No todos lo podemos todo, sentencia de Cayo Lucilio, empleada asimismo por Virgilio en sus *Bucólicas* (VIII, v. 63). La usa asimismo Hernán Núñez en sus postliminares: “no todos podemos todas las cosas” (*Trescientas*, Fin, f. 389).

⁴ “tenía para remediar.” La cifra romana indica el acto y las cifras arábicas el número del pasaje de ese mismo acto; en este caso, la frase citada se halla en el pasaje 107 del acto primero, de las ediciones críticas de Miguel Marciales y de Fernando Cantalapiedra Erostarbe.

⁵ Las Tragicomedias intercalan además del *Tratado de Centurio* otros 53 pasajes.

fecha	lugar	editor	sigla 1	sigla 2	elementos paratextuales				actos
					preliminares	mesol.	postlim.	graba.	
[¿1502?]	Sevilla 1511	Jacobo Cromberger	I	H	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	(8, 9, 9b) [-(10)]	(13,14) falta 1 octava ⁶	24 (16=21) (11)	21
[1502] V	Sevilla, [Roma] 1515-6	Marcellus Silber	J	K	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	(8, 9, 9b) [-(10)]	(13, 14, 16) [+17] falta 1 octava ⁷ :	24 (16=21) (11)	21
1514 VI	Valencia	Juan Joffré	P	J	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	(8, 9, 9b) [-(10)]	[+ 15] añade 1 octava: ⁸	24 (16=21) (11)	21
1518	Sevilla [1502]	Jacobo Cromberger	L	L	(1, 3, 4, 5, 6, 7) (1: cambia el título), [-2]	(9, 9b) [-(10)]	[-(14,15)]	24 (16=22) (11)	21
1526 VII	Toledo	Ramón de Petras	S	R	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) modifica (2): Con el tratado de Centurio y el auto de Traso.	(9, 9b) [+ 9c]	--- [-(13, 14, 15)]	29 (11)	22 [+ Auto de Traso]
1531 VIII	Burgos	Juan de la Junta		V	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	(9, 9b) [-(10)]	(13, 14, 17) omite ⁹ : 2 octavas [+ 16]	27 (11)	21
1538	Toledo	Juan de Ayala		Bb	(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	(9, 9b, 9c) (10)	-- [-(13, 14, 15)] (16)	27 (11)	22 (+ Auto de Traso)

Tabla 2. Orden de incorporación de los paratextos

El orden de incorporación de los paratextos, en líneas generales y según los testimonios conservados, se efectuó en ocho etapas:

- I) -6) Síguese o íncipit: Síguese La Comedia (1^a: Toledo, 1500 // Cp, s.f.).
-7) Argumento general: Calisto fue de noble linaje (1^a: Toledo, 1500, Cp);
- II) -8) y 9) Titulillos y argumentos de los actos: (1^a, Burgos 1499). Cp y Zaragoza 1507 no los ponen.
- III) -1) Título (1^a: Toledo, 1500);
-2) Subtítulo: La cual contiene (1^a: Toledo, 1500), 2b): [*Con sus argumentos nuevamente añadidos Sevilla, 1501*].
-3) carta: El autor a un su amigo (1^a: Toledo, 1500); Modificada por las Tragicomedias.
-4) 11 octavas acrósticas: el autor excusándose (1^a: Toledo, 1500)¹⁰;

⁶ “Declara un secreto.”

⁷ “Declara un secreto.”

⁸ Añade: “Toca como se debía”

⁹ Omite dos octavas: a) “Toca como se debía,” b) Describe el tiempo”. Las octavas van al final del todo y después del Acabose.

¹⁰ Di Camillo es de la opinión de que “la composición del acróstico es [...] posterior a la Carta,” y que ésta ya aparecía en el folio perdido de la edición de Burgos (2000, 115-18). Lo primero es harto

Modificaciones en las Tragicomedias.

-7) Argumento general: Calisto fue de noble linaje (1ª: Toledo, 1500);

-13) Alonso de Proaza Corrector, 6 octavas (1ª: Toledo, 1500).

IV) -5) [*Prólogo: Todas las cosas creadas*] (1ª Tragicomedias, Roma, 1506).

-9b) [Cinco argumentos del Tratado de Centurio] (Roma, 1506).

-14) [Concluye el Autor: Aplicando la obra] 3 octavas (1ª Roma, 1506).

V) -17) Finis o fórmula final: 1ª Sevilla 1501 y 1502 [1515-6]: A dios gracias. // Burgos, 1531: Laus deo. // Toledo, 1538: Non Omnia possumus omnes.¹¹

VI) -15) [[*Alonso de Proaza: Toca como se debía...*]] intercala una octava más (1ª Valencia 1514).

VII) -8c) [[[*argumento del acto de Traso*]]] (Toledo, 1526).

Elimina:

-13) Alonso de Proaza Corrector, 6 octavas (1ª: Toledo, 1500).

-14) [Concluye el Autor: Aplicando la obra] 3 octavas (1ª Roma, 1506).

-15) [[*Alonso de Proaza: Toca como se debía...*]] intercala una octava más (1ª Valencia 1514).

VIII) -16) [[*Acabose la Tragicomedia*]] (1ª Valencia, 1514).

El síguese y el argumento general (I)

Este ir y venir de los elementos paratextuales es un claro indicio de que son obra todos ellos de editores e impresores. Cp,¹² Toledo 1500 y Sevilla 1501 usan el mismo ‘Síguese la comedia de Calisto y Melibea’, precedido en Cp, como es norma en los manuscritos, por la rúbrica ‘Ihesus’; su forma y contenido respeta los cánones editoriales de aquella época, que indicaban el título de la obra, el autor, y una breve descripción o reclamo;¹³ sirvan estos ejemplos de *Triunfo de Amor* y del *Libro de*

evidente, y cualquier lector lo puede constatar; lo segundo, aunque acierte, es una conjetura.

¹¹ No todos lo podemos todo. La máxima se encuentra en Cayo Lucilio, y en Virgilio, *Églogas* (VIII, 63).

¹² Es costumbre usar la sigla MP, manuscrito de Palacio, por antonomasia; yo considero más correcta la sigla Cp, Celestina del Palacio Real, pues es evidente que en esta biblioteca existen más manuscritos, e incluso más correcto sería CMP.

¹³ “Correspondiente al Hic incipit de tradición latina, se había castellanizado en las formas “aquí comienza,” “aquí se contiene,” “aquí se sigue” y “síguese,” precisamente. De la tradición manuscrita, donde abunda, dicha fórmula también pasa a la imprenta.” Patrizia Botta (2002), cito por la edición digital de la autora. No faltan ejemplos: “Aquí comienza el Reynado del Rey D. Fernando, hijo del Rey D. Sancho é nieto del dicho Señor Rey D. Alfonso Emperador,” Anónimo, *Crónica del muy valeroso rey don Fernando el quarto*, c 1340-1352. Corde. “aquí comienza el libro de los exemplos de seneca.” Anónimo, *Floresta de Filósophos*, c. 1430. Corde. “ / I r / Síguese la comedia llamada Thebayda nuevamente compuesta, dirigida al ilustre y muy magnífico señor el Duque de Gandía.” (*Comedia*

Tulio:

Siguiese hun breue tratado conpuesto por Johan de Flores llamado *Triunfo de Amor* Y recuenta primero la cayda y fortuna deste dios de los amores ante que diga de sus felicidades y va dirigido a todas las enamoradas duenyas para que el tiempo ocioso se ocupen en leer los casos tristes que a este sennor en esta nuestra vida acaecieron e la letra que a todas estas sennoras con la presente escriptura envia es esta que comienza asi. Carta de Johan de Flores para las enamoradas duenyas.¹⁴

siguese el lbro de tuljo llamado de ofiçios & primera / mente el prologo que fizo el que lo Romanço de latyn / en nuestro lenguaje / Muy bien por cierto se ovo con nos / la naturante natura en todos sus / dones. & señalada mente en poner / enlos coraçones humanos. muy ardiente deseo del / verdadero bien.¹⁵

Obsérvese que la *reprobatio amoris* está también presente en el pasaje citado de *Triunfo de Amor*.¹⁶

<i>Triunfo de Amor</i>	<i>Calisto y Melibea</i>
dios de los amores	dicen ser su dios
va dirigido	en reprehensión / en aviso
enamoradas dueñas	locos enamorados
los casos tristes	los engaños

El síguiese de *Calisto y Melibea* ignora el nombre del autor y cambia la fórmula editorial 'compuesta / compuesto por'¹⁷ seguida del nombre del escritor por el sintagma "compuesta en"; lo cual implica, por un lado, que estamos ante una obra anónima, y, por otra parte, una doble reprobación, reprehensión / aviso, la de *amoris*, ya comentada,

Tebaida, 1993). "Comienza la obra dirigida a la condesa de Aranda, su madre." Pedro Manuel de Urrea (*Penitencia de Amor*, 2003). "Aquí comienza el Omero romançado por Iohan de Mena." "Comienza el libro de Boecio: de la consolación filosofical," [...] "muy necessario a recrear los omnes que son en tribulación y a exercitarlos a devoción." Sevilla, 21-II-1497, impr. Meinardo Ungut y Estanislao Polono. "Comienza el libro llamado Compendio de la humana salud" (Johannes de Ketham, Pamplona, 1495), etc.

¹⁴ Juan de Flores (1470-1492), *Triunfo de Amor*. Cfr. Walde Mohedano 2003.

¹⁵ *De Officiis* Cicerón (BNM ms. 7815). Traducción de Alfonso Cartagena, 1995.

¹⁶ Sobre la *reprobatio amoris*, véase Lacarra (2001, 193-271). Considérese también los títulos "Libro de Buen Amor," y "Tractado de amores," "Cárcel de Amor," de Diego de san Pedro; "Penitencia de Amor" de Pedro Manuel de Urrea, editada en Burgos en 1514 por la misma imprenta, Fadrique de Basilea, que publicó LC de 1499 y con los mismos grabados.

¹⁷ Compárese: "*Repetición de amores* compuesta por Lucena." "*Atalaya de coronicas* compuesta por Alfonso Martínez de Toledo Arcediano de Talavera y capellán del Rey don Juan." "Al muy esclarecido y bienaventurado príncipe don Juan. / Comienza el prohemio en vna *Arte de poesía castellana*, compuesta por Juan del Enzina." "Comienza un breve tractado compuesto por Johan de Flores" (*Grimalte y Gradisa*, 1988). "Comienza *el tratado de Roma* compuesto por Martin Dampies."

y la de los engaños de los sirvientes introducida por “assimismo.” Este primer aviso contra los engaños de los sirvientes y alcahuetas es ya un claro orientador ideológico de la lectura de *Calisto y Melibea*. No obstante, recuérdese que, al menos en los primeros momentos, los criados informan con todo lujo de detalles a sus señores sobre quién es y qué hace exactamente la Labrandería; no existe pues engaño alguno, ellos cumplen fielmente y de buena gana con su deber servicial.

El manuscrito del Palacio contiene bastantes lecciones y redacciones únicas, bastantes de ellas son las correctas y nos aclaran algunos puntos oscuros de lectura. Este manuscrito, de fecha incierta, está copiado, sigo en esto los estudios de Patrizia Botta,¹⁸ por dos copistas; la pluma A copia los folios 94r hasta el 97v, y la B escribe en los folios 98r hasta el final de lo conservado (fol. 100r), corrige todo lo anterior y añade lo escrito al verso del folio 93; las partes A y B del manuscrito varían asimismo las dimensiones de la caja de escritura. Faulhaber¹⁹ señaló la falta de una hoja entre el folio 95v y el 96r, y entre el 97v y el 98r, justo donde se inicia la labor del segundo copista. Obsérvese que tanto el ‘Síguese’²⁰ como el ‘Argumento general’²¹ carecen prácticamente de variantes textuales, lo cual es una clara excepción en el manuscrito; están escritos por la segunda mano, que es al mismo tiempo la pluma correctora, en un momento ulterior.²² Tras estos dos materiales, en la última línea del folio 93v, aparece un paratexto único y excepcional, lo que parece ser una acotación directa, y así ha sido interpretado por los especialistas: “Calisto y Melibea. Comiença Calisto.” Este texto semeja también ser un *Incipit* con el título de la obra, al menos en ese preciso momento: *Calisto y Melibea*, sin alusión alguna al género literario, seguido del “comiença” en sustitución del Síguese; o de un título seguido de una acotación escénica; pero no juzgamos intenciones.²³ No obstante lo dicho, el sintagma “Calisto y Melibea” no tiene como función, como veremos después, la de simple nómina de personajes, ni la del primer acto –pues faltarían Sempronio, Celestina, Alisa, Crito y Pármeno–, ni tan siquiera la de la primera escena –en cuyo caso tendrían que estar las listas de las siguientes escenas–. Alonso de Proaza, en las octavas finales de la *edición* toledana de 1500, explica cómo debe leerse “esta comedia” y cita la obra como

¹⁸ Cfr. Botta (1993, y 1997, 135-59). Véase asimismo Conde (1997, 161: 185).

¹⁹ Charles B. Faulhaber (1990, 3-39, y 1991, 3-52).

²⁰ Cp: alcauetes, sirvientes; Comedias, alcahuetas, sirvientes. No obstante Cp y D leen ‘mesmo’ frente a ‘mismo’ de C. y Zaragoza 1507.

²¹ Cp: El argumento | y de claro | dispucion | Elisa | y deleyte, frente al resto: Argumento | de claro | dispucion | Alisa | y de deleyte. Cp, C y F: sublimada | pungido | vinieron, frente a B: sublimado | pongido | venieron. Cp y F: sirviente, B y C: sirvientes. Estos cuatro modelos difieren en una forma léxica: Cp: interviniendo, B y F: enterveniendo, C: entreviniendo.

²² En las misceláneas manuscritas es frecuente que las obras se inicien en el verso del folio en lugar de situarse sobre el anverso, en este caso en el fol. 93v.

²³ He aquí algunos ejemplos: a) “Jhesus / Comiença [la] comedieta de ponça,” b) “Comiença el prohemio de los Proverbios del Marqués,” c) “Comiença el prólogo sobre el libro de Aneo Séneca,” d) “Comiença el libro de las propiedades de las cosas” (Anónimo), e) “Comiença el tractado de / johan bocaçio “(las mujeres illustres en romance),” f) “Comiença el libro delas pronósticas del muy excelentíssimo & muy famoso Doctor en medicina Bernardo Gordonio,” etc. CORDE.

“Calisto” (AP. 4) y como “muy dulce y breve tratado” (AP. 6) Por tanto, la obra se conoció en sus primeros andares bajo cinco títulos editoriales distintos:

- a) *Calisto y Melibea*²⁴
- b) *Comedia de Calisto y Melibea*
- c) *Tratado de Calisto*
- d) *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
- e) *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*

En todo caso, Cp contiene tres paratextos preliminares en el fol. 93v. Se concluye asimismo, por los motivos ya enunciados, que tanto el 'Síguese' como el 'Argumento general' están “interpolados” en el manuscrito, y que la primera fuente o modelo, la que usó la primera mano, carecía de dichos elementos paratextuales; pues no se entiende que un copista, por incompetente que fuera, cosa que dudo, se saltara la plana inicial. Por otra parte, las dudas fonéticas²⁵ indican que se trata de un manuscrito al dictado, lo que implica la presencia de dos personas (en la fase de corrección también). El modelo de esos dos paratextos tuvo que ser o bien una comedia ya impresa o bien un manuscrito soporte de alguna impresión desconocida;²⁶ dada la

²⁴ Obsérvese que en el primer xilgrabado de Burgos 1499, que representa una casa y dos personajes en el campo, aparecen los nombres propios “Melibea” y “Calisto,” en esta situación; lo cual indica que en la talla de madera los nombres y las figuras estaban en el orden inverso: campo-casa, Calisto-Melibea; Zaragoza 1507 representa a estos y coloca sus nombres en éste mismo orden. Dicho de otro modo, lo primero que se lee en la portada es 'Calisto y Melibea'. De aquí a que la obra se conociera también, por abreviación, bajo el título de “Calisto” hay un corto paso. E. Berndt Kelly (1985, 30-31) señaló que, ya en la edición de Toledo 1500, A. Proaza en las octavas finales “llamaba a la obra Calisto,” que Antonio de Guevara en 1529 “enumera a Calisto entre los libros vanos con los que muchos pierden el tiempo,” y que Juan Timoneda en 1559 escribía “bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea.” Cfr. la cuarta octava postliminar: “dize el modo que se ha de tener le // yendo esta comedia. ¶ Si [a]mas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes / [...] / pregunta y responde por boca de todos.”

²⁵ Tengo por tales, por ejemplo: Sembronio / Sempronio (sonora vs. sorda), Elisa / Alisa, Alicia-Aliçia / Elicia (vocal abierta vs. media, y nombre propio poco común). Sánchez Sánchez-Serrano (2001) es asimismo de la opinión de que se trata de una copia al dictado.

²⁶ Estos dos paratextos 'quizá' estuvieran también en la edición burgalesa de 1499, pues falta la primera hoja del primer cuadernillo de ocho, y se modificó mediante raspado su numeración, lo que ahora aparece como 'a i' fue en realidad 'a ij', pues las firmas siguen el sistema de una letra numerada hasta el cuatro: b, b ij, b iij, y b iiij, p. e., quedando las otras cuatro hojas sin numerar, por innecesario. La primera letra no lleva cifra alguna. Aunque el escudo de Fadrique de Basilea con la fecha de 1499 se utilizara hasta 1502, nada prueba que este fuera el caso de LC. No hay modo de saber si hubo o no hubo un cuadernillo inicial, y además con numeración distinta, que incluyera los preliminares. La hoja final m iiij que falta pudo o no pudo contener las octavas finales de Proaza, que sí caben en la hoja correspondiente de la comedia de Toledo 1500, pero no entran en la de Sevilla 1501, cuyos paratextos finales enlazan con el “lachrimarum valle” y van seguidos del escudo de Polonvs. Demasiadas conjeturas; me atengo a los datos observables: las planas finales de Burgos son de 30 líneas, y son 68 las líneas que ocupan los materiales finales del Corrector, sin contar el Finis, más 26 las líneas del Concluye el autor; por lo tanto, los impresores burgaleses no imprimieron dichos postliminares. Cfr.

práctica ausencia de variantes textuales y de redacción, nos inclinaríamos por la primera opción, pero la presencia en la misma plana del título *Calisto y Melibea*, seguido de la acotación escénica, ausente en todas las ediciones conocidas, nos orienta en la otra dirección; de no ser que esa primera plana dé fe de dos fuentes materiales distintas.²⁷ Nótese que a pesar de todas las modificaciones que introduce la *Tragicomedia*, incluidos el *Tratado de Centurio* y el *Auto de Traso*, tanto en el texto como en los paratextos, el Argumento general no sufre modificación alguna; se mantiene cual resto arqueológico.

El Argumento general sigue las trazas de los sumarios (senarios yámbicos de 12 versos) incorporados al teatro terenciano en siglo II de nuestra era por el gramático Gayo Sulpicio Apolinar;²⁸ son asimismo breves los sumarios conservados de Plauto; tanto en un caso como en el otro, y en teatro latino en general, los sumarios van seguidos de un prólogo bastante más extenso, pronunciado por uno de los personajes y dirigidos a los espectadores. Alfonso de Palencia, en 1490, explicaba el concepto de 'argumento' en estos términos:

Argumento llaman al que en las tragedias & comedias antecede a la narración que dende se sigue contando cosas que no fueron fechas pero podieran se fazer. avn que en las tragedias los autores dellas escriuieron mas fabulosa mente: inxeriendo muchas cosas imposibles a las posibles: mas los comicos siempre entienden en contar cosas posibles segund leemos en Terentio: y en plauto muchas cosas que todas podieran contesçer: como de panphilo & gliscerio: & del eunucho: & delos dos captiuos (1992: CORDE).

Los datos que el Argumento general ofrece sobre el contenido de la obra son parciales y a todas luces insuficientes, tanto para el lector como para el pretendido continuador del primer acto. El argumentista, fuera quien fuere, dedica casi la mitad del prólogo a describir en pretérito²⁹ la condición social y económica de la familia de Pleberio y de Calisto, y la baja condición moral de Celestina y de los criados; habla de cosas que carecen de interés en el entramado narrativo: la heredera Melibea, por ejemplo; no menciona a las mozas Elicia, Areúsa y Lucrecia, ni los nombres de los sirvientes, ni de los viejos ni de los nuevos; nada dice sobre las constantes idas y venidas de la Trotaconventos, ni de las ausencias de Alisa (que son otras tantas idas y venidas, y quizás con el mismo fin); el estilo es, cuanto menos, muy distinto del que se

Norton (1997, 210-12 [1966]).

²⁷ La primera comedia burgalesa es una edición, por sus diecisiete xilogramados, de lujo y cara, lo que da pie a pensar que junto a una tradición manuscrita existió también una tradición impresa. Cfr. Ottavio Di Camillo (2000, 118-19).

²⁸ Terencio (2001).

²⁹ El *Síguese* está redactado en presente (Compuesta, llaman, dizen) y en pasado el *Argumento General* (fue, fue, vencido, vencido, engañados, tornados, venieron, ministraron, se presentó); el contraste verbal de los dos paratextos es tan fuerte que sugiere dos plumas distintas.

usa en la Comedia, y sus frases parecen extraídas de ésta:

<i>Argumento general</i>	<i>Calisto y Melibea</i>
de claro ingenio	I, 6: de ingenio de tal hombre como tú. I, 55: eres hombre y de claro ingenio;
de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano	I, 55-56: la natura dotó de los mejores bienes que tuvo [...] fortuna medianamente partió contigo [...]
Fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y sereníssima sangre	XII, 31-34: mirando tu grandeza, considerando tu estado [...] y tu alto merecimiento [...] limpieza de sangre... XII, 35: tu mucho merecer, tus estremadas gracias, tu alto nacimiento...
sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio	XVI, 8: que ya quedas sin tu amada heredera?
vencido el casto propósito della	XV, 26: Vencida de su amor [...] perdí mi virginidad
Celestina, mala y astuta muger con dos sirvientes	I, 70: astuta, sagaz V, 13: mala vieja, falsa es ésta XIII, 29: La vieja era mala y falsa [...] hazía trato con ellos XV, 24: astuta y sagaz muger
del vencido Calisto	I, 123: ¡Deshecho es, vencido es, caído es!
con anzuelo de codicia y de deleyte	XII, 14: esta donzella ha de ser para él cevo de anzuelo o carne de buytrera.
venieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin	XVI, 27: ¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella [...] jamás halló. Ellos murieron degollados; Calisto, despeñado; mi triste hija quiso tomar la misma muerte [...] (28) amargos hechos hazes.
dispuso el adversa fortuna	I, 7: contra quien solamente la adversa fortuna.

Tabla 3. Paralelismos textuales entre el argumento y la obra

Asimismo incurre en serias contradicciones, no es Melibea quien se presenta ante el mancebo, sino justo lo contrario; tampoco parece saber el argumentista general en qué lugar ni en qué momento se inicia la obra. Éste, a pesar de haber señalado ya el final de la pieza –el “desastrado fin”–, coloca una última frase como claro nexo de unión con el inicio de la obra:³⁰ “Para comienzo de lo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea.” De este modo, la primera escena de *Calisto y Melibea*, en las ediciones carentes de los

³⁰ Bataillon (1961), Orduna (1999, 3-10) y Botta (2002) llegan a la misma conclusión. Ésta escribe: “La última frase del Arg. [General] [...] introduce por sí sola el primer diálogo de Calisto y Melibea, y no necesita nada más, lo cual muestra a las claras que el Argumento del Auto I se entremetió a romper esa originaria y natural continuidad, que debe ser de autor.”

argumentos de cada uno de los actos y en Cp, no contiene ningún tipo de deícticos espacio-temporales; lo cual obliga a recurrir a los informadores catafóricos, presentes en los actos I, II y IV, para conocer el momento del día, el dónde, y el cuándo del encuentro en ese “lugar oportuno”:

PÁRMENO.-Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea [...]. (II, 19)

MELIBEA.-[...] Éste es el que el otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho de galán. (IV, 65)

Por otra parte, Cp sí informa del momento en el que tiene lugar el primer diálogo entre Calisto y Sempronio:

CALISTO.-[...] Saca la vela y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad; mis tristes pensamientos no son dignos de luz. (I, 10)

Esa vela, ausente en las versiones impresas, tiene un gran valor simbólico y estructural en el desarrollo de la acción narrativa. No perdamos de vista que en el último diálogo entre Calisto y sus primeros criados también está presente la mencionada candela, abarcando así los doce primeros actos:

CALISTO.-Cerrad essa puerta, hijos. Y tú, Pármeno, sube una vela arriba. (XII, 60)

De la oscuridad a la claridad,³¹ del desasosiego al sosiego amoroso. Perfecto, pero, si se da por buena la vela de Cp, entonces hay que revisar por completo la organización temporal de la obra. La visión de Melibea tuvo lugar “el otro día” y se caza al amanecer; por tanto, la escena de la huerta está, cuanto menos, aislada del resto de la obra.³² Si Sempronio no miente, y no hay indicios de que lo haga, y está “curando destos³³ cauallos,” entonces estamos mucho más cerca de una alborada que de una anohecida; en suma, en un momento más acorde con lo que se dice en XII, 60:

SEMPRONIO.-Debes, señor, reposar y dormir esto que queda daquí al día.

³¹ Recuérdese los versos de Gómez Manrique: “Muy poca lumbre abasta del día / para turbar la d'una candela” (2003, 424).

³² Ya he señalado en varios lugares que es una escena añadida.

³³ Cp de los.

La siguiente aparición en el mismo acto de la Mercera indica el tiempo transcurrido:

CELESTINA.- [...] ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanece? (XII, 69)

Si no se considera la primera escena, *Calisto y Melibea* transcurre entonces en cuatro días (tres completos y una mañana), dos para los doce primeros actos, la comedia, y otros dos para los cuatro finales, la tragedia:

1º día		2º día		3º día		4º día	
28199 palabras		16745 palabras		2956 palabras		3789 palabras	
alba	noche	alba	noche-alba	mañana	noche	mañana	---
I	VII	VIII	XI / XII	XIII	XIV	XV-XVI	---
La comedia				La tragedia			

Tabla 4. Distribución temporal de la obra

De todo lo expuesto se concluye: a) que el primer diálogo entre Calisto y Sempronio transcurre durante el final de la noche;³⁴ b) que Sempronio llega a casa de la Labrandería muy de mañana, y, quizá por eso, sorprende a su Elicia ocupadísima en sus menesteres de fornicio; c) que Calisto “ni ha dormido ni está despierto,” o sea, está en el mismo estado desesperado que en el acto VIII, 29-48, con el mismo ánimo que su halcón, debatiéndose en su lecho-alcándara y no abatiéndose sobre presa amorosa alguna,³⁵ como sugieren las ediciones impresas; d) que el argumento general muestra no conocer a fondo ni los primeros pasos de la obra ni el resto; e) que la última frase del Argumento general, ya citada, está añadida y sirve para justificar la escena interpolada de la huerta; f) que el sintagma “empieza Calisto,” presente en Cp, es asimismo válido para su primer diálogo con Sempronio; lo cual elimina las

³⁴ Prieto de la Iglesia estudia las implicaciones cronológicas de esta vela que “resuelve muchas de las disonancias temporales” (2001, 283-89).

³⁵ Marciales observó que el halcón “se ha caído de su alcándara” (I, 74-75). Prieto de la Iglesia sigue a Marciales en el debate entre abatir / Debatir, y lo estudia para situar en el tiempo la primera escena (2001, 286-87). López de Ayala consagra el capítulo XXXV a la abatidura del halcón: “Otro / sy te digo que delas tales caydas O debateduras / de alcandara & dela mano de mal caçador / Resçibe el falcon gran quebrantamiento. & desto / el caçador deue ser testimonjo el que lo / trae en la mano & lo puede veer E entender / & quando asy gelo entendiere luego le de / de comer dela suelda que esta ordenada / para el cuerpo del falcon en el .capitulo .xxviiij. / dela pierna quebrada & aun te digo que la / batedura o (t) [d]erramadura del alcandara es / much(n) o peor que la dela mano por que el falcon non / es tan ligero en su debatar como el astor [azor] E / quando se debate non se puede tornar a la / vara & sientesse muy mal delas piernas & / guaresçe muy tarde dello. Otro ssy en las / debateduras quel falcon faze. en el alcandara / para sienpre mjentes en la espinjlla del pech(n) o / del falcon & cata sy faze ally alguna / postilla o plaga E sy vieres que faze postilla / ponle ally el vng[u]ento. çetrjn & buscalo en / los cirurgianos. Otros lo llaman vnguento / amarillo & luego sera sano para las / otras debateduras dale sienpre dela suelda. / cada vez que entendieres que tu falcon / es ferjdo. sentido O quebrado. que es muy / preçiosa melezjna. hordenada en el .capitulo. / xxviiij. & guardate syenpre de poner tu / falcon en logar do estas ocasiones Resçibe.” Entre los remedios se encuentra la “sangre de drago” (1980, 148 y 134).

contradicciones espacio-temporales y dota a la obra de una mayor carga dramática y simbólica. Dicho todo esto, es evidente que no puedo compartir la tesis de Patrizia Botta y la hipótesis de Germán Orduna, entre otros, según las cuales tanto el *Síguese* como el *Argumento general* son obra de Rojas³⁶ (o de un segundo autor, para ser más exactos).

Los titulillos de los actos (II)

En las primeras comedias (Burgos, Toledo, Sevilla) los titulillos de los argumentos se escriben en números ordinales con todas sus letras, siguiendo el esquema: 'Argumento del + ordinal + auto'; en el I y en el XVI se aclara además que se trata del 'primer auto desta comedia' y del 'último auto'. Los tres incunables rompen empero esta norma al llegar al acto XIII, en el cual Burgos y Toledo utilizan las cifras romanas para indicar el ordinal (XIII), mientras que el sevillano de 1501 hace lo mismo a la hora de señalar los cuatro últimos actos: XIII, XIIIJ, XV, y XVJ y último acto. Creo que ese cambio de norma es intencional y que algo tiene que ver con la autoría de la obra y con el cambio de género literario.

Los argumentos o sumarios de los autos (II)

Cuando se redactó el argumento general no estaban previstos los sumarios de cada uno de los autos, los cuales se escribieron en una fase ulterior. De hecho, ni Cp ni Zaragoza 1507 los contienen, mientras que la edición sevillana de 1501 añade al subtítulo la información complementaria “Con sus argumentos nuevamente añadidos”;³⁷ esta serie de testimonios confirma que hubo al menos una rama editorial que carecía de ellos; en la cuarta fase de este proceso liminar, el prólogo de las tragicomedias “Todas las cosas,” se informa al lector de lo mismo:

[[Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al prinzipio de cada auto, narrando en breve lo que dentro

³⁶ “Por mi parte concuerdo plenamente con las dos atribuciones [a Rojas]: la del *Síguese* por la nota moralizante y la clave de lectura que nos da el autor; la del *Arg. [General]* por un hecho que a partir de descubrimiento del Ms. Palacio se cae de maduro: dicho *Argumento*, por constar en la fase manuscrita, no pudieron escribirlo “los impresores” (ni es probable que el Ms. lo copiara de un impreso)” Botta (2002).

³⁷ Prieto de la Iglesia sostiene que esta frase debe entenderse en el sentido de nuevas argumentaciones (2001, 285); aunque esto no afecta en nada a mi razonamiento sobre los sumarios, sí cabe empero recordar que las rúbricas paratextuales utilizan el vocablo “argumento” ante los sumarios. Creemos, con Di Camillo (2000, 126), que, a la vista de los testimonios editoriales conservados, “parece haber motivos sobrados, estilísticos y técnicos, para suponer que cada pieza [Carta, Acróstico, Prólogo...] se escribiera en diferentes etapas de la tradición impresa.” De Miguel interpreta este “nuevamente” como ‘primera vez’ (2006, LXIX).

contenía; una cosa bien escusada, según lo que los antiguos scriptores usaron.]] (24)

Sobre este particular Di Camillo indicó que:

El MP [...] lleva el argumento de la obra pero le falta el del primer auto. Esto confirma que los argumentos de los autos, de acuerdo con las indicaciones del título de Sevilla (1501) son posteriores a la composición del texto, y son, en efecto adiciones de la tradición impresa [...]. (2000, 118, n. 12)

Lo cual concuerda con la opinión expresada muchos años antes por Marcel Bataillon:

L'Argumento [general] finit curieusement par une phrase qui semble conduire tout droit à la scène I de l' acte I [...] Ceci ne témoignerait-il pas de l' état primitif du texte où les arguments particuliers de chaque acte n'existaient pas? [...] Mais autant les sommaires d'actes étaient inusités, autant un argument général était conforme à l'usage des anciens.³⁸ (1961, 15)

“*Rúbricas*³⁹ o *sumarios*” o ¿rúbricas y sumarios? Cualquier lector de la edición de Zaragoza 1507, la primera tragicomedia conservada en español, puede observar que se halla formalmente ante una comedia latina sin división explícita en actos o escenas; solamente aparecen en ella, como elemento separador, las rúbricas de personajes y las iniciales capitulares, sin indicar si se trata de escenas, actos o capítulos; estas rúbricas de todos los personajes que intervienen en cada uno de los actos no están en el manuscrito Cp, que emplea la fórmula “Calisto y Melibea. Empieza Calisto”; si el primer sintagma se refiriera a la didascalia, y no al título, entonces estaríamos ante una rúbrica de una “cena,” de la primera escena de la obra; pero, dado que en el resto del manuscrito no existen estas rúbricas divisorias, y dado que en esta primera nómina de *dramatis personae* no se incluye a cinco de los intervinientes⁴⁰ en el primer acto, tenemos que admitir que la obra copiada en el manuscrito Cp no estaba dividida en acto⁴¹s ni en escenas.⁴² Se reafirma de este modo la hipótesis antes planteada de que

³⁸ Ottavio Di Camillo es del mismo parecer: “El MP [...] lleva el argumento de la obra pero le falta el del primer Auto. Esto confirma que los argumentos de los autos, de acuerdo con las indicaciones del título de la edición de Sevilla (1501), son posteriores a la composición del texto, y son, en efecto, adiciones de la tradición impresa, introducidas, muy probablemente, por un impresor o protoeditor” (2000, 118, n. 12).

³⁹ “La inscripción de los títulos del derecho. Díxose assí porque se escribe con letra colorada para diferenciarse de la demás escritura.” (Covarrubias, 916).

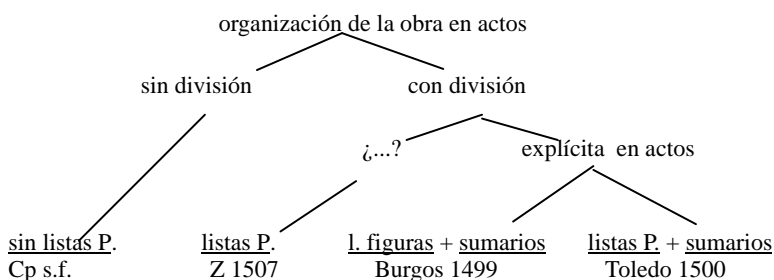
⁴⁰ Sempronio, Pármeno, Celestina, Elicia y Crito.

⁴¹

⁴² Para Botta “Resulta claro que en la fase manuscrita de la obra no van los *Argumentos*, porque aun no

“*Calisto y Melibea*” fuera en realidad el título de la obra manuscrita.

¿Se organizó en algún momento la obra al modo de la comedia terenciana?⁴³ No conocemos la respuesta; no obstante la división en actos permite el ahorro de bastantes rúbricas de personajes, pues evita las repeticiones de los nombres propios⁴⁴ en cada una de las escenas. Pero la edición burgalesa de 1499 carece de estas listas de personajes, y en su lugar aparecen los nombres de las figuras representadas en los xilgrabados, dos conceptos que no deben confundirse; y es posible que sean los propios grabados, al representar situaciones escénicas, los que hayan orientado la división. Si fueron los impresores los que pusieron las rúbricas y los argumentos entonces también fueron ellos mismos los que dividieron la obra en actos; todo indica que así fue. En cuyo caso, la polémica sobre la autoría de la primera escena o del primer auto (o la cruz trazada⁴⁵ y su sustituto ulterior ‘hermanos míos’) frente al resto de la obra carece, sencilla y llanamente, de sentido. Estaríamos pues ante el siguiente esquema:



Gilman pensó que los comentarios marginales –de Donato, Servio, Calpurnio, etc.– a las obras de Terencio eran los “precedentes en cuanto a los “argumentos” incorporados a *La Celestina* “ (1973, 328). Efectivamente, los argumentos de cada uno de los actos no aparecen en las comedias terencianas; pero sí se emplean en la *Opera* de Horacio editada por Joann Grüninger el 12 de marzo de 1498 en Estrasburgo, cuyas odas están todas precedidas por un breve sumario, cuya extensión oscila entre siete y dos líneas de texto; edición ilustrada, como explicaré después, con moldes xilográficos idénticos o similares a los utilizados en las primeras ediciones de *La Celestina*. Si existe un precedente, no hay pues que buscarlo necesariamente en las notas marginales a la obra de Terencio;⁴⁶ sin olvidar que los breves sumarios eran de sobra conocidos en las

se redactaron ni pensaron” (2002). No obstante, que la copia sea manuscrita no implica necesariamente que el modelo copiado fuese igualmente un manuscrito.

⁴³ Me refiero a las ediciones de Grüninger, Estrasburgo 1496 y 1499, de las que hablaré después.

⁴⁴ 15 líneas en el primer acto, por citar un ejemplo.

⁴⁵ La presencia de una cruz al inicio de los manuscritos, e incluso de los incunables, es habitual; lo inusual es que se coloque al final de algo inacabado; estamos ante una broma.

⁴⁶ No obstante lo dicho, El *Thérence en françois, prose et rime, avecque le latin* –[A. Vérard] París, 1500-03– contiene sumarios en cada una de las escenas, y dos de sus planchas generales imitan a las de Grüninger: el teatro y el conjunto de la *Andria*.

imprentas españolas; caso, por mencionar uno, de *Cancionero* de Juan del Enzina editado en Salamanca en 1496. El *Tratado de Centurio* incorporó a los dieciséis sumarios de la *Comedia* seis sumarios nuevos y eliminó el perteneciente al acto XIV; posteriormente se publicaron el sumario y el acto de Traso. Aunque, y en palabras de Gilman, “resultan apropiados como simples sumarios, pero por lo demás no se distinguen por su perspicacia ni por su penetración crítica.”⁴⁷ De hecho, los sumarios de la *Comedia* insisten sobre tres aspectos: a) sobre los constantes desplazamientos de los personajes, b) sobre sus diálogos (aparecen más de sesenta veces los verbos: contar, decir, declarar, departir, descubrir, hablar, increpar, inducir, preguntar, razonar, reñir, reprender, responder, pero sobre todo razonar y sus variantes),⁴⁸ c) y sobre un cierto negocio, sin especificar cuál (I, II, III, VI, X, XIX, XV). O sea, sabemos que los personajes de esta obra andan mucho, conversan bastante más, hablan solos de vez en cuando, y se traen un negocio entre manos. El “negocio” casi lo desvela el argumentista justo antes de anunciar la muerte del mancebo: “quedan los dos solos. Acabado su negocio, quiere salir Calisto, el qual por la escuridad de la noche erró la escala, cae y muere.” No creo que sea intencionada la ironía. En todos los sumarios, el “negocio” alude a los amores de Calisto y Melibea, pero en ningún caso a asuntos de reparto crematístico. El sumario del III auto, por ejemplo, no describe el desarrollo de dicho acto sino su xilgrabado (el de Burgos 1499); pues la conversación entre Sempronio y Celestina tiene lugar en la calle, y la visita de ésta última a casa de Melibea pertenece al acto siguiente. El argumentista del *Tratado de Centurio* toma la libertad de mofarse de los personajes: “Pensando Pleberio y Alisa tener su hija Melibea el don de la virginidad conservado, lo qual, según ha parecido, está en contrario” (XVIT), “Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope” (XVIIT), llama “rufián” a Centurio (XVT) y de él afirma “como sea natural a estos no hazer lo que prometen” (XVIIT); el último sumario del *Tratado* se cierra con un rotundo aviso moral propio del Síguese: “[...] la qual salida fue causa que sus días peresciessen, porque los tales este don [la muerte] resciben por galardón, e por esto han de saber desamar los amadores” (XIXT). En el sumario del *Auto de Traso*, Toledo 1526, se afirma que “el cual [el acto XVIITB] fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria”; la edición toledana de 1538 precisa: “Este aucto .xix. fue añadido en la presente obra, que hasta aquí no estava.” Ordenar era entonces sinónimo de escribir, de redactar poniendo en “orden” las ideas:

Deve hombre las cosas que son encargadas de tener el juyzio del leedor que se deve ver y catar con el estudio sutil y memoria reposada y ojo atento y contemplación prolonga por que sepa el estilo de la escritura y la atención y propósito del que la ordenó qual fue y a qué fin se endereça así lo malo como lo bueno (Mena, est. XI).⁴⁹

⁴⁷ Stephen Gilman (1974, 327).

⁴⁸ Gilman observó este aspecto de los sumarios (1974, 330-31).

⁴⁹ He aquí otros ejemplos: “Aquella Cárcel de Amor / que assi me plugo *ordenar*.” “Y aquella copla y

Se desconoce la obra e identidad de Sanabria. Lo que aquí interesa ahora es el reconocimiento en el sumario de que parte de una comedia ajena se insertó en la *TragiComedia*, del mismo modo que se hizo con el *Tratado de Centurio* en el subtítulo de las Tragicomedias: “E nuevamente añadido el tractado de Centurio” (Sevilla, 1502 [1511]), “y nuevamente añadido el tratado de Centurio y el auto de Trasso y sus compañeros nuevamente hystoriado” (Toledo, 1526). “Tratado” se usa en nuestro corpus con el mismo valor semántico de género literario que comedia o tragedia, como muestran los títulos de algunas obras de aquella época⁵⁰ y las declaraciones, ya citadas, del corrector Proaza. Estamos pues ante un autor citado, Sanabria, y tres estratos literarios, organizados editorialmente del modo siguiente:

estratos	ACTOS		
Comedia (Tratado de Calisto)	I... ..XIV. 21	...XIV.33...	XV ... XVI
Tratado de Centurio		[XIVT. 22... ..XIXT. 32]	(XXT ... XXIT)
Comedia de Traso		[[XIXTBT]] ... (XXTB)	(XXITB ... XXIITB)

Tabla 5. Los géneros literarios y su distribución por actos

El segundo sumario del *Tratado* –el del auto XVT, el que inicia realmente el

canción / que tú, mi seso, *ordenavas* / con tanta pena y passión” (Diego de San Pedro, *Desprecio de la Fortuna* (III, 276-77). “Muchos de los antiguos escritores escrivieron, [...] y en diversas formas, para por diversas maneras poder aprovechar a los letores. Entre los cuales autores, los cómicos y *ordenadores* de comedias fueron muy acetos comúnmente a todos” (Feliciano de Silva, 1988, 105). “[E] que en bien & paz segura dessea acabar sus dias guarde se dela compañia & conuersacion delas malvadas & falsas viejas. por que so el çielo apenas fue criada cosa mas vil & engañosa que las semejantes viejas. empero non quiera dios que por alguna cosa que enesta fabula se contiene. entienda yo de rreprehender ala condiçion delas mugeres honestas & castas: las quales son dignas de toda honrra & rreuerençia. mas antes en alavança dellas & por que se guarden de semejantes viejas diabolicas. & por la su conuersaçion non sean tornadas en maldad engañadas por ellas: se *ordeno* esta fabula en esta forma” (*Esopete ystoriado*, cxxx). “Epístola de Troyllo a Briseyda. BRiseyda si mi coraçon penso e mi seso *ordeno* / e mi mano scriuio a ti en Epístola razones que te non vengán en plazer piensa si de las tales hoyr fueste mereçedora” (*Cancionero castellano y catalán de París*). “Que alvar Garcia de Santa Maria a cuya mano vino esta Coronica es tan noble e discreto hombre que no le faltaria saber para ordenar, e consciencia para guardar la verdad. Mas que la historia le fue tomada e passada a otras manos: e razonablemente se podia temer que no estaua en aquella pureza e simplicidad que el la ordeno” (*Abreviación del halconero*, 1489-1517). “los grandes sabios e letrados que con grande cura e diligencia hordenan e componen libros” (Pérez de Guzmán, 7).

⁵⁰ “El siguiente *tractado* fue hecho a pedimento del señor don Diego Hernandes, alcaide de los donzeles, y de otros cavalleros cortesanos; llámase *Cárcel de amor*. Compúsolo San Pedro” [1995]. “Comiença el *tractado* de johan bocaçio” (*De las mujeres ilustres en romance*). “Acabase el *tractado* llamado Comedieta de Ponça” (*Cancionero de Juan Fernández de Íxar*). “Comiença un breve *tractado* compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa. Porque algunos de los que esto leyeren por ventura no habrán visto su famosa escriptura, me parecerá bien declararla en suma (Juan de Flores). “*Tratado* compuesto por Juan de Flores a su amiga” (c. 1495).

entremés de Centurio— plantea una incógnita, dado que en él se asevera que “las muertes que sobre los amores de Calisto y Melibea se avían ordenado.”⁵¹ Esto es, se alude a las muertes acaecidas en el final del acto XII y a las narradas en el XIII, las de Celestina, Pármeno y Sempronio; pero también, pues se trata de un texto posterior, a las muertes de Calisto y Melibea. Bien sea “ordenado” un mandamiento, bien sea una creación literaria, o ambas cosas (creación por mandato) estamos ante un aviso de que esas muertes no estaban en la obra original, y de que se “ordenaron” asimismo en una fase posterior los cuatro últimos actos de la *Comedia*, los de la *Tragedia*. Esto concuerda con el cambio de los ordinales escritos en letras por los ordinales manifestados en cifras romanas. Por ello, el cuadro anterior queda entonces modificado en cuatro estratos literarios:

estratos	ACTOS		
Comedia ⁵² (Tratado de Calisto)	I... ...XII (finales)		
tragedia		[XIII... XIV.21	...XIV.33... XV... ...XVI]
Tratado de Centurio			[[XIVT.22-53 ... XIXT.32]] (XXXXIT)
Comedia de Traso			[[[XIXTB]]]... (XXTB) (XXITB ... XXIITB)

Tabla 6. Los géneros literarios y su distribución por actos b)

Los xilograbados

La edición de Burgos de 1499 contiene 17 xilograbados, uno de ellos repetido, y es, desde el punto de vista iconográfico, la mejor de todas,⁵³ sin duda alguna; emplea planchas fijas inspiradas, o copiadas directamente, en las ediciones terencianas de Grüninger, Estrasburgo 1496 y 1499, como ya señalé en otras ocasiones.⁵⁴ Nótese que

⁵¹ Que el lector me permita citar algún ejemplo más: “le enbío [a Rodrigo Pimentel] con este mi criado esta copilación de mis obras que con tantos afincos me ha pedido, que estouiera mejor ronpida que copilada; la qual, por mal que vaya escrita y ornada, commo lo va, yrá mejor que *ordenada* ni conpuesta, porque la escritura y ornamento, tal qual lo verá, avran fecho más sotiles ministrales que lo es el *componedor*.” “Ca notoria es a mí la insufiçiençia mía para nada d’esto ordenar” (Gómez Manrique, 2003, 108 y 421). “Rogando vos aceteys la presente obra acatando materia y fiction mia no aviendo respeto a la nulidad de la ordenacion y escuridad de sentencias y la comuniquays en lugar que faga fruto y de que tomen enxemplo y crescentamiento de virtudes y purgamientos” (Enrique de Villena, 1499, f. j).

⁵² “Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de sus días alegre gozoso e bien aventurado; e d’esta usó Terencio Peno” (Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, Carta a doña Violante de Prades, 1988).

⁵³ “Al mirar los esquemas de las ilustraciones de las tres ediciones [Burgos 1499, Valencia 1514, Sevilla 1518], salta a la vista, que, como conjunto, es más satisfactorio el de Burgos. Creo que no tiene rival en la península [...],” “sería la joya entre todas ellas,” Joseph T. Snow, (1990, 260-59). No obstante lo dicho, a Fadrique de Basilea le debemos otras grandes ediciones con abundantes xilograbados, por ejemplo el *Libro de Ysopo, famoso fablador, historiado en romance [con las fábulas de Remicio, e Aviano, de Doligamo, de Alfonso Poggio]*, Burgos 1496.

⁵⁴ Cfr. Cantalapiedra 1978, 194-222; 1981, 6-44; 1986, 203-24, y 2006. Gilman apuntó: “A. W. Pollard,

estas ediciones terencianas están divididas en actos y en escenas,⁵⁵ intercalan la técnica de la estampa fija y la composición con figuras de molde; éstas últimas se combinan entre ellas para componer planchas diferentes, del mismo modo que lo hacen las letras para formar palabras distintas; Grüninger reutilizó asimismo en 1498 parte de estos moldes xilográficos en su magna edición de la *Opera* de Horacio.⁵⁶ Considerando que hay figuras comunes a las ediciones de Terencio y de LC que no se hallan presentes en la mencionada edición de la *Opera* cabe entonces descartar esta última como fuente iconográfica de LC, aunque ya he indicado su probable influencia directa en los sumarios de cada uno de los actos. Por otra parte, en la primera gran edición ilustrada de la obra terenciana, la de Joannes Trechsel (Lión, 1493), los grabados representan, al fondo, la *escena* con las puertas-cortinas de las casas con los rótulos de sus propietarios, y, en un primer plano, el *proscenio* donde las figuras representan, siempre en el exterior, la obra; lo cual es un claro testimonio gráfico de las representaciones teatrales de Terencio; mientras que el grabador de Fadrique de Basilea, siguiendo la estructura teatral de la obra que ilustra, representa tanto las acciones interiores como las exteriores. De esta magna edición lionesa, Grüninger se inspiró en el grabado general que representa el Teatro, y, quizás en una de las capas que lleva una figura masculina; cuya forma aparece asimismo en LC burgalesa.⁵⁷

Fadrique de Basilea situó de facto *Calisto y Melibea*, y desde el primer grabado, en la estela del teatro terenciano, antes de que aparecieran los paratextos editoriales; la primera figura de Calisto, con su vara de boyero, es copia fiel de la que representa al soldado fanfarrón Traso en el *Eunuco*, lo que implica que el grabador burgalés también se adelantó a la *Tragicomedia* y al *Auto de Traso*. Melibea está representada con las figuras de la esclava Mysis y de la criada Pithias; Pleberio toma las figuras de los viejos Critos –el amante de Elicia– y de Symo; Sempronio, la del joven Phaedria. La figura de Celestina se observa asimismo en varios de los moldes de Grüninger, al igual que las casas. El xilgrabado del acto XII, que representa a Calisto y sus criados armados ante la puerta de Melibea, evoca en su disposición y detalles las estampas terencianas (*Evnvchus*, acto IV; y grabado de conjunto). ¿Hubo alguna intencionalidad burlesca en todo ello? No lo sabemos, aunque lo cierto es que Traso, al igual que Calisto, sufraga con sus bienes las diversiones de los demás (las cien monedas, los

bibliógrafo inglés, [...] hace notar que incluso los grabados de la edición de 1499 [Burgos] eran imitación estricta de la edición de Terencio de Grüninger (Strasbourg, 1496),” (1974, 329). No cita la referencia bibliográfica, debe tratarse del libro *Fine Books* publicado en 1912 y reeditado en 1973. Para un estudio detallado de las ediciones ilustradas de Terencio es de obligada consulta el estudio de T.E. Lawrenson (1968, 1-24).

⁵⁵ La traducción francesa de Vêrard (París, 1500-1503) antepone sumarios a todas las escenas.

⁵⁶ Con fecha de impresión del 12-III-1498.

⁵⁷ La edición de Lazarus Soardus, Venecia 1497, se inspira a su vez en la lionesa, pero con un trazo menos fino. Para un estudio reciente sobre los xilgrabados, véase Carmona-Ruiz, quien ve paralelismos entre la edición de Burgos y la de Joannes Trechsel; yo sólo veo el detalle que acabo de comentar (320-73).

alimentos del banquete, la cadena de oro), y comparte además con Fedrias los favores de la cortesana Taide:

GNATÓN.-Piensa un poco: tú, Fedrias, con la buena vida que te das con ella (pues es un hecho que te das muy buena vida), (1075) tienes poco que dar y Taide necesita recibir mucho. Para sufragar el coste de tu amor sin gastos en todos estos aspectos, no hay nadie más apropiado ni más útil para ti. En primer lugar, tiene para dar y nadie da con mayor generosidad. Es necio, soso, lento de reflejos, ronca día y noche; (1080) y no temas que se enamore de él Taide; te desharías fácilmente de él, cuando quieras. [...] Además hay otro punto que para mí es incluso esencial: nadie desde luego da de comer mejor ni con mayor abundancia. (2001, 585)

El lector culto de finales del siglo XV y comienzos del XVI asociaba inmediatamente las figuras xilográficas de Melibea y de 'Traso', el soldado fanfarrón, con la primera bucólica de Virgilio⁵⁸ donde se narra la expropiación de las tierras del pastor Melibeo en favor de un soldado, mientras que el pastor Títiro conserva las suyas gracias a un protector; de quien dice “a nosotros un dios concedió este descanso. / Pues para mí siempre un dios será aquél” (I, vv.6-7). Lo cual nos lleva a las frases de Calisto: “Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo,” y “Por dios la creo, por dios la confieso” (I, 29 y I, 37). Esto es, la primera imagen de la obra orienta al lector coetáneo ante la literatura virgiliana y terenciana, ante el mundo pastoril y soldadesco; lejos, muy lejos, de lo que dice el *Argumento general*.

En todo caso, mientras que el tallista o el dibujante de Fadrique de Basilea copia y traslada, en principio, de las figuras de molde a las estampas de ancho de caja, el de las ediciones de Jacobo Cromberger, e imitadores, simplemente copia o calca de molde a molde.⁵⁹ No obstante, el grabador burgalés utiliza el molde de una casa terenciana para las láminas 1a, 2 y 8; y un segundo molde para la figura de Calisto en el acto VIII. El estilo de los árboles de las planchas 1a y 14 indican que este grabador

⁵⁸ En el Argumento a su versión de la primera Bucólica, Juan del Encina dice que Melibeo “habla en persona de los caballeros que fueron despojados de sus haciendas por ser rebeldes.” El *Cancionero* de Juan del Encina con su versión de las *Bucólicas* se publicó en Salamanca, 1496, la segunda edición apareció en Sevilla el 16 de enero de 1501. La primera plancha de Burgos se reutilizó como ornamento de la égloga *Plácida y Victoriano*. La portada de la “Egloga de tres pa / stores nueva mente / trobada por Juan / del enzina” (s.l., s.i., s.a., Paris, Bibliothèque Nationale. Res. Yg. 86) emplea cuatro moldes de Grüninger y uno de la portada de la edición sevillana de 1501; todos ellos figuran asimismo en las crombergerianas ‘Sevilla 1502’. Los grabados de Fadrique de Basilea se usaron también coloreados en rojo en algunos pliegos sueltos: la primera plancha aparece en el *Romance del Conde Claros*, la que decora el acto VIII en el *Romance de don Virgilio*, el *Romance de la Reyna Troyana* usa el xilograbado del acto XIV. La estampa del acto XII decora la portada de *Penitencia de Amor* “compuesta por don Pedro Manuel de Urrea.”

⁵⁹ Las piratas sevillanas fechadas en 1502. La edición burgalesa de 1531, Juan de la Junta, copia a su vez los moldes terencianos-sevillanos. No obstante, la figura de Critos-Pleberio pasa a representar la de Calisto (y la del Pleberio en último acto).

realizó también las planchas del *Ysopo* burgalés de 1496, en cuyo folio xix representa la caída de un hombre desde lo alto de una torre, en el lxx aparece un bolso similar al de Celestina, en otros casos, (por ejemplo en los folios xxi, xli, lxxv), vestimentas y peinados recuerdan los de los criados de la comedia de *Calisto y Melibea*.

La impresión de Fadrique de Basilea no lleva nómina de personajes, lo que sí trae son las listas con los nombres de las figuras representadas en los dibujos, en sustitución de los rótulos terencianos incorporados a la estampa. El tallista realiza una plancha para cada acto; salvo el primero ornado con dos, un grabado antepuesto al argumento, y un segundo que antecede a la primera réplica de Calisto, el cual se repite al inicio del quinto acto. Los xilogramados muestran generalmente los momentos escénicos de los finales de acto, organizados en dos (o en tres) situaciones dramáticas y en clara dualidad espacial:

actos	Iconografía y situaciones escénicas finales			
	molde	situación 1	vs.	situación 2
I, p. 1b = V, p. 5		Calisto - Pármeneo interior (puerta)		Sempronio - Celestina exterior (puerta)
II, p. 2	casa	(casa - Celestina) exterior (puerta)		Sempronio - Calisto - Pármeneo interior
III, p. 3		Elicia - Sempronio interior	vs.	Celestina exterior (puerta)
IV, p. 4		Paje - Alisa exterior (puerta)		Lucrecia (puerta, ext.) / Celestina - Melibea interior
V, p. 5 = I, p. 1b		Calisto - Pármeneo interior (puerta)		Sempronio - Celestina exterior (puerta)
VII, p. 7		Areúsa - Pármeneo interior		Celestina - Elicia exterior (puerta)
VIII, p. 8	casa + Calisto	(casa - Calisto) exterior		Sempronio - Pármeneo interior
IX, p. 9		Lucrecia - Celestina exterior (puerta)		Sempronio - Elicia vs Areúsa - Pármeneo interior
X, p. 10		Melibea - Celestina interior		Lucrecia vs Paje - Alisa exterior (puerta)
XII, p. 12		Lucrecia - Melibea interior (puerta)		Calisto - Pármeneo - Sempronio exterior (puerta)
XIV, p. 14		Lucrecia - Melibea interior (huerto)		Sosia - Tristán vs Calisto exterior

Tabla 7. Iconografía y situaciones escénicas finales

Las otras planchas de la edición burgalesa reflejan o una acción que transcurre durante todo el acto o bien situaciones escénicas ubicadas casi en los inicios de las jornadas, con un espacio o con dos:

actos	moldes	Iconografía y situaciones escénicas cuasi-iniciales o continuas
I, p. 1a	casa	Melibea vs Calisto

actos	moldes	Iconografía y situaciones escénicas cuasi-iniciales o continuas	
escena		exterior (huerta-senda) ⁶⁰	
VI, p. 6 continua		Sempronio - Pármeneo vs Celestina - Calisto interior	
XI.5 p. 11		Calisto - Celestina vs Sempronio - Pármeneo exterior (a la salida de la iglesia)	
XIII.11 p. 13		Sosia - Tristán exterior (puerta)	vs Calisto interior (alcoba)
XV.3 p. 15		Melibea - Pleberio interior	
XVI, p. 16 continua		Alisa - Pleberio vs Melibea exterior	

Tabla 8. Iconografía y situaciones escénicas cuasi-iniciales o continuas

El xilgrabado 1b-5 representa la llegada de la Partera, acompañada por Sempronio, a la casa de Calisto; o sea, se refiere a las escenas I. 12-13 y V. 3-4. Si, en éste último lugar, el xilgrabado narra el final del acto V, entonces resulta obvio que la plancha quizá tuviera la misma función paratextual en el primer acto, la de señalar el final de la jornada primera o el comienzo del acto II en lo que ahora es I.120:

CALISTO.- ¡Pármeneo!
SEMPRONIO.- ¿Señor?
CALISTO.- ¿Qué hazes, llave de mi vida? Abre.

El grabado no puede referirse al momento de la llegada de Perfumera ante las puertas de Calisto (I. 86):

CELESTINA.- Llama.
SEMPRONIO.- !Tha, tha, tha!

Esto es porque Calisto y Pármeneo están en ese instante en la sala, y el grabado representa a estos dos en el momento de abrir la puerta. Se observa asimismo que el xilgrabado del segundo acto es el único que presenta una acción ya concluida: el mutis en el acto anterior de la vieja Partera. En el sistema iconográfico de la comedia, y considerando lo apuntado sobre la plancha 1b, cabe preguntarse si el acto segundo abarcaba una buena parte del primero, desde I.120. Cabe asimismo plantearse si no fueron los xilgrabados los que orientaron la división en actos, dado que los grabados de Grüniger no tienen la función de separar en unidades de actos o escenas las comedias terencianas. Considérese que el grabador, que muestra un profundo

⁶⁰ Los amantes a la sombra de un árbol es un topos literario, pictórico y decorativo. Véanse, por ejemplo, los tapices representando parejas de enamorados a la sombra de un saúco en el museo medieval de Cluny, París. Cfr. Cantalapiedra (2006, 82-84).

conocimiento de la obra,⁶¹ llevó a cabo su labor con anterioridad a la impresión, lo cual implica que tuvo entre sus manos o bien un manuscrito o bien una edición anterior; lo que no sabemos es si ya existía la división en actos.⁶² La estampa Ia es la única que antecede a los sumarios; ésta junto a las que están en los actos II y VIII llevan adosadas una casa de molde, claramente terenciana, la cual no forma parte del momento escénico dibujado. El xilgrabado Ia representa una casa y un encuentro en el campo-huerta entre Melibea (Mísida-Pitíade) y Calisto (Traso); en el II, se observa la casa frente a dos situaciones escénicas simultáneas: la salida de Celestina de casa del galán, y la tertulia de Calisto con sus criados; en la estampa del acto VIII, que debiera representar idéntica situación, se observa que se utilizó un molde para representar la figura estática de Calisto en el campo (suelo ondulado de tierra y ausencia de referentes urbanos); éste está sin espada y sin ataduras en los zapatos; la parte derecha del grabado representa el diálogo siguiente de sus criados en la sala. Piensa J. T. Snow (1990, 262) que este brillante grabador comete un ligero desliz al representar a Alisa en el acto XV. En realidad el grabado evoca dos escenas simultáneas: Melibea y Pleberio en la cámara de ésta, y la madre, que “está sin seso en oír tu mal, no pudo venir a verte de turbada,” en su cuarto, pero que representa ante una casa, y éste es el único error, debido a la falta de espacio en el ancho de caja para dibujarla acostada en la cama. Sin embargo, el xilgrabado final subsana magistralmente un serio problema de interpretación espacial inducido por el argumento: “Pleberio tornado a su cámara...” El grabador tiene razón, y es de sentido común y escénico, es Alisa quien sale ante la torre al oír los “fuertes alaridos” de su esposo, es ella la primera que habla, preguntado qué ocurre; y la respuesta que recibe es “ves allí a la que tu pariste,” “levántate de sobre ella.” Lo cual hace pensar que el artista grabador de Fadrique de Basilea estudió *Calisto y Melibea* en un texto carente de argumentos o bien hizo caso omiso de ellos. Si realmente fue la de Burgos la primera impresión, entonces es plausible que corrieran a la par, pero por separado, las labores editoriales de los paratextos y de los dibujos y tallas.

Toledo 1500 y Sevilla 1501 traen únicamente un xilgrabado en la portada, claramente inspirado en la primera estampa burgalesa⁶³ (Ia); la composición representa

⁶¹ “Y así sucesivamente vamos viendo las huellas ciertas de una inteligente e informada lectura artística de la Comedia,” J. T. Snow (1990, 262). Las ediciones terencianas de Estrasburgo 1496 y 1499 sí están divididas en actos y en escenas; cada una de las comedias viene precedida por una plancha de ancho y alto de plana, cuyo dibujo resume las relaciones entre los personajes; la ubicación del resto de los xilgrabados no parece obedecer a criterios de separación de actos o escenas.

⁶² “El artista [el grabador de Burgos, 1499] ha trabajado muy bien para crear y mantener la realidad iconográfica de la *Comedia* a lo largo de su importante colaboración. Su conocimiento del texto es obvio y su colaboración representa, por lo tanto, una doble lectura, una al absolver la acción a la medida que va evolucionando (en pruebas preparadas para la imprenta o a base de una edición anterior sin ilustraciones), y otra al recordarla y fijarla para siempre sobre madera.” J. T. Snow (1990, 262-63).

⁶³ La sevillana de 1502 (1518) utiliza un total de 14 orlas (Cantalapiedra, 1978, 1981, 1983, 1986). La imprenta toledana rodeó la plancha con dos orlas horizontales, y tanto la superior como la inferior están compuestas por dos retales desiguales en dibujo y en tamaño; son pues cuatro trozos de orlas distintas las que se emplearon; ¿tan caro resultaba elaborar orlas con las mismas dimensiones del grabado? La

dos escenas, aunque no coinciden en tamaño: la llegada de Trotaconventos a casa de Melibea en el acto IV (la partera tiene en su mano la madeja del hilado), y, por otro lado, un encuentro en una huerta-huerto, que “puede” aludir tanto a la escena inicial de la obra, o a la narrada por Pármeno, como al encuentro del acto XIV, puesto que la primera comedia sevillana, que sigue el mismo esquema iconográfico, además de representar también a Lucrecia y a un criado de Calisto, trae la nómina de las figuras: Ce, LV, Me, Cl. No obstante lo dicho, la plancha Ia de la comedia burgalesa representa una “huerta,” según las palabras de Pármeno, retomadas por el argumentista; por un lado, la casa terenciana no pertenece al conjunto figurativo de la huerta; por otra parte, la ausencia en el dibujo de muros, tal y como sí aparecen en la plancha del acto XIV, escena del huerto, así como la presencia del neblí y del sendero, confirman que estamos ante la figuración de un espacio abierto, mucho más acorde con la idea de “huerta.” A la vista de las portadas de las comedias de Toledo y de Sevilla (y las sevillanas piratas de “1502”), cuyos dibujos omiten muros y presentan el gerifalte, y teniendo en cuenta que la portada de 1501 representa además a Lucrecia, al caballo de Calisto, y a un criado de éste, me inclino por pensar que el grabado de Fadrique de Basilea Ia no alude a la primera secuencia de la obra, ni se pensó para el argumento del primer acto, sino que se refiere al encuentro comentado por Pármeno, de cuyas palabras se inspiró el tallista para elaborar la plancha destinada a la portada, al igual que hicieran sus descendientes directos.

En las Tragicomedias ornamentadas con xilograbados se observa un fenómeno similar al de la enumeración ordinal de los actos. Esto es, se establece un sistema dual formado por figuras móviles, que se utilizan en varios grabados, y se combinan entre ellas, frente a estampas fijas y únicas, que narran un acontecimiento narrativo. La composición iconográfica de las ediciones más accesibles es la siguiente:

actos	Sevillanas ¿1502? ⁶⁴	Valencia 1514	Burgos 1531	Toledo 1538
Los doce primeros actos: La Comedia.				
I-XII	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
Los cuatro últimos actos de las comedias: La Tragedia				
Final del XII	1 pl. fija	1 pl. fija	1 pl. fija	1 pl. fija
XIII	1 pl. fija	1 pl. fija	1 gr. moldes 1 pl. fija	1 gr. moldes 1 pl. fija
XIV (I-32) (desplaza : 33-39 al XIXT)	1 pl. fija n° 16 = n° 21, XIXT	1 pl. fija n° 16 = n° 21, XIXT	1 gr. moldes 1 pl. fija n° 17 = n° 23, XIXT	1 gr. moldes 1 pl. fija
XV (XXT)	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
XVI (XXIT)	1 pl. fija	1 pl. fija	1 pl. fija	1 pl. fija
El Tratado de Centurio insertado en la Tragedia				

edición toledana de 1510-14 ofrece dos orlas verticales de diferente longitud, una en cada lado del grabado.

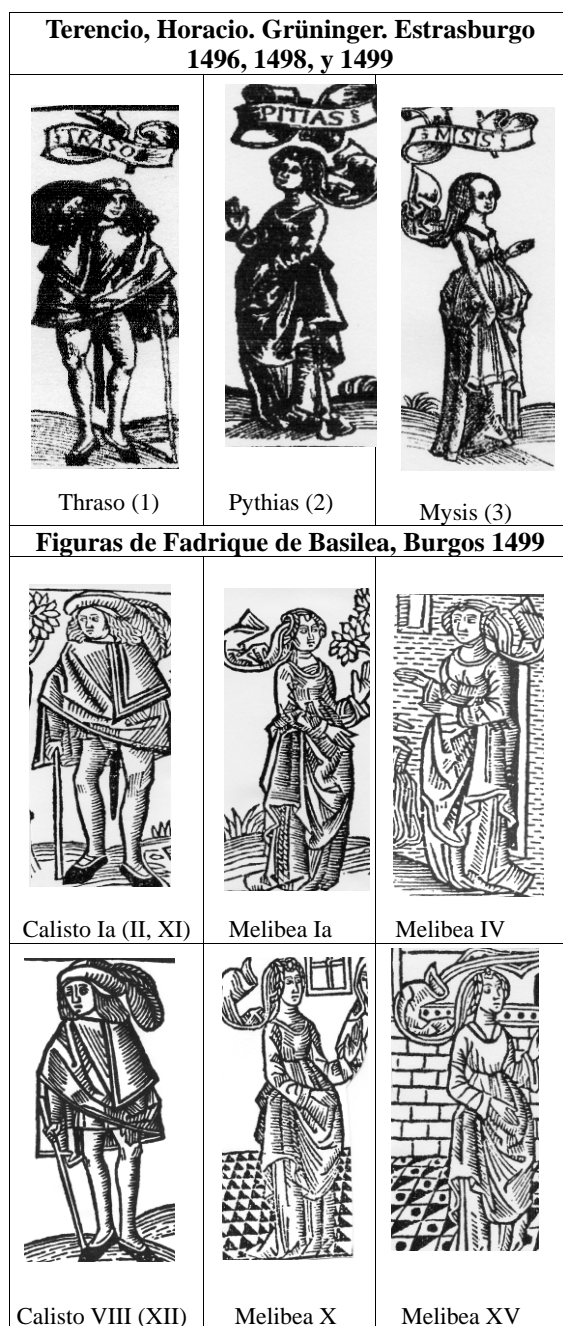
⁶⁴ La falsificación y la copia implican necesariamente la existencia de un original. Éste es el eslabón perdido entre las comedias y la traducción de Alfonso Ordóñez al italiano de la tragicomedia. Es decir, las ediciones piratas fechadas en 1502 son la huella, presencia de una ausencia, de la existencia previa de una edición sevillana de Cromberger publicada en 1502.

actos	Sevillanas ¿1502? ⁶⁴	Valencia 1514	Burgos 1531	Toledo 1538
XVT	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
XVIT	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
XVIIT	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
XVIIIT	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes	1 gr. moldes
XIXT (recupera XIV. 33-39)	2 pl.s fijas nº 21= nº 16: XIV	2 pl.s fijas nº 21 = nº 16 : XIV	1 gr. moldes 2 pl. fijas nº 23 = nº 17: XIV	1 gr. moldes 1 pl. fija

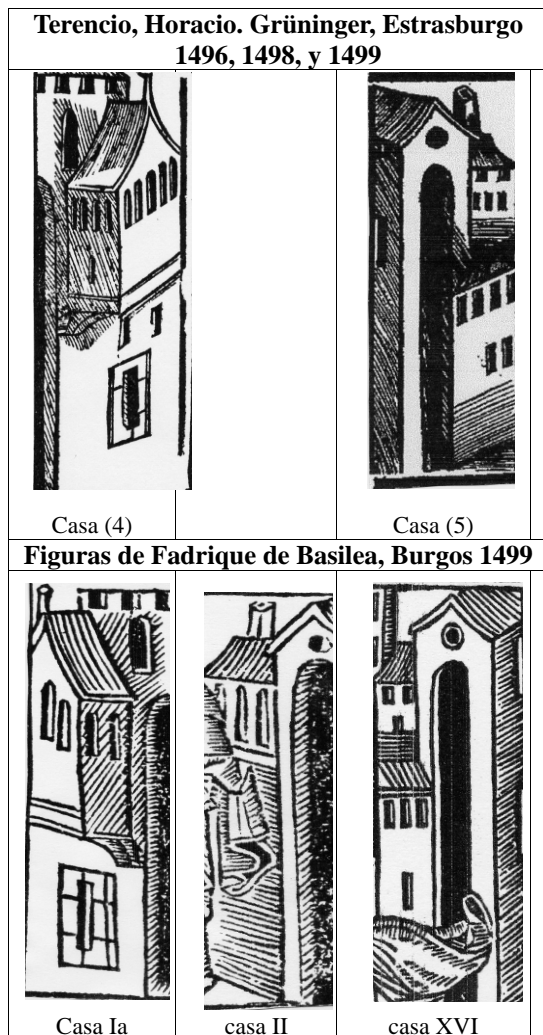
Tabla 9. Distribución xilográfica de planchas y moldes

El cuadro anterior muestra que la distribución iconográfica de estas ediciones obedece a una serie de criterios estables: a) en los doce primeros actos se colocan únicamente xilgrabados formados por moldes (estos combinados en distintas posiciones dan lugar a estampas distintas); b) el final del acto doce está señalado por una plancha fija colocada unas líneas antes de terminar el acto;⁶⁵ c) en los cuatro últimos actos de la comedia, más el final del XII, figuran en sus inicios planchas fijas (o bien una de éstas más otra formada por moldes); d) el acto (XV) XXT, no respeta la norma anterior, volviendo a los moldes; e) los actos del *Tratado de Centurio* (XVT, XVIT, XVIIT, XVIIIT) obedecen a la norma a): uso de tacos intercambiables; f) el final del tratado, que deja paso a los dos actos finales de la comedia y que retoma el final del acto XIV (33-39) de la *Comedia*, queda marcado por la presencia de dos estampas, bien sean fijas, o bien una fija y otra formada por moldes; en todo caso, la segunda plancha se sitúa unas líneas antes del final del acto y del *Tratado*, justo en el enlace con la *Comedia* (XIV. 21 / XIXT. 30).

⁶⁵ Tras la frase “de los enemigos los menos.” Narran tres situaciones dramáticas: asesinato de la Partera, el salto desde la ventana y caída de los sirvientes, y la llegada de los alguaciles.



Plancha 1



Plancha 2

Terencio, Horacio. Grüninger, Estrasburgo 1496, 1498, y 1499



Pamphilus (6)*⁶⁶



Phaedria (7)*



(8)*



Horacio

Figuras de Fadrique de Basilea, Burgos 1499



Calisto Ib, V



Sempronio Ib, V



Sempronio VI



Calisto VI

Plancha 3

⁶⁶ Indico con un asterisco los tacos xilográficos que Grüninger no utilizó en su edición de la Opera de Horacio, Estrasburgo, 12 de marzo de 1498.

**Terencio, Horacio. Grüninger, Estrasburgo
1496 , 1498, y 1499**



Critos (9)*



Symo (10)



Andria (11)⁶⁷*

Figuras de Fadrique de Basilea, Burgos 1499



Pleberio XVI



Pleberio XV

Plancha 4

⁶⁷ Tomado de un grabado de conjunto.

Figuras de Celestina
Fadrique de Basilea, Burgos 1499



acto I y V

acto II

acto III

acto IV



acto VI



acto VII



acto X



acto XI

Plancha 5

**Terencio, Horacio. Grüninger, Estrasburgo
1496, 1498, y 1499**



(12)*



(13)



(14)



(15)



Eunuchus,
pl.general (16)*



Heautontimorunos,
pl.general (17)*

Plancha 6

**Terencio, Horacio. Grüninger, Estrasburgo
1496, 1498, y 1499**



Evnvchvs pl. General (18)*



Evnvchvs, acto IV (19)⁶⁸



Horacio, f. LXXIX

Figuras de Fadrique de Basilea, Burgos 1499



figura 12

Plancha 7

⁶⁸ Grüninger omite la parte derecha del xilgrabado en su impresión de la *Opera* de Horacio, fol. LXXIX, (12-III-1498).

El autor a un su amigo (III)

Pedro Hagenbach, Toledo 1500, publicó por vez primera esta curiosa epístola que no identifica ni al remitente ni al “amigo” destinatario;⁶⁹ tan anónimos ambos como el “autor” de quien se habla en ella, y que no firmó los “papeles” que la acompañan;⁷⁰ no obstante, el contenido de la carta se ajusta como un guante a las normas y topos de los proemios.⁷¹ Hernán Núñez, por citar un caso, anotaba la primera copla de las *Trescientas* de Mena, dirigidas “Al muy prepotente don Juan el segundo,” así: “Antigua costumbre leo ser [...] los que componen escripturas dirigirlas a los reyes y

⁶⁹ Nada tiene de extraño que un autor aluda en el título o en el proemio al 'amigo'. Por ejemplo: “*La historia de Grisela y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda. La qual compuso Juan de Flores a su amiga.*” “Tratado compuesto por Juan de Flores a su(s) amiga.” Sobre este particular, y sobre los liminares en general, es de obligada consulta los estudios de Antonio Sánchez (1988 [1985]), y A. Sánchez y M^a Remedios Prieto (1989, 1991) quienes conciben los paratextos como elementos comunicativos que informan sobre el proceso de gestación de la *Celestina*. Un estudio minucioso de los textos y el hecho constatado de que Rojas solo fuera considerado por sus contemporáneos como “componedor” y no como autor-creador, les conduce a unas conclusiones cuya premisa es que Rojas no es el “autor” de la Carta, sino el “amigo” que la recibe. Para estos estudiosos, la Carta, salvo algún retoque hecho por Rojas en su parte final, es el escrito de remisión al Bachiller de una comedia humanística en castellano titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, con final feliz, elaborada a partir de las “razones de un antiguo auctor” y rematada por un “fin bajo” anónimo ya que su autor no quiere vincular su nombre a la obra que le envía a su amigo como regalo en agradecimiento de los beneficios que ha recibido de él; en el acróstico de ese “fin bajo,” colocado al final de la comedia a manera de *éxplicit*, se leía: “SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA.” Rojas “acaba” (Sánchez y Prieto dan al verbo “acabar” el significado de arreglar, dar la última mano a la obra, no el de hacer quince de sus dieciséis autos) esa comedia humanística de final feliz “hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos sirvientes” convirtiéndola en una tragedia moralizante “compuesta en reprehensión de los locos enamorados...”; interpola el final de la Carta con referencias a su propia persona, y manipula el “fin bajo”: lo desplaza colocándolo a continuación de la Carta y destruye su primitivo anonimato al añadirle por delante tres estrofas en las que, de forma acróstica, da a conocer su nombre y graduación académica, y por detrás otras cuatro estrofas en las que indica su lugar de nacimiento. Respecto al contenido interno de las estrofas en la versión *Comedia*, Sánchez y Prieto perciben alusiones a la comedia humanística en aquellas que constituían el “fin bajo,” mientras que en las añadidas por Rojas observan referencias a su propia labor como componedor o acabador, informaciones estas que, según estos estudiosos, quedarán difuminadas en los cambios realizados en la versión *Tragicomedia*.

⁷⁰ “Y así como aquellos que por faltas suyas vergonçosos buelven a sus tierras, tal a mí me acaesció, que con menos favor que partí me buelvo a los reinos d España y castellana tierra donde yo natural era. Y llegado allí donde la señora Gradisa fuese, el empacho de mi desastrado caso a su servicio me quitó de no parecer ante ella, mas con miedo este tratado, con la presente letra, le envié” (*Triunfo de Amor*, 150).

⁷¹ Cfr. “Comiença el prohemio e carta quel marqués de Santillana embió al condestable de Portugal con las obras suyas.” López Estrada anota: “Como el destinatario está ausente y lejos, el Proemio adopta la condición de *Carta* –según el manuscrito de Salamanca– y *Epístola* –según el de la Real Academia de la Historia– (1984, 96). La epístola suele aludir al libro, manuscrito, que acompaña; como ocurre en la carta de Pero López de Ayala a Gonzalo de Mena: “a los verdaderos amigos [...] no los separa la distancia de lugares [...] Hecho este pequeño libro, acordé enviároslo” (*Libro de la caza de las aves*, 1980, 51-52).

príncipes de sus tiempos [...]” Los paralelismos, por comparar dos textos exordiales, entre la carta toledana y el propio prólogo de Hernán Núñez (Sevilla, 1499) a la obra de Mena son harto elocuentes:

topos	El autor a un su amigo	prólogo de Hernán Núñez
ausencia	de sus tierras absentes ⁷²	fuesse buelto de Italia
aislamiento	retraydo en mi cámara	ninguna mudança [...] me ha podido retraer
reflexión	(3) Echando mis sentidos por ventores ⁷³ y mi juycio a bolar, me venía a la memoria	comencé a pensar en mí
utilidad	servir a los conterraneos la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra	aprovéchasse con ella a los de mi nación y patria
hallazgo	la presente obra [...] hallé esculpidas en estos papeles	Entonces vinieron a mis manos las trescientas coplas
lectura	leýlo tres o cuatro vezes, y tantas quantas más las leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo	la qual como yo leýesse con atención
excelencia	y como mirasse su primor, su sutil artificio [...] su estilo elegante dulce en su principal ystoria o fición toda junta	Obra varia, diffusa, copiosa, de grand doctrina y no menor eloquencia [...] la excelencia del poema, el generoso estilo. Las muchas y exquisitas fábulas. Las historias recónditas
nacionalidad	claros ingenios de doctos varones castellanos	maravillado de aver cabido en hombre de nuestra nación
lengua	Jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo	que affirmo ninguna obra en prosa ni en verso aver sido compuesta en nuestra lengua
paremias	en su processo nuevas sentencias sentía [...] la gran copia de sentencias entrexeridas ⁷⁴	tanta abundancia de sentencias, tanta copia de notables dichos, tantos exemplos [...] sería processo de nunca acabar [...] no sólo escriuí aquello que pudiera bastar para la exposición de la obra, mas antes enxerí muchas otras cosas
excusas / lec-	es agena de mi facultad ⁷⁵ [...] no por recreación	en que tanto tiempo havía trabajado [...]

⁷² “Carta de Johan de Flores para las enamoradas duenyas: Porque por mj mesmo me atreuo a escriuir en presencia como los que en vuestros palacios mas dignos y mas dispuestos se hallan me conujene hir a muy apartadas tierras a traher nueuas de las grandes cosas que acahescen en cabo del mundo” (*Triunfo de Amor*, f. iv).

⁷³ “Aun si libre [se] hallara / mi captivo coraçón, / con mucho que trabajara / ya por el *rastro* sacara / alguna buena razón” (Diego de San Pedro, *La Passión trovada*, III, 103).

⁷⁴ “Marcial que en sus epigramas y títulos de baxas obras y entre sus procaces y desvergonçadas palabras entrexería el nombre de Domiciano [...]” (Encina, xxxij). “dexo de contar otras muchas cosas loables que en vuestra señoría reluzen porque sería processo para nunca acabar” (Hernán Núñez, prólogo, iij). Sobre la defensa de la Lengua española como herramienta literaria y científica, cfr. Fernández de Santaella, *Tratado de la inmortalidad del ánima* (1503, f. iij). “fue a mi plazible vuestra inclinacion y la satisfacion cargosa considerando mi insuficiencia y discricion si quiera la poquedad de historias por mi vistas no algo menos las curiales y familiares ocupaciones que no dan lugar y sobre todo las diversidades y movable fortuna no consintieron el mio reposar pensamiento” (Enrique de Villena, 1499, f. j).

⁷⁵ Es usual el uso del vocablo “facultad” en las poéticas castellanas. Juan del Encina, en el prohemio al *Arte de poesía castellana* lo emplea varias veces: “por no ser ingrato a esta facultad,” “bolviendo a la facultad la culpa de aquellos que mal usan della [de la poesía],” “Conviene luego confessar desta facultad lo que Cicerón” (López Estrada, 1984, 77-93). Gómez Manrique escribe: “con menor enbarazo

topos	El autor a un su amigo	prólogo de Hernán Núñez
tores / ocio	de mi principal estudio ⁷⁶ [...] no quinze días de unas vacaciones [...] más tiempo y menos accepto. ⁷⁷ Para desculpa de lo qual, no sólo a vos, pero a quantos lo leyeren	si a vuestra señoría algún rato de sus muchas y honestas ocupaciones le vacare y quissiere leer
humildad / modestia / temor	mayormente que siendo jurista yo [...] sería pago de mi osadía	mayormente como a esto [...] me incitassen [...] más me retraía y ponía temor de concederles lo que me demandavan
salvar del olvido	es digno de recordable memoria por la sutil invención ⁷⁸ , por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donaires tiene	que no consentir tan excelente obra estar suppressida y olvidada

Tabla 10. Topos comunes a la Carta y al prólogo de Hernán Núñez.

Estamos ante un sólido indicio de que el anónimo remitente está asumiendo una función similar a la del Comendador Griego. La *Carta*, que contiene ecos literarios de las obras de Juan de Mena, del Marqués de Santillana, de Diego de san Pedro, de Gómez Manrique, de Juan del Encina,⁷⁹ entre otros, reitera la reprobación de amores del *Síguese* y del *Subtítulo*:

tomaría la lança en la mano [...] que tomo la pluma [...] porque del primero d'estos dos oficios"; "aunque algunas d'ellas [negociaciones] agenas de mi oficio, delibré de escreuir algunos consejos," "E asý, faziendo yo la cuenta syn la facultat de mi saber, de mi graçia, de mi reposo, delibré de fazer esta obra por vos" (2003, 97, 627 y 628).

⁷⁶ "Me mandastes entender / en lo ageno de mi oficio"; "que mi propio oficio es / llorar mi mala ventura" (Diego de san Pedro, *La Passión Trobada*, III, 102). "como mucho más sea ageno de mi el elevado e dulce oficio / de metrificar" (Diego de Burgos, 135). "para enseñar a trobar en nuestra lengua, si enseñar se puede, porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad" (Encina, f ij).

⁷⁷ Lo de los quinze días es una forma de decir, no hay que tomarlo al pie de la letra ni del calendario. Cfr. "[...] teniendo hecho lo más, yo, señora, trabajé para acabarle; [...] de tal manera, que yo [...] solía hazer en un día quinze o veynte trobas sin perder sueño nin dexar de hazer ninguna cosa de las que tenía en cargo, agora en veynte días no puedo hazer media" (Gómez Manrique, 451).

⁷⁸ "El que se da al sórdido y no lícito estudio aun esse no quiere que su trabajo olvidado sea [...] en quanto más grado deve dessear gloria el que a tan altos fines endereça su mereçimiento" (Mena, *Coronación*, f. aij). "Y esto deven con mayor diligencia mirar los ignorantes como yo, que en cosas sotiles se quieren entremeter" (Diego de san Pedro, *Desprecio de la Fortuna*, III, 272).

⁷⁹ Cantalapiedra Erostarbe, 2000, II, 245-50.

Síguese	Subtítulo	Carta ⁸⁰
en reprehensión de los locos enamorados ⁸¹ [...] en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes	avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas	avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras ⁸²

Al describir el redactor de la carta las heridas de amor de su “amigo” destinatario está acudiendo a otro lugar común de las poéticas, el de la defensa del joven amigo preso de amor:

Especialmente para algunos que non han follado el mundo [...], que para los que saben e han visto sentido e hoído non lo escrivo nin digo, que su saber les abasta para se defender de las cosas contrarias [...] tomando, como dixe, algunos dichos de aquel dotor de París⁸³ que en un breve compendio ovo de reprobación de amor compilado para información de un amigo suyo, ombre mancebo que mucho amava, veyéndole atormentado e aquejado de amor de su señora, en verdadero nombre dicha cruel enemiga, o tormento de su vida. (*Corbacho*, 62-64)

Por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y del cruelmente lastimada a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos. (*Carta*, 3-4)

La epístola carece pues de originalidad, es más propia de una labor editorial que de un escrito literario. No obstante, el anónimo remitente plantea aparentemente un dilema. Por un lado afirma la unidad de la obra encontrada: “la presente obra [...] hallé esculpida(s) en estos papeles,” “ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta”; por otro lado asevera que “non tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar,” y se contradice acto seguido al asegurar, empleando otro lugar trilladísimo, que la causa fue otra muy distinta: “él con temor de detractores y nocibles lenguas,

⁸⁰ Otro tanto ocurre en las coplas acrósticas: “que aunque dulce cuento / amantes que os muestra salir de cativo,” “atrae los oýdos de penadas gentes / de grado escarmientan y arrojan su carga,” “ver ya la más gente / buelta t mezclada en vicios de amor / estos amantes les pornán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente,” “amonesta a los que aman [...],” “olvidemos los vicios [...].” (OA. IV, V, VII, X y XI).

⁸¹ También el arcipreste de Hita habla en su carta prólogo “del pecado del amor loco” (1992, 6, 9, 10, 11).

⁸² Nótese la súbita e intencionada transformación de las “alcahuetas” en “hechizeras.”

⁸³ Antes ha citado a Juan de Ausim. Michael Gerli anota que “los notables dichos” “coinciden con el *De Amore*, de Andreas Capellanus” (1981, 62-64). Bienvenido Morros (2004 y 2009) ha observado coincidencias entre los preliminares de *Calisto y Melibea* y los de *Historia de duobus amantibus* de Silvio Piccolomini, el Papa Pío II.

más aparejadas a reprehender que a saber inventar,⁸⁴ c(i)eló su nombre, no me culpéys sin en el fin baxo⁸⁵ que le pongo no espresare el mío,”⁸⁶ ¿en qué quedamos? Señala a continuación que tardó quince días “en acabarlo” –¿el “fin baxo”?–, “pero aun más tiempo y menos acepto.” Estar por acabar significa, en el discurso paratextual, además de completar, algo que debe perfeccionarse, corregirse, mejorarse;⁸⁷ y así

⁸⁴ Se trata de otro lugar común y trillado: “Los cuales [los ignorantes], lo que escrivieron no es otra cosa salvo un pregón para todos, como se hazen justicia de lo que dixeron. De cuya razón he tenido justas divisiones sobre escrevir, como escreví, la obra presente [...] la rudeza de mi ingenio [no] me librava del miedo, y crecía mi covardía el diverso conocimiento de los hombres [...]. Que lo que unos quieren loar por virtud, otros lo quieren afezar por malicia, a causa que los grosseros y los discretos, y los bien criados y los ignorantes se pueden mal concordar. Pues quién sin concessión divinal podría hazer obra que a medida de tantas voluntades pudiesse venir, en verdad yo no lo sé” (Diego de san Pedro, *Desprecio de la Fortuna*, III, 272). “E asý començé a fazer vna copilaçión d’ellas [mis obras]; mas después de fecha, acordándoseme de vn refrán que dize: no ay mayor neçedad que la que pareçe escrita, desde vi tantas ayuntadas, delibré de perder la vergüença a su real señoría por no envergonçar a mí.” “La maluestad [maldad] de muchos que solamente entienden non en fazer o emendar, mas en reprehender lo fecho; lo qual, avn a los muchos simples, es fáçil, maguera vituperoso.” “E vos, mi rauia rauiosa, / fazed mi lengua verbosa / derramando sus terrores, / ca de los reprehensores / la fallo muy temerosa.” “Pero, Señora, non las correbçiones e discretas reprehensiones de los discretos temiendo, mas los escarnios de los maldizientes dubdando” (Gómez Manrique, 2003, 106, 365, 366, 420). “victoriosos príncipes no neguéys vuestro favor a mis continuas vigiliyas por que enmudezcan todos los detractores y maldizientes,” “no se pudo defender Cicerón [...] sin que detractores le tocasen,” “lo qual le suplico con el temor y vergüença que a Príncipe tan esclarecido se debe, podrán muy poco dañarme quantos maldizientes biven,” “podrán muy poco dañarme quantos maldizientes biven.” (Encina ff. j, xxxij, xxxijv). “ferido de temor de las virulentas y veninosas palabras de los reprehensores de los buenos fines” (Mena, *Coronación*, 1499, aij). “Asi yo considerando o pensando el comienço en el comedi la luenga e ynsabible fuente de nobleza [...] las mares de los envidiosos, las guerras de los murmuradores, los peligros de los rreprehensores, los rrobos de los malifíciosos, las prisiones de los groseros [...] y de aqui procedia cada ora desamparar el proposito del començar [...] entonces gozosamente la mano temerosa dexava la pluma [...]” (Fernando Mexía, f. iij).

⁸⁵ Cfr. Diego de Burgos: “[...] las excusas que muchos suelen dezir quando de algund arduo negoçio buscan de ser descargar / conviene a saber la dificultad / e grandeza de la materia / e la baxeza de ingenio a quien el peso liuiano se faze muy graue” (2008, 135). “por no ser ingrato a esta facultad, si algún nombre me ha dado, o si merezco tener siquiera el más baxo lugar entre los poetas de nuestra nación” (Encina, f. ij).

⁸⁶ “mi nombre no se declare, que si la publicación dél quier callar, es porque más quiero reír de mi obra encubriéndome, que no della y de mí publicándome” (Diego de San Pedro, *Tractado de amores*, 88). “Comiença el prologo del trasladador deste presente libro intitulado el pelegrinage de vida humana. // [...] yo [...] indigno de ser aqui nombrado rreputando su rrequesta por singular mandamiento tome pena atrasladar el presente libro de metro en prosa, sometiendo me asu correçion y mas benigna interpretaçion delos otros que pasar lo sabran y enmendar do les paresçiere faltoso. E esto siguiendo mas propria mente la propiedad y sentençia delos vocablos del componedor [...]” (Guillaume de Deguileville 1490, f. aij) *Le pélerinage de vie humaine*. Toulouse. Enrique Mayer Alemán, 1490. BNE) Emilio de Miguel reconoce esta sarta de tópicos y al comentar este pasaje, siguiendo la argumentación de Gili Raya sobre las palabras de Diego de San Pedro, concluye “Buena parte de lo que Rojas escribe [...] a propósito de la autoría, pude deberse a que el comienzo de la obra “circuló manuscrito y sin el nombre de su autor, antes de editarse,” sin que tampoco podamos descartar que las palabras de Rojas “fuesen escrita para el prólogo de la edición impresa” (1996, 305).

⁸⁷ La idea ya estaba presente en el *Arte Poética* de Horacio: “Y el Lacio no sería más poderoso por su

aparece, por citar un caso, en los *Proverbios de Séneca*:

Pues vuestra real magestad acate non la rudeza de la escriptura, mas la voluntad que he havido de atentar cumplir el mandamiento [...] a mi fecho, y que he dado comienço para que otros que hayan más leýdo suplan, emienden y corrijan lo que más nuestro señor les administrara. E porque segund dize Vegecio en el dicho libro *De re militari* ninguna obra del todo se deve dezir perfecta y acabada sinon aquella a la qual, después de dios, la real magestad da abtoridad [...] reciba aquesta rud[a] composición [...] y mándela emendar y corregir, porque la obra por favor de vuestra grand alteza assí perfecta y acabada sea servicio de dios y de vuestra grand real majestad (f.iii).⁸⁸

El prólogo del *Libro del caballero Zifar* expone una idea similar:

Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quesieren emendar. E çertas deuenlo fazer los que quisieren e la sopieren emendar sy quier; porque dize la escriptura: “Qui sotilmente la cosa fecha emienda, mas de loar es que el que primeramente la fallo.” E otrosy mucho deue plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quesieren emendar e sopieren; ca quanto mas es la cosa emendada, tanto mas es loada (71).

Pero López de Ayala acude a los mismos topos: “Hecho este pequeño libro, acordé enviároslo, porque sois mi señor y maestro, para que vos lo veáis y enmendéis y añadáis y mengüéis lo que a vuestra merced pluguiere.”⁸⁹

valor y gloriosas / armas que por su lengua, si no ofendiera a cada uno / de sus poetas la paciente labor de lima. Vosotros / oh sangre de Numa, censurad la obra que muchos días / y mucha corrección no hayan reducido y enmendado / diez veces hasta dejarla más pulida que una estatua” (1996, 561-63, vv. 289-94).

⁸⁸ “E Thimoteo fizo asaz en començar y dar causa y comienço a los otros que quisiessen escrevir sobre lo que començó, corrigiendo y emendando, y supliendo. [...] Assí los que escriven y ponen non deven ser desechados, nin deve ser despreciado lo que escriven, porque otros hayan escripto o pueden escrivir más sutil y suficientemente. [...] quando non se culpa la osadía en el escrivir, esfuerçanse otros y componen y escriven mejor y más suficientemente” (*Proverbios de Séneca*, prólogo. 1491 y 1500).

⁸⁹ *Libro de la caza de las aves* (1980, 52). Otro ejemplo: “Aquí pongo silencio a la pluma, muy virtuoso señor, y quedo rogando a cualquier lector que, si en lo por mi dicho alguna cosa imperfecta se fallare, lo que no dubdo, que con discreto mirar no me sea puesto objecto, y que sea mirada mi gana de servir, e no a mi rudeza de ingenio. E sea corregido e emendado por cualquier lector, a la cual corrección quedo sometido. Y la causa que me movió a contar e recitar la presente obra fue por dar algún exercicio a la condición e flagelidad humana” (*Tristán de Leonís*: 184). Lo mismo en Hernán Núñez: “A vuestra prestantíssima señoría humilmente suplico esta obra con su sutil ingenio examine, con su prudencia la emiende; con su grande saber y doctrina la corrija, y con su mucha clemencia tolere los defectos que en ella oviere, porque de tal manera examinada, si a vuestra señoría no le pareciere digna que salga en

Y eso es precisamente lo que hizo el que acabó *Calisto y Melibea*. El verbo acabar presenta a veces el sentido de reorganizar la obra, de prepararla para la imprenta: “E aún començó el muy grand libro *De las ethimologías* e departiole él mesmo en títulos e non en libros. El qual, porque le fizo por mio ruego, maguer que él non lo acabó, enpero departilo yo en quinze libros.”⁹⁰

Alfonso Martínez de Toledo advierte en su proemio que el *Corbacho* está “en quatro principales partes diviso,” y que “En la quarta concluiré reprobando” (62). Acabar es lo mismo que poner ‘el cabo’, el final, tal y como lo entendía en 1496 Nicolás Núñez en su Tratado *sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado “Cárcel de amor.”*⁹¹ El mismo concepto desarrolla Juan de Mena, que utiliza ‘cabo’ y ‘fin’ como sinónimos: “Aquí fenesçe el propósito y conclusión del dezir. E adelante se sigue una copla por cabo o fin d’el, por lo qual me despido de la obra presente [...] // En esta final copla y cabo del dezir [...]” (*Coronación*, 1489, f. lxxix). También en *De consolación* de Boecio se asocia la idea de ‘acabar’ con la de ‘suplir’ los ‘desfallimientos’ (1497, f. 41 v); idéntico engarce de ideas se da en la epístola que abre la *Crónica troyana* (1490, f. Aij).

Todo lo dicho implica que el remitente anónimo enmendó, añadió, eliminó, organizó y acabó *Calisto y Melibea* a su cabal entender; aunque su labor fue harto más compleja que la del continuador Nicolás Núñez, quien respetó escrupulosamente la obra de su predecesor, añadiendo otro final. No obstante, ni la edición burgalesa ni la *Celestina* manuscrita dan fe de tal acabamiento. El último párrafo de la Carta nos depara una sorpresa, pues es ya una clara adición textual, inserta entre “offrezco los

manos de los hombres, se buelva a mí, y, si el contrario, reciba de su mano el beneficio de ser publicada; ca en tanto tengo el ácerriimo juyzio de vuestra señoría, que si por él está mi escriptura comprobada menospreciaré todo lo que della pudieren dezirlos invidos y detractores” (*Trescientas*, f. iiiijv).

⁹⁰ Anónimo, *Las Etimologías romanceadas de San Isidoro* (1983, 76).

⁹¹ “Muy virtuosos señores: Porque si, conociendo mi poco saber, culpáredes mi atrevimiento en verme poner en acrescentar lo que de suyo está crescido, quiero, si pudiere, con mi descargo satisfacer lo que fize, aunque mi intención me descarga. // Leyendo un día el tratado del no menos virtuoso que discreto de Diego de San Pedro que fizo de *Cárcel de amor*, en la estoria de Leriano y Laureola, que endereçó al muy virtuoso señor, el señor Alcaide de los Donzeles, parecióme que quando en el cabo de él dixo que Leriano, por la respuesta sin esperança que Laureola avía enbiado, se dexava morir, y que se partió desde lo vido muerto para Castilla a dar la cuenta de lo passado, que deviera venirse por la corte, a dezir a Laureola de cierto como ya era muerto Leriano. Y aunque le pareciera que al muerto no le aprovechava, a lo menos satisfiziérase a sí, si viera en ella alguna muestra del pesar por lo que había hecho; pues sabía que si Leriano pudiera alcançar a saber el arrepentimiento de Laureola, diera su muerte por bien empleada. Y porque me parecía que lo dexava en aquello corto [...] no lo fize yo por dezillo mejor; mas por saber si a la firmeza de Leriano en la muerte dava algún galardón, pues en la vida se lo había negado, acordé fazer este tratado (que para la publicación de mi falta fuera muy mejor no hazello), en el qual quise dezir: que desde el autor lo vido morir, y vido que se fizieron sus honras según sus merecimientos, y los llantos según el dolor, se fue por do Laureola estava y le contó la muerte del injustamente muerto, lo qual fenece en el cabo que él le dio. Y comienza en esta manera [...]” (1985, 83).

siguientes metros” y las octavas del “Autor”;⁹² la cual provoca una ruptura equivalente, pero en otro orden de cosas, a la ya señalada entre el Argumento general y los sumarios. La frase añadida es ésta: “E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz, y es el fin de la primera cena. Vale.”

Pues no, no vale esta añadida conseja de viejas tras el fuego. En primer lugar, en la *Carta* se desarrolla la clásica metáfora de la escritura como “defensivas armas” (herrerías, esculpidas,⁹³ claro metal); y es precisamente en las octavas del Autor, en donde se elabora el paralelismo entre la escritura y la madera (Dédalo, entretalladura), donde surge la idea de las “mal doladas [labradas] razones.” Por otra parte, de haber algo de verdad en esas palabras, Fadrique de Basilea lo hubiese señalado del mismo modo que lo hizo en 1496 en su magnífica edición del *Libro de Ysopo: famoso fablador, historiado en romançe*, en cuyas páginas leemos los siguientes avisos epigráficos:

“Aquí se acaba la vida de Ysopo / Aquí comiença el prefacio y prólogo del primer libro del Ysopo” (f. XXII v); “Aquí se acaba el prólogo prosayco y comiença la declaración de otro prólogo métrico” [...] “Comiença el primer libro de las fábulas del Ysopo” (f. XXIII); “Aquí se acaba el quarto libro del Ysopo [...] / Las fábulas extravagantes del Ysopo comiençan en esta orden” (f. LI); “Aquí se acaban las fábulas extravagantes antiguas del Ysopo. No sé si son atribuydas a él verdaderamente o enfigidamente. / Síguense algunas fábulas del Ysopo de la translación nueva de Remicio” (f. LXIV); “aquí se acaban las fábulas del Ysopo sacadas de Remicio, compondor dellas de la nueva translación de las fábulas griegas, las quales no se contienen en los quatro libros ditados de Rúmlo. / Aquí comiençan las fábulas de Aviano” (f. LXXv); “Aquí se acaban las fábulas de Aviano. / Aquí comiençan las fábulas collectas de Alfonso y de Poggio, y de otros en la forma y orden siguiente” (f. LXXXII).

⁹² Cfr. el *Libro del Ysopo* “Aquí se acaba el prólogo prosayco y comiença la declaración de otro prólogo métrico” (f. xxiii).

⁹³ Según Covarrubias se esculpe en piedra, en metal o en marfil. Las herrerías recuerdan la imagen del yunque Horaciano: “A Quintilio si algo le recitabas, te decía: “Corrige, / por favor, esto y esto”; si decías que no podías hacerlo / mejor tras varios intentos, te mandaba destruirlo / y devolver al yunque los versos mal torneados” (*Arte poética*, vv. 438-42). Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana*, recuerda este tópico: “¿Y quién será tan fuera de razón que, llamándose arte el oficio de texer o herrería o hacer vasijas de barro o cosas semejantes, piense la poesía y el trobar aver venido sin arte en tanta dinidad?” (López Estrada, 1984, 83). Lo mismo hace Gómez Manrique en su *Planto de la Uirtudes e Poesýa*: “mis sospiros no senzillos / doblauan como martillos / presurosos en la fragua” (2003, 369). La imagen la emplea asimismo Mena: “Como en Çeçilia resuena Tifeo, / o las ferrerías de los milanese, / o como guardauan los sus entremeses / las sacerdotiças del tiempo Lïeo / [...]” (*Laberinto de Fortuna*, CL). También el Marqués de Santillana: “Non son los martillos en el armería / de Milán tan prestos nin tan abivados [...]” (*Comedieta de Ponza*, c. LXXVII).

En esa misma ciudad se publicó en 1499 el libro *Los doce trabajos de Hércules*; en él se observa que entre la epístola y el proemio figura el epígrafe: “Fenescida la carta. Comiença el proemio” (Enrique Villena). Fadrique de Basilea recuerda asimismo los autores en el colofón y en la tabla de materias. Por ende, de haber sabido algo sobre la autoría plural de *Calisto y Melibea* lo hubiese indicado en los lugares oportunos. También Gómez Manrique señaló su continuación de la obra de Juan de Mena con meridiana claridad:

a) Debate formado e conpuesto por Juan de Mena / de la Razón contra la Voluntat. [...] (estrofas I-CVI). b) Por falleçimiento del famoso poeta / Juan de Mena, prosigue Gómez Manrique / esta obra por él començada / e faze un breve proemio (estrofas CVII-CCLXIV).⁹⁴

Lo que el remitente anónimo escribe en las líneas precedentes de la epístola es: “la presente obra [...] hallé esculpida(s) en estos papeles, [...] dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, [...] estava por acabar,” por poner el cabo. Esto contradice la adición primera “el fin de la primera cena” –el primer diálogo en la huerta, que sí considero un texto ajeno a la *Comedia*, uno de tantos–, pues una cena no puede considerarse ni como “la presente obra” ni como “ystoria o ficción toda junta,” amén de que la obra, cuando se escribe este prolegómeno, está organizada únicamente en actos. ¿En qué margen puso el anónimo escribiente de la mencionada frase la cruz? No lo dice, y los únicos antecedentes posibles son la propia epístola y el sintagma “estos papeles” (¿los que encontró, enmendó, acabó y mandó el remitente a su anónimo amigo?). Aceptemos que fuera en éstos últimos, entonces tendremos que admitir que el antiguo autor fue previsor y harto generoso, dejando en herencia junto a su brevísima escena, que ni tan siquiera ocupa media plana, un monte de folios en blanco. Lo único cierto es que, cuando se redacta esta patraña, los “papeles” ya estaban impresos en Burgos y asimismo circulaban, y habían circulado, manuscritos. En fin, el sintagma “mal doladas razones” es frase hecha y de cierto uso en los materiales liminares.⁹⁵ Se halla en *El libro de los estados*;⁹⁶ Gómez Manrique emplea asimismo esta figura en varios de sus paratextos: en su epístola a Pero González de Mendoza,

⁹⁴ Vidal González señala en nota a pie de página: “Prosiguen la obra, además de Manrique, Pero Guillén de Segovia (MN12, fols. 29r-40r) y posteriormente Fray Jerónimo de Olivares” (501). Vidal González indica asimismo que los ms. MP3 y MN24 del *Cancionero de Gómez Manrique*, son “manuscritos coetáneos [h. 1475] y seguramente salidos del *scriptorium* del propio Gómez Manrique” (83). Cuarenta años separan *Le Roman de la Rose* (h. 1235) de Guillaume de Lorris de su continuación (1274) por Jean de Meun; su larga aportación se conoce como *Le miroir aux amoureux*.

⁹⁵ La idea tiene su origen en el *Arte poética* de Horacio: “Haré las veces de piedra de afilar, que agudo / puede volver al hierro, incapaz ella misma de cortar. / Enseñaré la tarea y función, sin escribir yo mismo: // de dónde se sacan recursos, qué alimenta y forma al poeta, / qué es propio, qué no, adónde lleva la virtud y el error” (vv. 304-08 [564-65]).

⁹⁶ “Mas vos et los que este libro leyéredes [...]. Et vos, si de las mis palabras mal doladas vos pudiéredes aprovechar, plégavos ende et gradescedlo a Dios” (Don Juan Manuel, 1991, 297-98).

obispo de Calahorra,⁹⁷ en el epílogo a sus Consolatorias,⁹⁸ y en el proemio del *Regimiento de Príncipes*.⁹⁹

Las octavas del autor (III)

Tras la Carta, la edición toledana de 1500 inserta, en función de recordatorio o resumen del proemio, once coplas de arte mayor de versos dodecasílabos bajo el epígrafe “El autor escusándose de su yerro...”; más otras seis cerrando la obra y atribuidas a “Alonso de Proaza, corrector de la impresión.” Este modo de proceder recuerda a la carta rimada, intercambio epistolar asimismo en octavas, entre Gómez Manrique y el Marqués de Santillana.¹⁰⁰ Pero en este caso, el juego epistolar no se realiza entre dos autores, sino entre el 'acabador' y el 'corrector'. Entre las coplas de Juan de Mena y la carta existen varios lugares comunes y evidentes reiteraciones textuales:

⁹⁷ “Pues no penseys que despues de començada e de mediada, que pocos me vinieron arrepentimientos; mas en verdad tantos, que desesperado de la fin, por ynmesas vezes la dexe, con prosupuesto de non mas la proseguir, ca la longura del camino desmaya a los flacos caminantes. Mas asy por los ya escritos respetos, como por non perder lo trabajado, le puse fin; en el qual avn me quedo algund debate sobre a quien la presentaria, e entre muchos // (Fol. 225v) que a mi memoria vinieron, por tres acatamientos a vos, egregio señor, elegi: El primero porque vos, seyendo a ecclesiastica dignidad constituydo, deueys ser tenido por cabeçca en sus subçesores; el segundo por cierta confiança de vuestro profundo saber e pura verdad: el saber para emendar e corregir fartos yerros que fallara, e la virtud para los reprehender; el terçero e mas prinçipal que soy çierto que todos sus grandes viçios seran cubiertos, leyendola vos, señor, bien asy como a la mal dolada madera cubre la hermosa pintura. Por ende, muy reuerendo señor, en conclusion suplico a vuestra paternidad, que resçiendola con fraternal amor, se faga asy como lo cuydo; es a saber: emendarla en secreto e leerla en publico; porque sea digna de aquel mi señor, a cuya cabsa se fizo, a quien Dios faga tanta parte de la gloria eterna, como le fizo de la mundana, e de vos, cuya reuerençia persona valga e prospere quanto ella meresçe” (2003, 365-66). Diego de Burgos emplea la misma imagen en la carta prólogo: “como el carpintero no deva ser yncrepado sy non pinta bien vn retablo por ser su ofiçio diferente de aquel otro” (2008, 135).

⁹⁸ “En pequeño nudo se turba el açuela / al no buen maestro de carpentería; / pues ved qué fará la disçiõn mía, / la qual de sí mesma está muy turbada, / de tanta seyendo angustias çercada, / que la tuliana se bien turbaría.” “En conclusión d' esta mal dolada obra” (2003, 424-25, 447).

⁹⁹ “En conclusyõn d' este mal dolado prohemo” (2003, 628).

¹⁰⁰ Cfr. Marqués de Santillana (1997, 3-9) y Gómez Manrique (2003, 205-12). En la segunda octava de Gómez Manrique, éste define a su tío, el Marqués de Santillana, como “agudo cochillo de los malfechores.” Frase similar a la dicha por Sempronio a Calisto: “Testigo es el cuchillo de tu abuelo (Calisto),” del engaño sexual de la abuela (I. 42). O sea, los abuelos del joven Calisto eran unas buenas prendas, tan buenas como Celestina, Claudina y su marido Alberto, y el resto de las comadres. Según el ms. Cp, el joven Calisto lleva el mismo nombre que su justiciero abuelo. El *Tratado de Centurio* retoma esta línea burlesca; por un lado, los rufianes de mujeres, “por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo” (XVIII, 15); y, por otro, los aldeanos quiebra terrones, “te llaman Sosia, y a tu padre llamaron Sosia” (XIX, 6). Quizá exista una filiación entre la versión completa de Cp y el *Tratado de Centurio* en su versión independiente.

Carta: El autor a un su amigo	Octavas. El autor escusándose de su yerro
(2) retraydo en mi cámara	(III. 2) o yo aquí escribiendo
(3-4) la presente obra [...] hallé esculpidas (las defensivas armas) en estos papeles	(VII. 1) Yo vi en Salamanca la obra presente
(4) faltar defensivas armas	(X. 2) este fino arnés con que os defendáys
(7) avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras	(VII. 7-8) estos amantes les pornán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente.
(8) vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar.	(VII. 2-4) movime a acabarla por estas razones / [...] oý su inventor ser ciente
(6) en su processo nuevas sentencias sentía.	(VIII. 3) vi que portava sentencias dos mill / [...] más prima entretalladura.
(8) gran copia de sentencias entrexeridas.	(IX. 5) no tiene sentencia de donde no mana ¹⁰¹
(6) en su processo nuevas sentencias sentía.	(IV. 5) buscad bien el fin de aquesto que escribo
(9) el fin baxo que le pongo. ¹⁰²	(VI. 1) Este mi desseo [...] / compuso tal fin quel principio desata / acordó de dorar [...] / y encima de rosas [...] ¹⁰³
(5) y como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante	(VI. 4-7) lo más fino oro [...] / encima de rosas [...] / en obra tan alta.
(7) dulce en su principal ystoria o ficción toda junta	(VIII. 2) fue tanto breve quanto muy sutil
(6) Jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo	(IX. 3) obra de estilo tan alto y sobido ¹⁰⁴
(12) Para desculpa de lo qual	(IX. 1-4) Jamás no vi sino terenciana / [...] en lengua común vulgar castellana
(8) es digno de recordable memoria	(I) El autor escusándose de su yerro
(11) no quinze días de unas vacaciones	(IX. 6) loable a su autor y eterna memoria. ¹⁰⁵
(9) con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar ¹⁰⁶	(VII. 3) que esté en vacaciones
	(I. 2) las torpes lenguas (II. 6) con los que arguyen (III. 4) a mí están cortando / reproches, revistas y tachas [...] los daños de invidia y murmulos (VI. 6) suplico suplan

¹⁰¹ Encina enlaza esta idea con la imagen clásica de la píldora amarga (OA. V): “aunque debaxo de aquella corteza (‘personas pastoriles’) y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos, y en esta obra se mostró no menos gracioso que doto en la *Geórgica* y grave en la *Eneyda*” (f. xxxij).

¹⁰² “por no ser ingrato a esta facultad, si algún nombre me ha dado, o si merezco tener siquiera el más baxo lugar entre los poetas de nuestra nación,” “ensayarme primero en algún baxo estilo [...] para después escribir algo de vuestras istorias en otro estilo más alto” (Encina, ij, xxxj). “el que el presente libro quisiere leher es necessario sepa a que fin fue fecho. ca el que assi no lo hiziere jamas guardara enel orden alguno devido, ni entendera el fin para el qual le ordenaron los sabios, y sera como el coxo y el ciego[...] porende el que codicia leher y saber algo enel es necessario proce[d]a enel segund el costumbre [...] a saber es entender lo que lehe, y no le venga desseo de llegar al fin ignorando el principio, ca al que dessea acabar lo que lee sin entender lo primero ni le aprovecha su leer, ni del siente sabor [...] (*Exemplario contra los engaños...*, f. aij v).

¹⁰³ “Acordé de eñadir algunas glosas, eñadiendo yerros a yerros e simplezas a simplezas (Gómez Manrique 422).

¹⁰⁴ Son palabras similares a las escritas por Hernán Núñez en su prólogo a las *Trescientas* de Mena: “con su sutil ingenio examine, con su prudencia la enmiende. Con su grande saber y dotrina la corrija [...] que si por él fuera esta mi escriptura comprobada, menospreciaré todo lo que della pudieren dezir los invidos y detractores” (f. a IIIJ v).

¹⁰⁵ “Quando Antropos cortare la tela, no menos délficos que marçiales honores e glorias obtengades” (Marqués de Santillana, “Prohemio e carta,” 29). “Que fue mi señor e mi hermano don Rodrigo Manrique, maestre de Santiago, digno de loable memoria” (Gómez Manrique (98).

¹⁰⁶ “Quien otra cosa le pareciere, tome la pluma y calle la lengua, que ay le queda en que poder mostrar su ingenio” (Montemayor, Al lector). Cfr. *Corbacho*, 65.

Carta: El autor a un su amigo	Octavas. El autor escusándose de su yerro
	discretos mi falta / teman grosseros y en obra tan alta / o vean y callen o no den enojos. ¹⁰⁷

Tabla 11. Lugares comunes a la Carta y a las Octavas del Autor

Las tres primeras coplas de arte mayor, cuyas iniciales de sus versos indican la identidad del que acabó la comedia, se reservan al recurso retórico de la *captatio benevolentiae* mediante el desarrollo temático de paremias sobre el habla, por exceso o por defecto,¹⁰⁸ y sobre la vanidad castigada;¹⁰⁹ enlazando todo ello con la imagen clásica de la navegación segura.¹¹⁰ Las cuatro siguientes funcionan como los acrósticos plautianos, señalando el título de la obra, y anunciando el 'acabose' final¹¹¹.

¹⁰⁷ “fazed mi lengua verbosa / derramando sus terrores, / ca de los reprehensores / la fallo muy temerosa.” “Pero, señora, non las correçiones e discretas reprehensiones de los dicretos temiendo, mas los escarnios de los maldizientes dubdando.” “de mi rudo trovador / torna sutil e discreto; / [...] Tú que das lenguas a mudos, / fazes los baxos sobir / [...] / tú que fazes convertir / los muy torpes en agudos, / convierte mi gran rudeza / [...] / con este fablar quiero / en estilo no grosero, / non agro nin lisonjero / nin de gran prolixidad / [...]” (Gómez Manrique, 366, 420, 456-57).

¹⁰⁸ Paremia de origen clásico. Cfr. Horacio: “Podrás destruir lo que no publiques: voz que se deja suelta no sabe volver” (*Arte poética*, vv. 389-90). Tópicos medievales. Cfr. *Bocados de oro* (35, 59-60). “[...] que sy yo guardando sylençio no quisiera publicar mi rrudeza por escritura ninguno justamente me pudiera reprehender” (Diego de Burgos, 135). Lo mismo en Diego de San Pedro: “Aunque me falta sofrimiento para callar, no me fallece conoscimiento para ver cuánto me estaría mejor preciarme de lo que callase que arepentirme de lo que dixese” (*Cárcel de Amor*, II, 79). “Pues ansí yo, recelando / el trance de comenzar / [a] obra vuestro mandado, / y andando dilatando, / temiendo el fin no [ser] tal; / y pues de mi dilación / ningún remedio se cobra, / con mengua de discreción, / con vergonzosa razón, / daré comienzo la obra.” (*La pasión trovada*, III, 105, c. X). “[...] no ay mayor neçedad que la que pareçe escrita, desde vi tantas ayuntadas, delibré de perder la vergüenza a su real señoría por no envergonzar a mí.” “[...] yo me quise antes disponer al trabajo del escrevir e a la publicación de mis synplezas e a la vergüena de los reprehensores que digo que temía, que ha ser tenido por haragán [...]” (Gómez Manrique, 106, 365). “el temor de descubrir mis defetos” (Encina, xxxj). “Metí la pluma temblando con mucha razón,” “no con poco temor, mil vezes bolviera las riendas” (Encina, f. xxxii).

¹⁰⁹ Desarrolla el refrán “Por su mal, naçen las alas a la formiga” (*Seniloquium*, 2006, 264-65), “A la formiga por su mal le crexen las alas” (*Romancea proverbiarum*, 373). “Como Dios quiere mal a la formiga, criale alas” (*Cancionero de Juan Fernández de Íxar*). Las alas de la hormiga entroncan, en invertida imagen, con la invocación de Juan de Mena: “Tú Caliope, me sey favorable, / dándome alas de don virtuoso, / y por que discurra por donde no oso, / conbida mi lengua con algo que fable.” (*Laberinto de Fortuna*, III. Véase la c. V). Hernán Núñez habla en su prólogo de la jactancia: “Assí que pospuesta toda ambición hasta las más mínimas cosas que parecían requerir exposición declaré, huyendo la importuna iactancia de algunos escritores de nuestros tiempos, los quales movidos de vanagloria [...] con su vana y inútil ambición, porque los quales de lo que esperan gracias y loor más reportan opprobio y vituperio” (*Trescientas*, f. iij).

¹¹⁰ Cfr. Diego de san Pedro lo desarrolla en su “Comparación” en tres estrofas: “El nuevo navegador...” (*La Pasión Trovada*, III, 107). La usan asimismo Juan de Mena (*Laberinto de Fortuna*, coplas 133 y 298), Gómez Manrique (2003, 374, 381, 420, 452). Encina (f. xxxj). Hernán Núñez en su prólogo: “y como ya este nuestro trabajo constasse en puerto tranquilo [...]” (*Trescientas*, iiJ).

¹¹¹ Ahora bien, la OA. IV, al igual que en OA. X, se dirige directamente a los lectores 'amantes' (discernéys, buscad, leed, leeldo vs. Vosotros, bolved...), lo que implica un desembrague enunciativo.

Estas dos primeras series forman cada una unidad de sentido, tanto en el plano del contenido como en el retórico y en el anagramático; al tratarse de dos series independientes, su orden, e incluso su presencia, es indiferente. Las OA IV, V, VII, X y XI reiteran la reprobación de amores del Síguese, Subtítulo y Carta. En la OA IV. 6 se reconoce que este paratexto fue elaborado después del *Argumento* –“del principio leed su argumento”–; en las OA III. 4 y II. 5 –“a mi están cortando” / “a mi pluma”–se indica que la 'péñola' es ya objeto de reproches. Tanto en un caso como en el otro queda en evidencia la existencia de una versión anterior de la obra; evidencia confirmada por la edición de Burgos y por el manuscrito Cp,¹¹² Esa reprochada 'pluma', otro lugar paratextual frecuentísimo, la del anónimo “Autor escusándose,” “compuso tal fin quel principio desata” (OA VI. 2)¹¹³ y la acabó (OA VII. 2) dándola “fin” (OA VIII. 7), dorándola “con oro de lata” y sembrando en ella –en la “obra presente” (OA VII. 1)– “mill abrojos”¹¹⁴ (OA VI. 3 y 6). Su acróstico¹¹⁵ de 88 versos insiste en lo mismo, en el 'acabado' de la obra:

El bachjl(l) // Er fernan // Do de roya //

S acabó la // Comedia d // E calysto // Y melybea //

Y fve nasc // Jdo en la p // Vebla de m // Ontalvan.

El redactor de las octavas acrósticas explica, al igual que lo hiciera el de la carta anónima, que la obra fue inventada por un autor “ciente” (OA VII. 4) –del mismo modo que Alfonso Martínez de Toledo es considerado el inventor del *Corbacho* en el *Cancionero de Pero Guillén*, o que Juan de Flores considerara a Boccaccio inventor de la *Fiameta*,¹¹⁶ o que la diosa de la Piedad concediera a Ysopo que “fuese inventor y

Según Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (2009) las estrofas 4, 5, 6 y 7 forman un conjunto con pleno sentido tanto en su lectura acróstica, SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA, como en su lectura total, en la que nos ofrece la motivación y gestación de una obra que se denomina “comedia” y que se define como “dulce cuento,” presuponiendo un final feliz que nada tiene que ver con el “amargo y desastrado” de la *Celestina*. Estas características corresponderían pues a la comedia manuscrita de final feliz que el “auctor” de la carta envió a Rojas.

¹¹²“Estas octavas reales [...] aquí actúan al tiempo que como prólogo, como firma de *La Celestina*, obra refundida que da a la imprenta Fernando de Rojas.” Montoya (2001, 24).

¹¹³ El final de la octava VI contiene claras reminiscencias de Mena: “Si coplas, o partes, o largas dicciones / non bien sonaren d'aquello que fablo, / miremos al seso, mas non al vocablo, / si sobran los dichos segund las razones, / las quales inclino so las correçiones / de los entendidos, a quien sólo teman, / mas no de grosseros que siempren blasfeman / segund la rudeza de sus opiniones” (*Laberinto de Fortuna*, XXXIII).

¹¹⁴ Malas hierbas espinosas. Los abrojos de hierro se emplearon como elementos de tortura y armas de combate. (Cfr. Covarrubias). “Huid de sus ciertos enojos, / apartaos de sus desdenes, / pues delante vuestros ojos / havéis visto los abrojos / que se cojen con sus bienes” (*Senex et Amor*, v. 681 y ss.).

¹¹⁵ Plauto emplea este recurso literario en los argumentos para indicar los títulos.

¹¹⁶ “Coger flores en otoño / no le permite Minerba, / [340v] ni es buena la conserba / sobre marchito codoño, / escusa bien perentoria / es el natural empacho / que impide la Vitoria / si tenemos en memoria / al inventor de Corbacho” (1990, 118-19). Juan de Flores indica que la invención de su *Grimalte* y

recitador de muchas y diversas fábulas”–,¹¹⁷ y que fue acabada por “Fernando de Roya(s).”¹¹⁸ Diego de san Pedro explica bien este último concepto: “[...] *sin gracia ninguna obra se puede començar, ni mediar, ni acabar [...]*.”¹¹⁹ Esta noción de la tripartición de la obra, literaria o histórica, es un lugar común en las poéticas medievales;¹²⁰ con esos topos se inicia precisamente *El Corbacho*:

En el nombre de la sancta trinidad, padre, fijo, spíritu sancto, tres personas e un solo Dios verdadero, fazedor, hordenador e componedor de todas las cosas, sin el qual cosa nin puede ser bien fecha, nin bien dicha, començada, mediada nin finida. (1981, 61)¹²¹

Gradissa “es sobre la *Fiometa* [sic],” y que es una continuación de la historia de Pánfilo y Fiammetta de Boccaccio, e indica en el finis la participación del poeta Alonso de Córdoba: “El sepultura de fiometa con las coplas y canciones quantas son en este tractado hizo Alonso de cordova. Y acaba la obra. // DEO GRATIAS.” (Lérida, Enrique Butel, c. 1495, f. a i y lxj). Otro ejemplo: “El qual fue originalmente inventado en la india, y de aquella lengua fue transferido en la de los persas” (*Exemplario contra los engaños...*, (f. aij v). No se trata pues, en la *Carta*, del hallazgo de una idea, *inventio*, tal y como lo entiende la retórica, puesto que el remitente afirma que “la presente obra [...] hallé esculpida(s) en estos papeles.”

¹¹⁷ Fadrique de Basilea, Burgos 1496, f. aiiij. Pérez de Guzmán advierte en el proemio a *Generaciones y semblanzas* que “yo tome esta inbençion de Guido de Columna, aquel que traslado la estoria Troyana de griego en latin” (1979, 9).

¹¹⁸ Esta forma ortográfica común a las comedias está atestada en documentos de aquellos tiempos, como topónimo, adjetivo, y nombre propio en documentos notariales: 1231, Roy Diaz de Royas; 1257, Don Ferrant Gonçalvez de Royas, merino mayor de Castiella; c. 1454, “E non envargante este seguro por él fecho, non curó sino yrse derecho por su camino fasta un monesterio de San Jeronimo que llaman La Sista, a media legua de Toledo. E quando el ynfante ay llegó, avía vien un mes que el Rey avía enviado a Lope Garçía de Royas, su cavallerizo mayor, a tratar buenas ygualas entre Pero López de Ayala e los cavalleros echados fuera de la cibdad.” (Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del halconero de Juan II*). Pero también existía el apellido Roya: “Mari García la Roya (1455),” “Martín de la Roya (1389),” “Fray Martín de Villa Roya (1461)” (CORDE). Por simple curiosidad, en la provincia de Teruel se encuentran dos pueblos cercanos entre sí llamados Peñas de Royas y Montalbán.

¹¹⁹ *Sermón de Amores* (I, 173).

¹²⁰ “E sy del tiempo que es pressente quieren saber algo, maguera que saben los comienços de los fechos que en aquel tyempo se fazen, pero con todo esso, porque no pueden saber el medyo nin la fyn qual sera [...] Enpero del tiempo que es ya passado, porque los omnes saben los comienços e los medyos e las fines de los fechos que en el se fezieron [...]” (“Prologus Baenenssis,” López Estrada, 31). “Comiença el libro de las propiedades de las cosas. Considerando & mas que podido he en mi coraçon rebolviendo en todo obrar quanto es grande nuestra flaqueza & para todas obras començar mediar & finir quanto a la divina ayuda nos es neçessaria.” (Fray Vicente de Burgos *Traducción de El Libro de Proprietatibus Rerum* 1494). “En el nombre de dios padre e fijo e spiritu santo tress perssonas e vn solo dios verdadero de quien todas las cosas proçeden. Sin el qual ninguna cosa se puede principiari mediar ni acabar” (*Las Ordenanzas de Ávila*, 1485).

¹²¹ En el prólogo del Caballero Zifar aparecen las mismas ideas: “E porende todo ome que alguna cosa o obra buena quiere començar, deue anteponer en ellas a Dios. E el es fazedor e mantenedor de las cosas; asy puede bien acabar lo que començare, [...] onde a quien Dios quiso buen seso dar puede començar e acabar buenas obras [...]” (72). Mena emplea la misma figura: “y de fin Apolo, pues nos començamos,” Núñez: “los poetas le suelen invocar para que les d(e) ayuda y gracia con que mas dignamente escriba

El Marqués de Santillana al llegar a la copla LXXXIV, sobre CXX, de su *Comedieta de Ponza* indica que se trata ya de la parte media de la obra y recurre al topos de la navegación: “Aquí, Calíope, Molpómone e Clío, / e las otras musas, pues voy comediando, / dad remos e vela al flaco navío / en el fondo lago dond’entro dubdando” (1997, 169). Los encabezados de las dos últimas octavas rezan “El fin que la Fortuna faze al su razonamiento” y “Acabase el tractado llamado Comedieta de Ponça,” y cierra la obra definiendo éste último concepto: “¿visto tal caso e tan desastrado / después convertido en tanta alegría?” (1997, 184). Esta serie de testimonios indica, por lo tanto, que el poblano de Montalbán, según los prolegómenos, ni inventó, ni inició, ni (co)medió en la comedia de *Calisto y Melibea*; pero sí le puso ese desesperado final, transformando la comedia terenciana en tragedia, al que aludía Gómez Manrique:

En el comienço e medio e fyn de la qual [obra], en tantos comigo mesmo me vy debates, que podía bien dezir que de todas partes me çercaban angustyas. [...] Pues non penséys que después de començada e de mediada que pocos me vinieron arrepentimientos, mas en verdat tantos que, desesperado de la fin, por imensas vezes la dexé con prosupuesto de no más la proseguir, ca la longura del camino desmaya a los flacos caminantes. Mas así por los ya escriptos respectos como por no perder lo trabajado, no por çierto con pequeño trabajo, le puse fyn. (2003, 365)

La obra sería perfecta, digna de Dédalo,¹²² el mítico inventor, si la hubiese terminado, en lugar de quien figura en el acróstico, “un grande hombre y de mucho valor” (OA VIII. 8), con méritos parejos a los de su primer “inventor,” ya fallecido (OA IX. 5-8), que era “ciente,” “sutil,” “de estilo tan alto y sobido,” y de “escriptura corta,” concisa y breve. Este último sintagma era y es correctísimo, de uso frecuente en las poéticas medievales,¹²³ obedece además a la norma horaciana de la brevedad;¹²⁴ Sem Tob

(*Trescientas*, II, f. viij v).

¹²² Es un tópico literario: “[...] fasta la puerta primera, / a do yo vi entallado / un título bien obrado / de letras, que concluía: / 'El que por Venus se guía / venga penar su pecado.'”; “Dédalo, qu’el grand caverno / obró de tal maestría, / por çierto, aquí dubdaría / su saber, si bien disçerno.” (Santillana, *Infierno de los enamorados*, XLVII, LI). También se alude a Dédalo en el prólogo de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Mena: “Assí que quiriendo y más exponerme a qualquier peligro y discrimen de los diversos pareceres y juyzios de doctos y indoctos que sobre esta mi escriptura se pudiessen dar, que no consentir tan excellente y famosa obra estar suprimida y olvidada por mengua de quien la expusiesse, prové entrar en este inexplicable labyrntho” (f. iij). Estamos pues, en ambos casos, en presencia de: un antiguo autor + una obra excelente + unos detractores + un laberinto de Dédalo. Lo que muestra que tanto la *Carta* como las *Octavas* guardan una estrecha relación con el prólogo, y las glosas, de Hernán Núñez.

¹²³ Incluso lo usa la vieja Labrandería en una adición-sustitución de las Tragicomedias al acto XI. 6: “[Y óyeme, que en pocas palabras te lo diré, que soy corta de razón]. A Melibea dejo a tu servicio.” Palabras similares a las de Laureola: “Quando acabó Laureola su habla, vi, aunque fue corta en razón, que fue larga en enojo, el qual le enpedía la lengua” (San Pedro, *Cárcel de Amor*, II, 97). “Y este fue

escribía en su prólogo en rimas: “Non me desdeñen por corto, / Que mucho judio largo / Non entraria a coto / A fazer lo que yo fago. // [...] E rrazon muy granada / Se diz en pocos versos” (c. 65- 67). Gómez Manrique emplea la misma idea en la carta que dirige a Diego Arias de Ávila:

E porque toda fabla o escriptura prolixa, puesto sea buena, es enojosa aun a los ocçiosos, ved que fará la no tal a los que de todo ocçio como vos careçen, quiero poner fyn a la presente pidiéndoos por merçed que no el eleuado estilo, no la gentil eloquencia, non el dulce e polido consonar, no las adulaçiones d'esta obra, de todas estas careçientes reçiábays [...]. (555)

Y así fue amí tan trabajoso el demediar y acabar esta obra, que nunca con ella saliera ni bien ni mal a este puerto que salí, aunque cortara como acorté en la materia buena y larga [...]. (452)

El mismo autor se refiere igualmente a los distintos valores literarios del inventor, Juan de Mena (848 versos), y de quien acabó el “Debate de la Razón contra la Voluntat,” el propio Gómez Manrique (1266 versos sobre 2114):

corto hablar / mirando lo qu'en vos veo” (Diego de san Pedro, III, 251). “Amforismus es razón corta que escribe entero seso o entendimiento de la cosa propuesta.” (*Las Etimologías romanceadas de San Isidoro*, cap. X, f. 114). “Quien pues osara escreuir tan gran obra como el trogo pompeo / varon de la hespaña: que fasta las historias de abraham / de joseph y moysen tocar parece que oso. quien la sumara sino el breue justino / que la fizo de larga tan corta: de quasi enojosa tan dulce / que nunca os cansays dela siempre y con mayor deuocion trastornar y leer.” (Traducción de *la Corónica de Aragón*, f. 17v.), “faga yo fin a la prefación por no dar a breve scriptura luengo proemio.” Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Suma de la política* (1454-57, 103). “asaz cuerdo e discreto, la razón breve e corta pero buena e atentada” (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas, 1450-1455*, 1965). “Otra a Johan de Agraz, porque se motejaba con Johan de Mena. Johan de Agraz, ya vos lo dixite, / y razón non vos comporta, / non deys causa que proluxe / fabla que deve ser corta: / ¿n'os queréys quitar jamás / delante el drago de Mena? / Vos buscáys lo que Jonás / rescibió de la ballena.” *Cancionero*. Antón de Montoro (c. 1445-1480. 1991, 176). “Don Ruy López Dávalos, condestable de Castilla, [...] asaz cuerdo e discreto, la razón breve e corta pero buena e atentada.” “Don Alfonso Enrríquez, almirante de Castilla, [...] la razón breve e corta, pero discreta e atentada, asaz graçioso en su dizir.” (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, 1965). En la carta de Diego de Burgos aparece este tópico y la alusión a Dédalo: “[...] pudiera bien escusarme deste luengo / avnque a mi deleitoso trabajo [...],” “ e tantas cosas se me rrepresentan para escrevir que la salida fallo muy difiçile e me parece que sy loallas quisiese entraria en la casa de Dédalo, ca este es el que nuestras españas a librado de la çiega ynorancia” , “no mirando sus yerros que muchos contiene nin su enojosa prolixidad la qual non dudo vos trayra fastidio como ya no parea breve dezir segun la moderna costunbre mas un mediano tratado [...]” (2008, 135 y 138). “propuse de fazer un compendio breve en romance” (*Corbacho*, 1981, 61). “De fechos pasados cobdiçia mi pluma / y de los presentes fazer breve suma” (*Trescientas*, II 14-15). “Otros fizieron de aquestos proverbios en prosa, poniendo sentencias compendiosas y cortas porque más perfecta y alegremente se aprendiessen. Decortaré la péñola y no prolongaré mi fabla en aquesta ruda introducción” (*Proverbios de Séneca*, f. iv).

¹²⁴ *Arte poética*, vv. 25-26, 335-37, 359-60.

Esta obra començada / con aquel mesmo temor / que va tras el corredor / el que teme de çelada; / que siendo prinçipiada / por onbre tan prudente, / de otro más eloquente / deuiera ser acabada. // Sigue e conpara // Si con la grande pobreza / de la mi sabiduría / no podré seguir la vía / de su perfeta sabieza, / como niño que se veza / a mudar tras carretón, / conseguire su sermón, / pero non su polidez. (502)

Las octavas precisan que la breve “obra presente” (¿la parte inacabada?) se halló en Salamanca (OA VII. 1), lo cual suena y resuena a topos, y recuerda el prólogo del *Lapidario* de Alfonso X:

Después que él [Abolays] murió, quedó como perdido este libro muy gran tiempo [...] hasta que Dios quiso que viniese a manos del noble rey don Alfonso [...] lo halló siendo infante [...] que fue en la era de [1281], y lo obtuvo en Toledo, de un judío que lo tenía escondido [...]. (11)

Algo de eso es precisamente lo que solicita Gómez Manrique a don Rodrigo Pimentel en su carta:

A la qual suplico que, pues le obedezco e cumplo, quiera mandar tener este libro asý çerrado en su cámara [...]; y asý vuestra señoría avrá conseguido su fin en aver estas obras, y su componedor [...] quedará en la buena posesyón en que es tenido de aquellos a quien sus obras son ynoctas. (*Cancionero*, 109)¹²⁵

Alfonso Martínez de Toledo desea justo lo contrario, que su obra se salve del fuego:

Por ende, hermanos, de dos uno demando, o paz haya e perdón final, bien querencia de aquellas so qual manto beví en esta vida, o que queme el libro que yo he acabado e no perezca. Mas, con arrepentimiento demando perdón dellas, e me lo otorguen e que quede el libro y yo sea mal quisto para mientras biva de tanta linda dama, e que pena cruel sea. (306)¹²⁶

Fernando Mexía cuenta asimismo en el proemio de su *Nobiliario* que 'halló' la obra y

¹²⁵ Horacio pide que se guarde el borrador en casa nueve años (*Arte poética*, vv. 386-90).

¹²⁶ Si bien estas palabras nos devuelven a la casilla de salida, pues aquí 'acabado' se refiere a la obra entera, las siguientes nos confirman el valor erótico del dolor de costado que padece, según Alisa, la mujer de Cremes: “fue la presente escriptura, reinante Júpiter en la casa de Venus, estando mal saturno de dolor de costado. Pero ¡guay del cuitado que siempre solo duerme con dolor de axaqueca e en su casa rueca nunca entra todo el año! Este es el peor daño!” (306). Cfr. Beltrán (1998, 224), Cantalapiedra (2003, 62-63; 2006, 85-89).

solicita las 'alas' protectoras del rey: “A cuya magestad la presento devotísimamente como fija desconsolada, la qual es fallada de noche a las puertas del templo, so cuyas ‘alas’ la miserrima obra sea amparada y defendida [...]” (Sevilla, 1492, f j). Cierro este epígrafe citando un pasaje de un incunable, que nada tiene que ver con la literatura, en donde aparecen entre sus pocas líneas las figuras semánticas siguientes: / hallar + ciudad + leer-releer + necesidad + autor + celar + yo (continuador) + adicionar + principiar + acabar /:

Repertorio delos tiempos. ordenado por addiciones en el *lunario*, fecho por Andres de li ciudadano de çaragoça. [...] // Prologo. // [...] para tener alguna misericordia alas obras del proximo que no tienen el complimento que requieren sus fines. No ha muchos dias [...] me vino alas manos una obrezilla pequeña llamada lunario, notada e impressa en aquesta nuestra [...] ciudad; de materia [...] tan provechosa como necessaria. La qual leyendo, y ahun despues de haver la leydo me parescio [...] tener algunas imperfecciones. No entienda señor [...] que sean defectos en lo que el auctor scrivio, ca [...] es ello tan bueno que meresce mucho ser alabado. Mas porque tractando enella de tiempos [...], los que la leheran a mi ver dessearan saber cadaqual de aquellos tiempos que origen tuvo y porque fueron nombrados ansi, y no deviera celar en su obra lo que quisiera saber en la ajena. // Porende [...] quise yo por una manera de addiciones acabar como pude lo que el nos dexo tan bien principiado. [...] // [Finis] [...] No era razon que en tan noble y esclarecida ciudad se imprimiesse cosa que en otro lugar se hallasse viciosa. Porende por obra y estudio del honrado Paulo hurus aleman de Constancia ha seydo otra vez agora nuevamente con diligencia corregido y emendado *el lunario*. [...] lo hizo el imprimir a sus costas en aquesta [...] ciudad de çaragoça. Fue acabada a .x. dias del mes de junio del año Mil.cccc.xcv. (Granollachs 1495, f. aij y final)

Las coplas de arte mayor de Alonso de Proaza (III)

Resulta extraño que el lector tenga que esperar al último folio de la *Comedia* para encontrar un nombre propio en una rúbrica relacionado con la obra. Por fin alguien sale de las sombras de la ficción para hacer responsable, aunque sólo sea de la corrección y de las seis octavas que cierran la obra. No es frecuente que el vocablo 'corrector' se use a finales del siglo XV en los postliminares.¹²⁷ Ahora bien, lo hace de

¹²⁷ El primer caso que aparece en el buscador de la RAE Corde data de 1507: “Esta obra fue impressa en la muy leal y ínclita ciudad de Salamanca, por maestre Hans Gysser alemán, en presencia del mesmo padre fray Francisco d’Ávila, que la compuso e fue personal corrector della. Acabose víspera del glorioso evangelista sant Lucas, en el año de la encarnación de nuestro salvador Iesú Christo de mil y quinientos y ocho años, gobernante la silla apostélica el papa felicísimo Julio secundo y a Castilla el ínclito rey don Fernando, con la ilustríssima señora doña Juana, su hija, natural reyna de Castilla.”

la mano, en las dos primeras coplas, de Juan de Mena y de su glosador Hernán Núñez. Pues es éste quien en la glosa a la copla CXX¹²⁸ establece una relación entre el dios Orfeo, en su descenso a los infiernos en busca de su amada esposa Eurídice, y la idea de arrastrar las piedras, acción atribuida en la literatura clásica a Anfión.¹²⁹

Amphión [...] con la suavidad de su tañer edificó los muros de Thebas, porque dizen que las piedras se movían a su voluntad y se ponían en los muros syn que fuese menester carretas para traerlas. [...] Orfeo [...] fue tan ecelente músico que no sólo traía tras sí los hombres mas aun las animalias brutas y los montes y los ríos y las piedras. [...] descendió por ella [Eurídice] al infierno y con la suavidad de su música provocó a llorar a las ánimas del infierno y alcanzó del dios Plutón que le disse a su muger Euridice [...]. (f. Lxxxviiij v)¹³⁰

La primera copla de arte mayor AP sustituye “los muros de Thebas” por los “muros troyanos,” que la tradición atribuye a Apolo, y que Mena cita en otro pasaje.¹³¹ Tanto Anfión [Antico] como Plutón aparecen en la *Comedia* como elementos textuales ya interpolados; el primero tomado directamente del *Index* de Petrarca (IV, 83),¹³² el segundo en la escena del conjuro, añadida, grotesca e innecesaria (III, 40-44).¹³³ La

(Francisco de Ávila).

¹²⁸ “Mostrósenos Túbal, primer inventor / de consonas bozes y dulce harmonía; / mostrose la harpa que Orfeo tañía / quando al infierno le truxo el amor; / mostrose Phylirides el buen tañedor [...]”(f. Lxxxviiij). Hay una confusión de nombres; Túbal (oTubalcaín) es el inventor de las herrerías, y es Jubal “el padre o maestro de los que tocan la cítara y órgano flauta” (*Génesis* IV, 21-22). Mena glosa esta historia de Orfeo en la *Coronación* (1499, ff. 70-76). Cfr. Cantalapiedra 2000, III, 1495-97.

¹²⁹ Alfonso de Toledo (1453-1467) establece una articulación similar entre las piedras, la música y las murallas: “E / commo mercurio tocasse el cuero / golpando el cuero sobre los njerujos / dieron de sy son suaue. E / de aquij tomo jnuençion mercurio / de fazer la vihuela // E fecha / diola a orphee. El qual entanto / grado se dize ser studioso enesta / arte // que non sola mente / alas bestias mas avn alas piedras / & montañas con la medulaçion / desu rresonar aplazia // E asi dize boeçio quele contesçio / a orffeo. quando fue sacar asu muy / amada muger euridice del poderio / delos jnfernales” (*Inuencionario*, f. 43), Corde. Cfr. Santillana (1997: *Prohemio*, 21, *Infierno*, 92-93; *Defunsi3n*, III, *Comedieta*, XXXIV, *Doctrinal* XV).

¹³⁰ Cfr. Virgilio, *Ge3rgicas*, IV, 467-558. “orfeo, que se dice amansaba rabiosos tigres y leones; se dice también que Anfi3n, fundador de la ciudad de Tebas, movía piedras al son de su lira y las llevaba adonde quería con tierna súplica” (Horacio, *Arte poética* vv. 391-96).

¹³¹ “La grand Babilonia, que ovo cercado / la madre de Nino de tierra cozida, / si ya por el suelo nos es destruyda, // ¡Quánto más presto lo mal fabricado! / E si los muros que Phebo a travado / arg3lica fuerça pudo subverter, / ¿qué fábrica pueden mis manos hazer / que no haga curso segund lo passado?” Hernán Núñez glosa: “significa los muros de la cibdad de Troya, los cuales edificaron el dios Phebo o Apollo y Neptuno[...]” (*Trescientas*, V, f. x).

¹³² Cantalapiedra (2000, I, 418; III, 1495-97), (2001, 96).

¹³³ Cfr. Marciales, II, 71. Cantalapiedra I, 375-79; III, 1537-38. Anfi3n era hermano gemelo de Zeto; mientras que este transportaba con gran trabajo los bloques de piedra, el otro lo hacía cómodamente al son de su lira.

“lengua del lector” produce ante los oyentes insensibles, “mover los oyentes,”¹³⁴ los mismos efectos de piedad que la ‘dulce armonía’ del arpa de Orfeo, hijo de la sabiduría, ante Plutón y su triste corte de demonios.¹³⁵ Entre este postliminar de Proaza y las octavas del autor se establecen toda una serie de reiteraciones o asociaciones temáticas:

El autor	Alonso de proaza
(VIII) Dédalo (V) atraer los oídos (IV) dulce cuento -(I) hormiga- alas, (II) aves que vuelan (X) volved ya las riendas (X) visitando su templo	(I) Orpheo -venir a su son -dulçura con que se tañía -ni ave bolava, ni bruto pascía palacio(s) del triste Plutón / muros troyanos
(II) torpes lenguas (X) fino arnés (IV) leed su argumento / leeldo / os muestra salir de cativo (X) tomad este enxemplo	(II) más puede tu lengua hazer -coraçón más duro que azero Leyendo / aviso (IV) esta comedia / leyendo a Calisto
(IX) terenciana (VII) inventor sciente (IX) terenciana -castellana estilo tan alto y sobido -lengua común castellana alcahueta ni de mal sirviente	(III) Nevio, Plauto -varones prudentes -este poeta -metro romano / castellano estilo primero de Athenas engaños de falsos sirvientes / y malas mugeres
(III) yo aquí escribiendo (V) mi pluma se embarga (VIII) ¹³⁶ un grande hombre y de mucho valer (X) loable a su autor y eterna memoria [...] Jesuchristo reciba en su gloria	(V) Ni quiere mi pluma, ni manda razón -la fama de aqueste grand hombre. -ni su digna gloria ni su claro nombre-cubierto de olvido
(IV) dulce cuento (VIII) fue tanto breve quanto muy sutil (III) reproches, revistas y tachas (VIII) escriptura corta	(VI) este muy dulce y breve tratado –revisto y bien corregido

Tabla 12. Lugares comunes entre las Octavas del autor y de Proaza

La datación de la impresión de la obra mediante alusiones al zodiaco era una práctica habitual. A pesar de ello, Proaza sigue inspirándose en la *Coronación* de Juan de Mena (c. 8), donde se mencionan “los dos hijos de Leda” sobre todo en la glosa: “El tercero signo Gemini, estos fingieron los poetas ser trasladados aquellos dos Castor y Polux, fijos de Jupiter y de la rreina Leda (f. Viiij) [Geminis] es atribuido al mes de mayo (vj).”¹³⁷

Aunque también cabe recordar el *Triunfo de Fama* de Juan del Enzina donde el autor-Calisto sitúa el momento de su viaje así: “Partiendo de allí, ya que abraçava / el

¹³⁴ “De quien mi comedia e proçesso canta / pues note quien nota maravilla tanta, / e vos, admiradvos, discretos oyentes” (Santillana, *Comedieta de Ponza*, 1997, 148).

¹³⁵ “Este Plutón oídas las orfeicas palabras, como aviendo consejo con los infernales, dixo: ‘Todos somos vençidos por los dulçes sonos e cantares deste juglar, por lo qual bien ha merescido que le demos a su muger e gela restituyamos, pero con esta ley e decreto: que vaya él delante e su muger en pos dél, e que nunca vuelva él la cabeça atrás a ver a su muger fasta que salga de nuestro reino’” (*Coronación*, 1489, 151).

¹³⁶ Sobre el uso de este topos, cfr. Fernando Mexía, f. i-ij.

¹³⁷ Cfr. fol. xxvij y xxxvij.

délfico padre los hijos de Leda” (III). Utiliza el adjetivo ‘febeos’ (XXXIX), y éste junto a Anfión y su arpa: “quando el hermano de Cintia Latonia / cercava las tierras con lumbres febeas, / de allí parecían las torres Cadmeas / el gran edificio que hizo Anfión / tañiendo su harpa con un dulce son (IX).” Del mismo modo aparecen Plauto y Terencio (XV) y los poetas de nuestra lengua: “Allí vi también de nuestra nación / muy claros varones, personas discretas / acá en nuestra lengua, muy grandes poetas / prudentes, muy dotos, de gran perfección” (XVI). Dédalo labrando (XL), y la temblorosa pluma: “Temblando mi pluma me niega osadía / lavrando lavor qual nunca tal vieron / forçado es temer, pues otros temieron / do tanta razón de miedo no avía; / pues Tulio ante César turbado se vía / no es mucho turbarse un tal como yo” (XXV). Lo cual me lleva a pensar que tanto la *Carta* como las *Octavas* son obra de la misma persona, posiblemente Proaza. Pero la copla (AP, V), que desvela el acróstico, habla de un autor único “del libro,” Fernando de Rojas, lo cual entra en clara contradicción con los paratextos preliminares antes citados. De no ser que Proaza hable del que acabó la obra, y éste del autor que la empezó.

Las tragicomedias introducen nuevos paratextos y efectúan bastantes modificaciones en los anteriores, quede su estudio pendiente para otra ocasión.

Obras citadas

- Alfonso X. Ed. María Brey Mariño. *Lapidario*. Madrid: Castalia, 1983.
- Alvar, Carlos. “De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado.” Ed. P. Botta. *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*. Modena: Mucchi Editore, 2005. 97-109.
- Anónimo. *Libro de Ysopo: famoso fablador, historiado en romançe*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1496.
- Anónimo. Fernando de Rojas. Ed. Fernando Cantalapiedra Erostarbe. *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*. Tomo I: *La Celestina y su autoría*. Tomo II: *Edición crítica*. Tomo III: *Floresta Celestinesca*. Kassel. Edition Reichenberger, 2000.
- Anónimo. [Pseudo-Séneca, Lucius Anneus]. *Prouerbios de Séneca*. Sevilla: Johannes Pegnicer y Magno Herbst, 17- II-1500; Zaragoza: Pablo Hurus, 1491.
- Anónimo. Ed. Cristina González. *Libro del caballero Zifar*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Anónimo. Ed. José Luis Canet. *Comedia Tebaida*. Uned-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia: University Press, 1993.
- Anónimo. Ed. Victoria A. Burrus. *Esopete ystoriado*. Toulouse: Johann Paris, 1488. (Manchester, John Rylands Library). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- Anónimo. Ed. James B. Larkin. *Abreviación del halconero*. (Valladolid, Santa Cruz). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- Anónimo. Ed. Harriet Goldberg. *De las mujeres ilustres en romance*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- Anónimo. Ed. José María Azáceta. *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*. Madrid: CSIC 1956.
- Anónimo. Ed. Joaquín González Cuenca. *Las Etimologías romanceadas de San Isidoro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, CSIC, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial de León, 1983.
- Anónimo. Ed. María Luzdivina Cuesta Torre. *Tristán de Leonís*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Anónimo. Ed. Mechthild Crombach. *Bocados de oro* (c. 1250). Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1971. CORDE.
- Anónimo. Ed. José María Azáceta. *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*. Madrid: CSIC, 1956. CORDE.
- Anónimo. Ed. Marqués de Foronda. *Las Ordenanzas de Ávila según el texto original de 1485*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1917. CORDE.
- Ávila, Francisco de. Ed. Pedro M. Cátedra. *La vida y la muerte o Vergel de discretos*. Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2000 [1507].
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.

- Barbera, Raymond E. "Medieval iconography in the *Celestina*." *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- Beltrán, Rafael. "Cuatro escenas de comedia en *La Celestina* y la celestinesca: Filiación genérica de la acción dramática." *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*. 74 (1998): 213-34.
- Berndt Kelley, Erna. "Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas." *Celestinesca* 9.2 (1985): 3-45.
- . "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." Eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow. *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*. Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- Boecio. Jacobo de Bevente. *Boecio de Consolación y Vergel de consolación*. Sevilla: Meynardo Vngut Alemán y Estanislao Polono impresores, 1497.
- Botta, Patrizia. "Los epígrafes en *La Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)." Eds. C. Alvar Ezquerro, G. Martín, y F. Gómez. *'El Cid,' de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid."* Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, 2002.
- . *La Celestina de Palacio* en sus aspectos materiales." *Boletín de la Real Academia Española* 73 (1993): 25-50 [facsímil del ms. en 347-66].
- . "El texto en movimiento (de la *Celestina de Palacio* a la *Celestina* posterior)." Eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet. *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. 135-59.
- Burgos, Diego de. *El triunfo del Marqués de Santilla*. Ed. Carlos Moreno Hernández. *Retórica y humanismo: El triunfo del Marqués de Santilla*. Lemir. Universidad de Valencia (2008 [1458]).
- Burgos, Fray Vicente de. Eds. M^a Teresa Herrera & M^a Nieves Sánchez. *Traducción de El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999 [1494]. CORDE.
- Camillo, Ottavio di. "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*." Eds. Isabel Lozano & Juan Carlos Mercado. *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 2000. 111-26.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. *Pour une analyse sémiotique de la Célestine de F. de Rojas*. Tesis Doctoral Inédita. Univesidad de La Sorbona, París, 1978.
- . *Análisis semiótico de La Celestina. Los Anagramas*. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- . *Semiótica del objeto. La Celestina. Investigació Teatrològica*, n^o 5. Barcelona: Instituto Europeo de Investigación Teatral, 1983.

- . *Semiótica del espacio. La Celestina*. Barcelona. *Investigació Teatrològica*, nº 6. Barcelona: Instituto Europeo de Investigación Teatral, 1983.
- . *Lectura semiótico-formal de La Celestina*. Kassel: Reichenberger, 1986.
- . Anónimo & Fernando de Rojas. *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*. Tomo I: *La Celestina y su autoría*. Tomo II: *Edición crítica*. Tomo III: *Floresta Celestinesca*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- . “Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*.” Eds. Ignacio Arellano & Jesús M. Usunáriz. *El mundo social y cultural de La Celestina*. Frankfurt: Iberoamerica / Vervuert, 2003. 45-70.
- . “Alisa y Celestina, las comadres de las tenerías.” Eds. M^a I. Sancho, L. Ruiz & F Gutiérrez. *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*. Jaén: Universidad de Jaén, 2006. 63-130.
- Carmona-Ruiz, Fernando. *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Freiburg, 2007.
- Carrillo de Huete, Pedro. Ed. Juan de Mata Carriazo. *Crónica del halconero de Juan II*. Madrid: Espasa Calpe, 1946. CORDE.
- Cicerón. Alfonso Cartagena. Ed. María Morrás. *De Officiis* (BNM ms. 7815). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- Columna, Guido. *Crónica Troyana*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1491.
- Conde, Juan Carlos. “El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión.” Eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet. *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. 161-85.
- Covarrubias. Sebastián. Ed. Martín de Riquer. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.
- Deguileville, Guillaume de. *Le pèlerinage de vie humaine*. Toulouse: Enrique Mayer Alemán, 1490.
- Don Juan Manuel. Eds. Ian R. Macpherson & Robert Brian Tate. *El libro de los estados*. Madrid: Castalia, 1991.
- Encina, Juan del. *Cancionero*. Facsímil. Madrid: R.A.E., 1989.
- Faulhaber, Charles B. “*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1520.” *Celestinesca* 14. 2 (1990): 3-39.
- . “*Celestina* de Palacio: Rojas’s Holograph Manuscript.” *Celestinesca* 15.1 (1991): 3-52.
- Fernández de Santaella, Rodrigo. *Tratado de la inmortalidad del ánima*. Sevilla: Jacobo Cromberger y Estanislao Polono impresores, 1503.
- Flores, Juan de. Ed. Carmen Parrilla García. *Grimalte y Gradisa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1988 [c 1495]. CORDE.
- . Eds. P. Alcázar y J. A. González. Facsímil. *La historia de Griselda y Mirabella*. Granada: Don Quijote, 1983 [1529].
- . Ed. Juan Fernández Jiménez. *Triunfo de Amor* (BNM Ms. 22019). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.

- García de Castro, Diego (atribuida). Eds. F. Cantalapiedra & Juan Moreno. *Seniloquium. Refranes que dizen los viejos*. Valencia: PUV, Universidad de Valencia, 2006.
- García de Santa María, Gonzalo. Ed. José Carlos Pino Jiménez. *Traducción de la Coronica de Aragón de fray Gauberto Fabricio de Vagad*. 1499. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002.
- Gilman, Stephen. Trad. Margit Frenk de Alatorre. *La Celestina: Arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1974.
- Gómez Manrique. Ed. Francisco Vidal González. *Cancionero*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Granollachs, Bernart de. *Repertorio de los tiempos*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1495.
- Horacio. Ed. y trad. Horacio Silvestre. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Opera*. Estrasburgo: Joann Grüninger, 12 de marzo de 1498.
- Lacarra Lanz, Eukene. “Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea.” Eds. F. B. Pedraza, R. Gonzalez & G. Gómez. *La Celestina V centenario (1499-1999)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 193-271.
- Lawrenson, T. E. “Les éditions illustrées de Térence dans l’histoire du théâtre. Spectacles dans un fauteuil?” Dir. Jean Jacquot. *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Paris: C.N.R.S, 1968. 1-23.
- López de Ayala. Ed. José Manuel Fradejas Rueda. *Libro de la caza de las aves*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. [Madrid: Castalia, 1980].
- López Estrada, Francisco. *Las poéticas castellanas de la edad media*. Madrid: Taurus, 1984.
- Martínez de Toledo, Alfonso. Ed. Michael Gerli. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Mena, Juan de. *Coronación del famoso poeta Juan de Mena, dirigida a Íñigo López de Mendoza marqués de Santillana (con glosa)*. Toulouse: Juan Parix-Esteban Clebat, c. 1489; Sevilla: Estanislao Polono, 12-XI-1499. Ediciones digitales de la BNM.
- Mena, Juan de. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. *Comentario a la Coronación del Marqués de Santillana*. Barcelona: Planeta, 1989 [c. 1439].
- . Ed. F. Delgado León. *La Coronación de Juan de Mena*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.
- . Ed. Hohn G. Cummins. *Laberinto de Fortuna*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Mexía, Fernando. *Libro titulado Nobiliario perfectamente compilado y ordenado por el onrrado cavallero Fernando Mexía veynte quatro de Jahen ec*. Sevilla: Juan Gentil y Pedro Brum, 1492.
- Miguel, Emilio de, ed. Anónimo & Fernando de Rojas. *La Celestina de Rojas*. Madrid: Gredos, 1996.

- . *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Salamanca, 1570). Madrid: Biblioteca Castro, 2006.
- Montemayor, Jorge. Ed. Juan Bautista Avallé Arce. *Traducción de los cantos de amor de Ausiàs March. Poesía completa*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996. 1065-1257.
- Montero, Ana Isabel. "A Penetrable Text? Illustration and Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*." *Word & Image* 21.3 (2005): 41-55.
- Montoro Antón de. Eds. Marcella Ciceri & Julio Rodríguez Puértolas. *Cancionero*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Montoya Martínez, J. & I. de Riquer. *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: Uned Aula Abierta, 1998.
- Montoya Martínez, Jesús "Los versos acrósticos de la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* 1507." Eds. P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. T. Snow. *Tras los pasos de La Celestina*. Kassel: Reichenberger, 2001. 23-42.
- Morros Mestres, Bienvenido. "La *Celestina* como *remedium amoris*." *Hispanic Review* 72 (2004): 77-99.
- . "Los prólogos en prosa de *La Celestina*." *Celestinesca* 33 (2009): 115-26.
- Norton, F. J. Trad. J. Martín Abad. *La imprenta en España 1501-1520*. Madrid: Ollero & Ramos, 1997. [*Printing in Spain, 1501-1520, with a Note on the early editions of "La Celestina"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.]
- Núñez, Nicolás. Ed. Carmen Parrilla. *Tratado sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Penney, Clara Louise. *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1954.
- Orduna, German. "El original manuscrito de la comedia de Fernando de Rojas: una conjetura." *Celestinesca* 23. 1-2 (1999): 3-10.
- Palencia, Alfonso de. Ed. Gracia Lozano López. *Universal vocabulario en latín y en romance*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992 [1490]. CORDE.
- Pérez de Guzmán, Fernán. Ed. R. B. Tate. *Generaciones y semblanzas, 1450-1455*. Londres: Tamesis, 1965.
- Pollard A. W. *Fine Books*. Londres: Methuen, 1912. [With a new introduction by Michael Pearce. Londres: EP Publishing, 1973.]
- Prieto de la Iglesia, María Remedios. "La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*." Eds. F. B. Pedraza, R. Gonzalez & G. Gómez. *La Celestina. V centenario (1499-1999), Actas del Congreso Internacional*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001. 283-89.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE, *Corpus diacrónico del español*). www.rae.es.
- Rivera, Isidro J. "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)." *Celestinesca* 19. 1-2 (1995): 3-30.

- Rojas, Fernando. Ed. Miguel Marciales. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Illinois: University of Illinois Press, 1985.
- Ruiz, Juan. Arcipreste de Hita. Ed. Alberto Blecuá. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 1992.
- San Pedro, Diego de. Ed. Carmen Parrilla. *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica, 1995.
- . Ed. Keith Whinnom (& D.S. Severin, tomo III). *Obras completas I, II, III*. Madrid: Castalia, 1971-85.
- Sánchez de Arévalo, Rodrigo. Ed. Mario Penna. *Suma de la política*. Madrid: Atlas, 1959. CORDE.
- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio. *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida*. Madrid: Universidad Complutense, 1988 [1985].
- . "Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms. 1520." Eds. F. B. Pedraza, R. Gonzalez & G. Gómez. *La Celestina V centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001. 273-79.
- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, & M. Remedios Prieto de la Iglesia. "Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*." *Revista de Literatura* 51.101 (1989): 21-54.
- . *Fernando de Rojas y La Celestina*. Barcelona: Teide, 1991.
- . "La composición de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'." *Celestinesca* 33 (2009): 143-71.
- Santillana, Marqués de. Ed. Regula Rohland de Langbehn. Pról. Vicente Beltrán. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Silva, Feliciano de. Ed. Consolación Baranda. *Segunda Celestina*, Madrid: Cátedra, 1988.
- Snow, Joseph T. "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones." *Dicenda* 6 (1990): 255-77.
- Terencio. Ed. & trad. José Román Bravo. *Comedias*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *Opera*. León: Joannes Trechsel, 1493.
- . *Opera*. Estrasburgo: Joann Grüninger, 1496 y 1499.
- . *Thérence en françois, prose et rime, avecque le latin*. París: A. Vérard, 1500-03.
- Toledo, Alfonso de. Ed. Philip O. Gericke. *Invencionario* (BNM 9219). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- Urrea, Pedro Manuel de. Ed. José Luis Canet. *Penitencia de Amor. LEMIR*: Universidad de Valencia, 2003.
- VV.AA. Ed. Robert G. Black. *Cancionero castellano y catalán de París (PN4)*. BNP, Esp. 226. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.
- VV.AA. Ed. Brian Dutton. *Cancionero de Pero Guillén*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- Villena, Enrique. *Los doce trabajos de Hércules*. Burgos: Juan de Burgos impresor, 1499.

Virgilio. Ed. & trad. Vicente Cristóbal. *Bucólicas*. Madrid: Catedra, 1996.

Walde Mohedano, Lillian von der. "El 'marco' de *Triunfo de Amor* de Juan Flores." *Lemir*, n° 7 (2003).