

FERNANDO DE ROJAS
(Y “ANTIGUO AUTOR”)

LA CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE
CALISTO Y MELIBEA

EDICIÓN Y ESTUDIO DE
FRANCISCO J. LOBERA Y GUILLERMO SERÉS,
PALOMA DÍAZ-MAS, CARLOS MOTA,
E ÍÑIGO RUIZ ARZÁLLUZ,
Y FRANCISCO RICO

PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN MEXICANA DE
AURELIO GONZÁLEZ



ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

La edición de esta obra se hizo con el apoyo de



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

CLÁSICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Primera edición mexicana: 2016

© 2011. Real Academia Española

© 2011. Por la edición, estudios y notas:

Francisco J. Lobera y Guillermo Serés,

Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Arzálluz, Francisco Rico

© Por las características de esta edición:

Círculo de Lectores, S.A.U., 2011 /

Academia Mexicana de la Lengua, 2016

© 2016. Por la presentación a la edición mexicana:

Aurelio González

Esta edición:

D.R. © 2016. Academia Mexicana de la Lengua

Naranjo 32, Col. Florida

Del. Álvaro Obregón,

Ciudad de México, 01030,

México

info@academia.org.mx

www.academia.org.mx

ISBN: 978-607-XXX

Impreso y hecho en México

PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN MEXICANA

Posiblemente la triada de personajes más conocida y significativa de la literatura en lengua española se podría integrar con Don Quijote, Don Juan y Celestina; ellos representan el idealismo a través del hidalgo-caballero, la amoralidad del seductor sin conciencia y el poder de la palabra de la maestra de la tercería. En el caso de Celestina, su nombre ha desplazado el título original de la obra que la genera, *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, la cual habitualmente es conocida simplemente como *La Celestina*, ya que este personaje es el núcleo de la obra; en torno a ella se mueven los demás planetas-personajes como si Celestina fuera un sol grande y luminoso cuya potencia surge de su capacidad dialéctica, la cual a su vez parte de la oscuridad de su amoralidad y de la brillantez de su discurso.

La Celestina es una obra que fue compuesta en los últimos años del siglo xv, cuando reinaban en España los Reyes Católicos, pero en el siglo xvi tuvo un extraordinario éxito editorial, para finalmente ser incluida en el *Index* de 1632 y por tanto expurgada y finalmente ser prohibida en el Ilustrado siglo xviii, como ha documentado con minucia Donatella Gagliardi en “La Celestina en el Índice: argumentos de una censura” (*Celestinesca*, 31, 2007, pp. 59-84). La tragicomedia tiene una vida complicada y sometida a múltiples avatares. En varios sentidos, la obra está a caballo entre dos épocas; sus valores e ideas están entre la Edad Media que concluye y el Renacimiento que se inicia. Por esto, los personajes de *La Celestina* manejan valores y relaciones interpersonales de dos épocas o simplemente convenciones sociales que se interpretan con conceptos antagónicos como la honra, la pasión, la lealtad, el interés económico, etc. En el aspecto formal, tal vez como brillante expresión final de la época medieval, es una extraña supervivencia del modelo de *texto abierto* (más propio de la oralidad y del mundo medieval) que permite la variación y, en este caso, la ampliación de dieciséis a veintinueve actos, con el cambio de título de *Comedia* a *Tragicomedia*, en contraste con el modelo del texto clausurado

(esto es: definitivo) que impone la imprenta y el mundo renacentista que es el entorno cronológico de su difusión.

A la interpolación añadida entre los actos XIV y XI que aumenta la extensión de la obra y que es diferencia fundamental entre la primera versión (la *Comedia*) y la final (la *Tragicomedia*) se le conoce como “Auto de Centurio” y fue añadido por el deseo de satisfacer el apetito de los lectores y prolongar el placer de los amantes, según se dice en el “Prólogo en prosa”:

Así que viendo estas conquistas, estos disonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

La primera vida de la obra, ya en forma impresa, es con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, la cual tiene sólo dieciséis actos y un número de textos preliminares y posteriores al cuerpo de la obra diferente no sólo en cantidad, sino también en distribución, a los de la *Tragicomedia*. De esta *Comedia* sólo han llegado a nuestros días, que se conozca, tres ediciones en ejemplares únicos editados por Fadrique de Basilea, Burgos, supuestamente de 1499, en realidad de entre 1500 y 1502 (depositado en la Hispanic Society de Nueva York), la de Pedro Hagenbach, Toledo, 1500 (en Biblioteca Bodmeriana, Cologny, Ginebra, Suiza) y la de Estanislao Polono, Sevilla, 1501 (en la Biblioteca Nacional de Francia en París). Esta pluralidad de editores y ciudades nos habla de su gran éxito, pues al menos son tres ediciones en dos años y en lugares diferentes.

La segunda versión impresa del texto recibe el nombre de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Como hemos dicho, en vez de dieciséis actos tiene veintiuno, añade a los textos preliminares el texto “El autor a un su amigo” y las octavas acrósticas del llamado “Prólogo en prosa”, y después del texto las octavas “Concluye el autor”. Esta versión tuvo un éxito editorial extraordinario como lo prueban las más de cien ediciones conocidas en español anteriores a 1792. La edición más antigua conservada de este texto es de 1507, de la famosa imprenta

de Jorge Coci en Zaragoza. Sin embargo, hubo ediciones anteriores, como lo demuestra la traducción al italiano de Alphonso Hordognez (Eucario Silber, Roma, 1506). La fecha que se ofrece como más probable para la primera edición en español de esta nueva versión de *La Celestina* es la de 1502, pues no se conocen ediciones de la primitiva *Comedia* de ese año.

La fama de *La Celestina* es un fenómeno cultural europeo inmediato, pues a partir de la versión italiana se realizaron las traducciones al hebreo de Joseph ben Samuel Tsarfati (1507), al alemán de Christof Wirsung (1520) y al francés (hacia 1527). Otras traducciones al francés (Jacques Lavardin, 1578), al holandés (1550), al latín (Kaspar von Barth, 1624) y al inglés (James Mabbe, 1631) se hicieron a partir del texto en español.

Como ha apuntado Patrizia Botta en su trabajo titulado “Un *best seller* del Siglo de Oro” (en *La voz de Galicia*, suplemento, 27 de abril, 1999, p. 7), tras 1640 *La Celestina* empieza a caer en el olvido, en lo cual tiene que ver su inclusión en el *Índice*, y desaparece del mercado editorial, para después de un lapso de silencio recibir nueva atención y nuevo impulso en el siglo XIX, cuando comienza el auge de sus ediciones modernas y una nueva oleada de traducciones, hasta llegar a ser hoy día el texto medieval español que más se edita y el más estudiado por los medievalistas. En 1985, Joseph Snow —el gran estudioso de *La Celestina*— contaba, además de casi un millar de estudios, 132 ediciones modernas de la obra y unas ochenta traducciones a otras lenguas, aparecidas tan sólo en cinco décadas del siglo XX (1930-1985), eco resonante o equivalente de lo que pudo ser su éxito editorial en el Siglo de Oro (periodo del cual desconocemos la totalidad de lo publicado).

Si creemos a Fernando de Rojas —sea quien sea, pero uno de los autores fundamentales de *La Celestina*—, se trata de una obra concebida como texto teatral, una “comedia” le llama a la primera versión en dieciséis actos y “tragicomedia” a la posterior versión más larga, y califica el primer acto como obra “terenciana”, con lo que explícitamente lo sitúa en la tradición dramática de la comedia clásica de Terencio. Así, *La Celestina* es una obra de teatro, aunque se ha discutido sobre la especificidad genérica de esta obra, discusión tardía con respecto al momento de aparición de la obra ya que en realidad es una discusión posterior al siglo XVIII. A pesar de que autores tan destacados como Alan Deyermond o Dorothy Severin se hayan

inclinado por considerarla una forma de novela, o una forma de diálogo puro —según la opinión de Stephen Gilman—, la mayor parte de la crítica (María Rosa Lida de Malkiel, Alfredo Hermenegildo, Pietro Taravacci, Joseph Snow, etc.) y de la gente de teatro (José Ricardo Morales, Álvaro Custodio, José Osuna, Adolfo Marsillach, etc.) actualmente tiende a resaltar su concepción genérica dramática. Aunque es bastante evidente la dificultad que tiene la obra para ser llevada a un escenario, lo cual limitaría la concepción de la obra como “teatral”, siguen siendo suficientes para apoyar su teatralidad los planteamientos de María Rosa Lida en *La originalidad artística de “La Celestina”* (Eudeba, Buenos Aires, 1962, p. 78), quien pensaba que “[...] una obra dramática puede no estar destinada a la representación (o, al menos, a la escenificación convencional) y poseer, sin embargo, peculiaridades teatrales que deben indagarse y explicarse lejos de la rutina crítica”, y agrega: “*La Celestina*, drama —pero, en esencia, no drama antiguo (romano) ni moderno (a su semejanza), sino superación admirable del drama medieval—”.

En tiempos más próximos al inicio de su rodar editorial por el mundo, Lope de Vega hablaba de ella como “tragedia famosa” y Joan Timoneda y Francisco de Quevedo ya la consideraban, sin mucha extrañeza, como una comedia para ser leída. Independientemente de la posición que se tome, en *La Celestina* hay elementos teatrales que no se pueden soslayar, como “el empleo sistemático de la acotación; el uso variadísimo del diálogo con función eminentemente teatral; el recurso del aparte como pensamiento interior; el tratamiento libérrimo y verista del lugar y del tiempo, al estilo del teatro medieval, con la consiguiente multiplicidad de escenarios; y la recurrencia sistemática a la geminación” (Nicasio Salvador Miguel, “Fernando de Rojas y *La Celestina*”, *La Aventura de la Historia*, 1-12, 1999, p. 63.).

Para comprender esta particularísima obra en una perspectiva teatral, en primer lugar hay que entender la situación de *La Celestina* en la historia del teatro. No se puede olvidar que la etapa medieval del teatro es un largo proceso de reconstrucción de los distintos elementos esenciales del género dramático tal como lo concebimos actualmente (lo cual coincide en muchos sentidos con la concepción de la antigüedad clásica grecolatina). Esto es: se trata de un hecho teatral en el cual coinciden el dramaturgo y el texto con representantes especializados y espacios de representación específicos. Desde esta perspectiva, durante la Edad Media, en sus primeros siglos, el desarrollo teatral se ve

limitado por la potencia ideológica del cristianismo, que identifica el hecho teatral con las manifestaciones religiosas paganas, por lo que desde los primeros tiempos de este periodo desaparecen los grandes espacios teatrales de la Antigüedad, los teatros se abandonan y se convierten en lugares de pastoreo de ganados o, en el peor de los casos, se destruyen y sus piedras se emplean en otras construcciones más piadosas; los textos teatrales se olvidan o relegan, en el mejor de los casos, al ámbito limitado del estudio del latín en las escuelas monásticas y en las universidades más como modelos de género que como creaciones estéticas, y la propia función teatral es considerada pecaminosa, de ahí que los actores no podían ser enterrados en sagrado. Sin embargo, como es bien sabido, fue la misma Iglesia la primera en revivir el hecho teatral en los espacios del culto sagrado y a continuación, como consecuencia lógica, los textos teatrales. El conjunto de la colectividad, por otra parte, llevaba a cabo manifestaciones teatrales como las representaciones carnavalescas que, si bien no tienen un texto dramático específico, sí desarrollan con mucha intensidad secuencias espectaculares. Por otra parte, la juglaría, en alguna de sus ramas, se decanta por la representación teatral con mimos y cómicos de la legua; la universidad retoma los textos de Plauto y Terencio como modelos que generan otra comedia destinada a nunca salir del ámbito escolástico y a no ser representada, y finalmente, en los albores del Renacimiento, las cortes reviven los espacios específicos de la representación más allá de los espacios de la iglesia o su entorno: se construyen *teatros*, secularizando así las representaciones.

En este sentido, si se habla de un proceso medieval de reconstitución del teatro clásico antiguo, *La Celestina* resulta ser un callejón sin salida de la evolución teatral, un hecho teatral sin futuro, pues la tendencia del género indudablemente es hacia la representación plena y la actuación en espacios escénicos específicos. *La Celestina* puede ser un callejón sin salida, pero un callejón genial, único e irrepetible, pues los intentos por seguir su senda no pasan de ser la banal copia de su trama. Desde esta perspectiva, de *La tragicomedia de Calisto y Melibea* podríamos decir que se trata de una obra que es teatro hecho de texto y voz, sin espacios y con representantes probablemente no especializados que limitan al mínimo la expresión corporal y la mecánica escénica con una lectura en voz alta que explota la riqueza expresiva de la voz, como ha demostrado Gustavo Illades en varios trabajos desde 1995, como "*La Celestina*" en *el taller salmantino* (1999),

“‘La Celestina’: teatro de la voz” (2003) o “La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*” (1995).

Todo esto no excluye que Rojas, el autor antiguo y los continuadores hayan utilizado elementos dramáticos con posibilidades escénicas en la construcción de su texto. No debemos olvidar que la teatralidad de un texto depende de la semiótica misma del texto y de la escena, esto es, del texto dramático y de la posible representación concebida como un texto en sí mismo, que poseen un significado y un significantes de la historia que se nos cuenta.

En esta línea de la teatralidad del texto celestinesco, Alfredo Hermenegildo ha señalado en “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad” (*Incipit*, xi, 1991, pp. 127-151) el amplio abanico de matices que tienen las didascalías implícitas (órdenes de representación incorporadas en el diálogo de los personajes) en *La Celestina* en forma de didascalías enunciativas (modos de producir sonido, como el grito, bajar la voz, indicación que se oyen ruidos, etc.), motrices (entrada y salida de personajes, desplazamientos, gestos), icónicas (señalamiento de objetos, fijación de vestuario, determinación de lugar). En este sentido, los planteamientos de Anne Ubersfeld en el primer capítulo de su *Semiótica teatral* (1989) a propósito de la “lectura” del texto teatral también nos muestran con claridad cómo estas indicaciones son fundamentales, ya que nos permiten reconstruir en la lectura la dimensión escénica, esto es, aquella que va más allá del texto dramático que estamos leyendo —que es lo verdaderamente teatral— en el texto mismo.

Por otra parte, los personajes de *La Celestina*, a pesar de la época en que fueron creados —final de una Edad Media cuyos valores y modelos de organización se agotaban—, tienen una gran actualidad. En el montaje que hizo José Luis Gómez para la Compañía Nacional de Teatro de España en 2016, éste nos recuerda las palabras de 1999 de Juan Goytisolo en el “Prólogo” a la edición conmemorativa del V Centenario, en Toledo, cuando dice que se trata de “el primer texto de su tiempo que se escribe sin la bóveda protectora de la divinidad”. Así, las únicas leyes que rigen el universo en el que se mueven Calisto, Melibea y desde luego Celestina son las que derivan del poder del dinero y de la fuerza del deseo sexual. Para el director teatral se trata de personajes “sujetos a un egoísmo sin trabas, donde los valores consagrados devienen en asuntos mercantiles, los personajes de *Celestina* sólo buscan la inmediatez del provecho”. A lo

que habría que añadir —también como señas de modernidad— el entorno completamente urbano de los amores de Calisto y Melibea y el discurso cínico y hábil de Celestina.

Probablemente el atractivo para el lector (o en algunas ocasiones *espectador*) moderno de *La Celestina* radica en la visión que se da de los sentimientos y relaciones humanas, incluso de las costumbres y nexos sociales, que abarca todos los estadios de la sociedad sin que la diferencia de niveles incida en el comportamiento de los personajes. Así, la pasión, el interés, la ambición, el sexo o el amor tienen igual importancia para damas, caballeros, criados, amos, mercaderes, prostitutas, rufianes y alcahuetas, pues a fin de cuentas todos son simplemente hombres y mujeres que pueden ser arrastrados por su propio interés.

Sin embargo, en esta comunidad de intereses hay fuertes contrastes. Así, aunque están movidos por un interés similar, el económico, Celestina y Pleberio, el padre de Melibea, son incompatibles, ya que Pleberio, como rico comerciante, funciona lógicamente por lo económico, pero cree en la ley, la razón; es decir, en la virtud y el orden. Por su parte, Celestina también se mueve por el dinero, lo que al final la llevará a la muerte, pero manipula el egoísmo y el interés personal de los demás y sabe que todos se guían más que por la razón y la virtud, por el instinto y la pasión que ciega la razón.

A pesar de que Celestina sea el centro de la obra, Joseph Snow ha señalado la importancia que también tienen los personajes de Calisto y Melibea por sus amores; ellos son los auténticos protagonistas de la *Tragicomedia*, aunque son desplazados por la innegable fuerza dramática de Celestina. En su estudio, Snow nos dice que “en cuanto al arte de la caracterización, no ofrece Calisto el interés que Melibea o Pármeneo. Estos dos evolucionan ante nuestros ojos y oídos. Calisto cambia menos, desde luego, pero no es unidimensional” (“Sobre la caracterización de Calixto y Melibea”, en *Imago hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, 1989, pp. 463-464). El principio de la obra, con una escena de la cual no conocemos su verdadero inicio, implica una situación sumamente intrigante. ¿Cuál es la primera caracterización que se nos presenta de Calisto? Definición que tiene importancia fundamental, ya que será la marca de identificación del personaje, la clave con que hay que entender su desarrollo. El “Argumento”, presente a partir de la edición de 1500, nos dice: “Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza,

dotado de muchas gracias, de estado mediano”. Esta caracterización evidentemente define la colocación social del personaje, sus aptitudes y formación, pero dramáticamente no aporta demasiado. Por su parte, el “Argumento del primer auto de esta comedia” nos sitúa la acción en un espacio determinado: la huerta de Melibea, a consecuencia de una acción particular: el seguimiento de un halcón.

La obra propiamente dicha se inicia *in medias res* con un diálogo de Calisto que capta la atención del escucha-espectador y que es por demás atrayente: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”. A partir de ahí se inicia el *crescendo* de la desesperación de Calisto, con la consiguiente pérdida de la capacidad de razonar que lo sitúa en el ámbito de la pasión, esto es, de la enfermedad, y así el osado caballero enamorado se convierte en un enfermo de amor sin control sobre sus acciones. Toda esta caracterización no requiere de los elementos dichos en el “Argumento”; en realidad, no importa ni la persecución del halcón ni que el espacio sea la huerta de Melibea. Las demás características del estado social de Calisto también son prescindibles, pues desde el momento en que Melibea acepta el diálogo es que lo considera de su nivel social, y por lo tanto el camino de los amores podría haber sido otro. En ese primer momento, simplemente es su osadía amorosa la que no acepta.

Todas las indicaciones del “Argumento”, sin embargo, están al margen del texto dramático de la comedia; podríamos decir que cumplen funciones similares a las de una acotación convencional y son paralelas a las acciones que se van a representar en la obra de teatro.

Calisto y ese hecho fortuito de buscar el halcón son el germen de una fascinante historia de pasiones que terminarán trágicamente. Al final de la tragicomedia se nos habrán presentado los cuatro tipos de muerte violenta: el asesinato (Celestina), la ejecución (Pármeno y Sempronio), el accidente (Calisto) y el suicidio (Melibea).

El universo de *La Celestina* se completa con otros personajes de un nivel social inferior al de los protagonistas amantes. Estos personajes serán en distintos momentos obstáculo para la consecución de la relación de los amantes o para entrar en contacto con la habilidad dialéctica de Celestina. Ellos son los criados de Calisto: Pármeno, Sempronio, las prostitutas Areúsa y Elicia, y Lucrecia, la criada de Melibea.

Pármeno intenta advertir a su señor de los peligros que le pueden venir; pero es rechazado por Calisto. Su lealtad de origen medieval en cuanto a una relación casi vasallática se derrumba con la presencia

de la pasión sexual satisfecha por la mujer, la prostituta Areúsa. Pármemo desde un primer momento es distinto de Sempronio, el otro criado, quien ya ha perdido cualquier valoración sobre los amos a los que sirve y solamente se guía en relación con ellos por el interés económico y, así, sólo le interesa mantener la pasión de Calisto para poder aprovecharse de él. Los lazos de origen feudal entre señor y siervo ya no existen en él, pero será la ambición la que lo lleve a la muerte.

Lucrecia, la criada de Melibea, en un principio protege a su señora, pero se deja corromper fácilmente por Celestina. Elicia y Areúsa, movidas por el placer y dependiendo del poder de Celestina, buscarán que Centurio venga la muerte de sus amantes y el desamparo en que quedan por la muerte de Celestina.

Es claro que los recursos teatrales funcionan plenamente en el texto de *La Celestina*, aunque sea nada más en la lectura, y que estos recursos dramáticamente se potencian en una puesta en escena, aunque sus autores en el momento de concebir la obra no estuvieran necesariamente pensando en una. La historia de los amores de Calisto y Melibea y las acciones de Celestina está contada desde una perspectiva espacial y no desde la superioridad de un narrador. *La Celestina* es una historia de amor, pasión, interés personal y muerte que tiene como foco la nocturna figura del personaje de Celestina, con la fuerza de la inmediatez de la representación teatral.

AURELIO GONZÁLEZ
Academia Mexicana de la Lengua

LA CELESTINA



El texto crítico publicado aquí es el de la *Tragedia de Calisto y Melibea* que Fernando de Rojas consideró como definitiva y está fundado en el cotejo y valoración de todas las ediciones primitivas y la mayor parte de las posteriores.

Los signos ^o y [□] remiten
respectivamente a las notas complementarias
y a las entradas del aparato crítico.
Los epígrafes y argumentos *en cursiva*
son de atribución dudosa.

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

nuevamente añadido lo que hasta aquí faltaba de poner en el proceso de sus amores, la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosófales y avisos muy necesarios para mancebos,¹ mostrándoles los engaños que están encerrados en servientes y alcahuetas.

TRAGICOMEDIA. Para el híbrido *Tragicomedia*, véase «Todas las cosas...», n. 51. La presencia de los nombres de los amantes relaciona el título con la tradición medieval cortés, apartándolo del uso de la comedia romana.^o Para estos nombres, véase «Síguese...», n. 1.

¹ *filosófales*: 'de filosofía' (primordialmente, moral); *avisos*: 'advertencias, consejos'; *mancebos*: 'jóvenes solteros'. La mención del *agradable y dulce estilo* junto con las *sentencias filosófales y avisos muy necesarios* responde a los muy divulgados tópicos horacianos «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci» y «Aut prodesse volunt aut delectare poetae» (*Ars*

poetica, 343 y 333). Se ha discutido sobre si esta manifestación de una voluntad moralizante —y otras semejantes que se encuentran más abajo— refleja una intención sincera de Rojas o se trata sólo de un tópico especialmente frecuente en la comedia humanística. Es posible que este epígrafe se redactara a partir de la carta «El autor a un su amigo»; no es imprescindible suponer que sea obra de Rojas (de ahí que lo editemos en cursiva). En él se perpetraron añadidos y variaciones con bastante libertad, lo que parece signo de que los editores lo consideraron desde siempre terreno para sus propias intervenciones. □^o

SÍGUESE LA COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA,¹ compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios.² Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.³

ARGUMENTO

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición,⁴ de linda crianza,⁵ dotado de muchas gracias, de estado mediano.⁶ Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza muy generosa,⁷ de alta y serenísima sangre,⁸ sublimada en próspero

I o Tragicomedia *Trag.*

¹ Para la denominación genérica *Comedia* o *Tragicomedia*, véase «Todas las cosas...», n. 51. La mayor parte de los nombres de los personajes no pretenden ser realistas, sino literarios. En ocasiones se ha querido ver una relación entre la posible etimología (no pocas veces descabellada) del nombre y el carácter o la función del personaje.^o

² La divinización de la dama es un tópico de la poesía amorosa y la ficción sentimental de la época.^o

³ Es una finalidad moral que halla ciertos paralelos en algunas comedias humanísticas, aunque no siempre la expresan en un lugar tan caracterizado como éste, ni de una forma tan precisa.^o

ARGUMENTO. Nótese que este argumento no entra en la categoría de los denostados como obra de los impresores por Rojas (véase «Todas las cosas...», n. 48). Así invita a pensarlo el manuscrito de Palacio —donde no figura el argumento del auto I pero sí éste—, además de otras razones como que el estilo de la redacción parece diferente del de los argumentos antepuestos a los

autos y también su contenido (menos ceñido a la peripecia externa y más atento a consideraciones morales que aquéllos, que muchas veces, por cierto, no describen adecuadamente la acción). Por otra parte, este tipo de argumento general sí responde hasta cierto punto a los usos de los *antiguos escritores* evocados en dicho prólogo. Queda la incertidumbre de si es obra del autor primitivo (con lo cual le habría proporcionado a Rojas un plan general que desbordaba los límites de lo que es el auto I) o si Rojas lo redactó por entero; o si, partiendo de uno existente, lo modificó para adaptarlo al diseño de la trama de la *Comedia*, hipótesis menos probable a la vista del gran respeto que parece haber tenido para con la labor de su predecesor.^o

⁴ ‘gallardo, garboso, bizarro’.

⁵ ‘perfecta educación’, en un sentido amplio del término.

⁶ *estado*: aquí, ‘posición social’.^o

⁷ *mujer moza*: ‘mujer soltera’; *generosa*: ‘de buena familia’, es latinismo.^o

⁸ *serenísima*: ‘purísima, sin mácula’, latinismo.

estado,⁹ una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada.¹⁰ Por solicitud del pungido Calisto,¹¹ vencido el casto propósito della, enterveniendo Celestina,¹² mala y astuta mujer, con dos servientes del vencido Calisto engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite,¹³ vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin.¹⁴ Para comienzo de lo cual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.¹⁵

⁹ *sublimada*: ‘enaltecida’. La disparidad entre el *estado mediano* de Calisto y el *próspero estado* que se atribuye a Melibea ha suscitado la discusión de la crítica.^o

¹⁰ *Pleberio* y *Alisa* son nombres sin tradición conocida en la comedia romana, elegiaca o humanística. Se ha señalado la similitud de *Pleberio* con *plebeius*, ‘plebeyo, perteneciente a la clase baja’.^o

¹¹ *pungido*: ‘punzado, estimulado, espoleado’.^o

¹² Los orígenes del nombre de la alcahueta han sido muy discutidos: como quiera que fuese, no se trata de un

nombre vinculado a la comedia latina.^o

¹³ Nótese que en la obra sólo Pármeno parece realmente *tornado desleal* por Celestina, ya que Sempronio se muestra desde el principio cínico y poco fiel a su amo.

¹⁴ *ministraron*: ‘sirvieron’; *desastrado*: ‘desastroso, infausto’.

¹⁵ Este argumento parece describir el primer encuentro entre los dos jóvenes al revés de como se resume en el argumento del auto I. Melibea se habría presentado inopinadamente ante Calisto, no al contrario.

ARGUMENTO DEL PRIMER AUTO DESTA COMEDIA

Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea,¹ de cuyo amor preso comenzole de hablar; de la cual ríguosamente despedido,² fue para su casa muy sangustiado.³ Habló con un criado suyo llamado Sempronio,⁴ el cual, después de muchas razones,⁵ le enderezó a una vieja llamada Celestina,⁶ en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia,⁷ la cual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo,⁸ tenía a otro consigo llamado Crito,⁹ al cual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo,¹⁰ por nombre Pármeno,¹¹ el cual razonamiento dura hasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conocido de Celestina,¹² la cual mucho le dice de los hechos y conocimiento de su madre, induciéndole a amor y concordia de Sempronio.

¹ *huerta*: aumentativo de *huerto*, ‘jardín’. La localización de este primer encuentro entre Calisto y Melibea ha atareado considerablemente a la crítica, pues el «primer autor» parece haber sido deliberadamente impreciso, mientras que Rojas inventa en el auto II, 89, la escena del ave de cetrería perdida que va a parar a la huerta, hecho que el redactor de este argumento aprovecha. El tema novelesco del caballero que, cazando con aves de presa, salta los muros de un jardín y halla en él a una dama de la que se enamora, se encuentra con frecuencia a partir del siglo XII y parece poseer cierto simbolismo erótico.^o

² *ríguosamente*: ‘ásperamente, severamente’.

³ ‘angustiado’, como indican otras lecturas.^o

⁴ *Sempronio* es nombre romano, aunque no de personaje de comedia latina.^o

⁵ ‘palabras’.

⁶ *enderezó*: ‘dirigió’.

⁷ *enamorada*: ‘amante’. *Elicia* es nombre sin tradición literaria conocida.^o

⁸ *negocio*: ‘asunto’.

⁹ *Crito* es nombre que aparece en varias comedias de Terencio, a veces aplicado a un viejo que suele intervenir poco en la acción.^o

¹⁰ *razonando*: ‘hablando’.

¹¹ *Pármeno* es también nombre que proviene de la comedia romana, donde suele llevarlo un criado fiel.^o

¹² ‘fue reconocido por Celestina’.

CALISTO, MELIBEA, SEMPRONIO, CELESTINA,
ELICIA, CRITO, PÁRMENO

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.¹³

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase,¹⁴ y hacer a mí, inmérito,¹⁵ tanta merced que verte alcanzase,¹⁶ y en tan conveniente lugar,¹⁷ que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar,¹⁸ yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?¹⁹ Por cierto,²⁰ los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.²¹ Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos,²² que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto,²³ me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.²⁴

MELIBEA. ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos,²⁵ no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA. Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras.²⁶

¹³ La divinización de la amada –de forma que su visión equivale a la de la divinidad– es tópico frecuente en la literatura amorosa medieval, tanto en prosa como en verso.^o

¹⁴ La consideración de la naturaleza como ministra de la voluntad divina es también lugar común del pensamiento medieval.^o

¹⁵ ‘no merecedor de ello’.

¹⁶ *merced*: ‘gracia, beneficio’.

¹⁷ No es posible deducir de estas palabras dónde tiene lugar el encuentro.^o

¹⁸ *lugar*: quizás aquí ‘ocasión, oportunidad’, refiriéndose a la de verla y hablarle.^o

¹⁹ Para la teología cristiana, sólo la Virgen y el propio Jesucristo conservan

en el paraíso su cuerpo humano, glorificado, mientras que el resto de los mortales sólo experimentarán la glorificación de su carne tras el Juicio Final.^o

²⁰ ‘Ciertamente’.

²¹ ‘mirándote’.

²² ‘nos diferenciamos’.

²³ ‘mezclado’, «de cuerpo y espíritu, a diferencia de los gloriosos Santos que están sin cuerpo en el cielo» (Cejaador).^o

²⁴ *esquivo*: ‘áspero’. En todo este primer diálogo se ha supuesto la influencia del tratado *De amore* de Andreas Capellanus.^o

²⁵ Quiere decir: ‘el lugar preeminente entre sus santos’.

²⁶ *igual*: ‘justo’, calca el latín «aequus»;

CALISTO. ¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!

MELIBEA. Mas desaventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seído.²⁷ ¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo?²⁸ ¡Vete, vete de ahí, torpe!,²⁹ que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano³⁰ conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite.³¹

CALISTO. Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.³²

CALISTO. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destes caballos.³³

CALISTO. Pues ¿cómo sales de la sala?³⁴

SEMPRONIO. Abatíose el girifalte y vénele a enderezar en el alcándara.³⁵

galardón: 'premio', juega aquí con el sentido específico amoroso de «prenda de amor que premia la devoción del amante» (Severin y Cabello).^o

²⁷ *intento*: 'intención'.

²⁸ Entendemos que el sujeto de *salir* es el *intento*.^o

²⁹ En el sentido del latín *turpis*, 'des-honesto, impúdico' e 'infame'.^o

³⁰ *subido*: 'entrado, penetrado', es latinismo. Nótese la consideración del corazón como órgano del pensamiento, según era usual.

³¹ El amor que profesa Calisto a Melibea es *ilícito* como mínimo por haberse declarado: las convenciones del amor cortés le exigían sufrirlo en silencio. Pero el sentido exacto del calificativo es difícilmente aprehensible: quizás se trate del «loco amor», puramente lujurioso, tradicionalmente denostado en las letras castellanas.^o

³² *estudio*: 'empeño'. Aunque se ha querido ver un eco petrarquesco en esta alusión a la *adversa fortuna*, es motivo tópico en la literatura medieval.^o

³³ *curando*: 'cuidando'.

³⁴ Calisto advierte que Sempronio le da una excusa sospechosa: si se ocupaba de caballos sería lo propio que saliese de la cuadra, que en las casas nobles normalmente distaba de la habitación de recibir. Es admirable la capacidad del autor del auto I (y de Rojas luego) para sugerir escenarios: espacios privados y públicos, movimientos a través de ellos, indumentarias, detalles del ambiente urbano.^o

³⁵ *girifalte* es el mayor de los halcones, un ave de cetrería muy valiosa; las *alcándaras* ('perchas') se utilizaban —además de para colgar vestiduras— para encadenar a ellas las aves de cetrería. Las grandes rapaces, normalmente en-

CALISTO. ¡Ansí los diablos te ganen!³⁶ ¡Ansí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas,³⁷ el cual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa!³⁸ ¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y endereza la cama!³⁹

SEMPRONIO. Señor, luego. Hecho es.⁴⁰

CALISTO. Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz.⁴¹ ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene!⁴² ¡Oh si viniédeses agora, Crato y Galieno médicos, sentiríades mi mal!⁴³ ¡Oh piedad celestial,⁴⁴ inspira en el ple-

capuchadas, corrían el riesgo de *abatirse* ('lanzarse') desde la percha al suelo y lastimarse las patas al quedar suspendidas por las cadenas.□

³⁶ 'se apoderen de ti'.

³⁷ *arrebatado*: 'violento'. Desearle a alguien una muerte repentina era una maldición terrible, porque quien la sufría no solía tener tiempo de arrepentirse de sus pecados y por tanto corría un riesgo extremo de condenarse; de ahí la alusión al *perpetuo intolerable tormento* (del infierno). Lo que quiere decir es, pues, 'Ojalá mueras de repente y te condenes'.

³⁸ 'supera'.

³⁹ *cámara*: 'habitación', y especialmente las habitaciones privadas, donde se podía dormir, estar o recibir (frente a la *sala* antes mencionada, que era habitación de recibir: véase arriba, n. 34); *endereza*: aquí, 'arregla'.□

⁴⁰ *luego*: 'en seguida'. *Hecho es*: 'Hecho está', seguramente con valor de futuro «a causa de la certidumbre y presteza con que espera hacerlo» (Cejador).□

⁴¹ Calisto empieza aquí a aplicar a su caso el lenguaje de la enfermedad de amor. La medicina medieval consideró la pasión amorosa como una dolencia grave que afectaba tanto a la salud física como mental y podía concluir en la muerte del paciente; se asociaba a la melancolía, uno de cuyos síntomas eran

graves alteraciones de la conducta, que llevaban a algunos melancólicos a buscar el aislamiento y la oscuridad. De ahí que entre los medios terapéuticos prescritos desde muy antiguo estuviesen distintas formas de vida activa al aire libre, ocupaciones placenteras como conversar con amigos, escuchar o tocar música –con prudencia– y también vivir en habitaciones luminosas.□

⁴² «Mors homini felix que se non dulcibus amicis inserit et mestis semper vocata venit» (*Auctoritates Aristotelis*, XXV, 3-4).□

⁴³ La mención de *Crato* y *Galieno*, parece traslucir una incomprensión, por parte de Rojas, de los papeles del «antiguo autor», ya que éste se refería sin duda a Erasístrato, médico de Seleuco Nicator, rey de Antioquía, según refiere Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, V, VII, ext. 1. Esta invocación constituye uno de los pasajes más discutidos de toda la obra.□

⁴⁴ Al igual que ocurre con *Crato* y *Galieno*, el adjetivo *celestial* implica que Rojas no reconoció la referencia original a la *piedad* de *Seleuco*. Este rey, ya anciano, se casó en segundas nupcias con la joven Estratónice; de ella se enamoró Antíoco –hijo de aquél y de su primera esposa–, quien, para no amargar la vejez de su padre, decidió

bérico corazón por que,⁴⁵ sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe!⁴⁶

SEMPRONIO. ¿Qué cosa es?

CALISTO. ¡Vete de ahí! ¡No me hables! Si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin.⁴⁷

SEMPRONIO. Iré, pues solo quieres padecer tu mal.

CALISTO. ¡Ve con el diablo!

SEMPRONIO. No creo, según pienso, ir conmigo el que contigo queda.⁴⁸ ¡Oh desventura! ¡Oh súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso?⁴⁹ ¿Dejarle he solo o entraré allá? Si le dejo, matarse ha; si entro allá, matarme ha.⁵⁰ Qué-dese, no me curo.⁵¹ Más vale que muera aquel a quien es enojosa la vida, que no yo que huelgo con ella.⁵² Aunque por ál no desease vivir sino por ver mi Elicia,⁵³ me debería guardar de peligros. Pero

callar y dejarse morir de amor. Erasítrato descubrió su enamoramiento por las alteraciones físicas que se producían en él cada vez que veía a Estratónice. Seleuco, habiéndolo sabido, y conmovido por el pudor de Antíoco, renunció a su esposa en favor de su hijo. La actitud de Seleuco es para Valerio Máximo un ejemplo de amor paternofamiliar, aunque también presta interés a la sintomatología de la enfermedad de amor y a las técnicas de diagnóstico de Erasítrato.^{□□}

⁴⁵ *plebérico*: literalmente, ‘de Pleberio’; *por que*: ‘para que’. No es fácil discernir si el *plebérico corazón* es el de Pleberio o el de Melibea (por ser hija suya), aunque dado que la anécdota clásica presenta un caso de piedad paternal hacia un hijo parece más bien lo primero; de todas formas, en la poesía clásica latina «cor» puede equivaler a hombre o mujer. Esta es la única referencia en este auto a Pleberio, pero téngase en cuenta que pudo estar precedida desde siempre por la

que viene en el argumento general.[○]

⁴⁶ *desastrado*: ‘desventurado’. La historia de Píramo y Tisbe fue conocidísima a lo largo de toda la Edad Media y guarda ciertas semejanzas con la de Calisto y Melibea: los amantes se habían citado junto a una fuente; mientras Tisbe esperaba a Píramo, acudió a beber una leona y la muchacha huyó, dejando caer su velo, que la fiera desgarró; Píramo, al encontrar el velo ensangrentado, creyó que su amada había muerto y se suicidó; ella regresó al poco tiempo y, viendo muerto a su enamorado, se quitó a su vez la vida.[○]

⁴⁷ ‘tu muerte violenta’.[○]

⁴⁸ ‘no creo ... que vaya conmigo el que se queda contigo’. Es una subordinada de infinitivo al estilo latino.

⁴⁹ ‘el sentido, la razón’.

⁵⁰ En estas dudas del criado se ha visto un eco de un pasaje de Terencio.[○]

⁵¹ ‘no me preocupó’.

⁵² *huelgo*: ‘gozo, disfruto’.

⁵³ *ál*: ‘otra cosa’.

si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida.⁵⁴ Quiero entrar.⁵⁵ Mas puesto que entre,⁵⁶ no quiere consolación ni consejo. Asaz es señal mortal no querer sanar.⁵⁷ Con todo, quiérole dejar un poco desbrave,⁵⁸ madure, que oído he decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras,⁵⁹ porque más se enconan.⁶⁰ Esté un poco,⁶¹ dejemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y suspiros mucho desenconan el corazón dolorido.⁶² Y aun si delante me tiene, más conmigo se encenderá, que el sol más arde donde puede reverberar.⁶³ La vista a quien objeto no se antepone,⁶⁴ cansa,⁶⁵ y cuando aquél es cerca, agúzase. Por eso quiérome sufrir un poco.⁶⁶ Si entre tanto se matare, muera. Quizá con algo me quedaré que otro no lo sabe⁶⁷ con que mude el pelo malo.⁶⁸ Aunque malo es esperar salud en muerte ajena.⁶⁹ Y quizá me engaña el diablo, y si muere, matarme han, y irán allá la sogá y el calderón.⁷⁰ Por otra parte, dicen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar,⁷¹ y que la llaga in-

⁵⁴ «Cuestión es de derecho que si uno se halla muerto en una casa sin saber quién lo mató ... que el morador de la casa sea tenido [‘esté obligado a’] demostrar quién lo mató» (CC).^o

⁵⁵ ‘Voy a entrar’. *Quiero* tiene aquí valor incoativo.

⁵⁶ ‘aunque entre’.

⁵⁷ *asaz*: ‘bastante, suficientemente grande’; *señal mortal*: ‘síntoma de enfermedad mortal’.^o

⁵⁸ ‘que se desbrave’; *desbravarse* es, figuradamente, ‘perder el ímpetu o la cólera’.^o

⁵⁹ *apremiar*: ‘oprimir, apretar’; *postemas*: ‘abscesos, acumulaciones de pus’.

⁶⁰ ‘se inflaman’ (aunque también, genéricamente, ‘empeoran’). Es principio muy difundido de la medicina hipocrática, con fácil traslación al ámbito moral o psíquico.^o

⁶¹ ‘Estése un poco (a solas)’. Hoy diríamos ‘Voy a dejarle un poco’.

⁶² Es idea recogida en infinidad de sentencias, desde la Antigüedad hasta hoy. Como refrán figura en Correas,

«Lágrimas y suspiros mucho desenconan el corazón dolorido».^o

⁶³ ‘reflejarse’.

⁶⁴ *a quien*: ‘a la que’; aquí, ‘ante la que’.

⁶⁵ ‘se cansa’.^o

⁶⁶ ‘me voy a aguantar un poco’.

⁶⁷ Hoy diríamos ‘que nadie se imagina, que no lo sabe nadie más que yo’.

⁶⁸ Figuradamente, ‘con que salga de pobre, mejore mi situación económica’.[□]

⁶⁹ «Stultitia est morte alterius sperare salutem». Es sentencia muy divulgada.^o

⁷⁰ ‘y todo se echará a perder’. «Echar la sogá tras la pozadera (‘pozal’)) (así en *Seniloquium*). «Está tomado del que, yendo a sacar agua al pozo, se le cayó dentro el caldero, y de rabia y despecho, echó también la sogá con que le pudiera sacar, atando a ella un garabato o garfio» (Covarrubias).^o

⁷¹ Idea recogida en varias sentencias latinas muy difundidas: «Calamitatum habere socios miseris est solacium»;

terior más empee.⁷² Pues en estos extremos en que estoy perplejo, lo más sano es entrar y sufrirle y consolarle, porque si posible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura.⁷³

CALISTO. ¡Sempronio!

SEMPRONIO. Señor.

CALISTO. Dame acá el laúd.⁷⁴

SEMPRONIO. Señor, vesle aquí.

CALISTO.

¿Cuál dolor puede ser tal,
que se iguale con mi mal?⁷⁵

SEMPRONIO. Destemplado está ese laúd.⁷⁶

CALISTO. ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordo,⁷⁷ aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sos-

«Solamen miseris socios habuisse malorum», etc. Tiene también paralelos en las letras castellanas.^o

⁷² *llaga interior*: 'herida interna'; *empee*: 'daña'. Compárese: «Que el furor que es encerrado, / do se encierra más empee» (Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, vv. 198-199).^o

⁷³ *sin arte ni aparejo*: hoy diríamos 'sin ciencia y sin remedios, espontáneamente'; *ligero*: aquí, 'rápido'; *guarecer*: 'curar'. Es dicho que no parece un refrán. Nótese el posible escepticismo de Sempronio respecto a la incurabilidad del mal que aflige a Calisto.

⁷⁴ El *laúd* es instrumento de cuerda de caja muy cóncava por la parte inferior y que se toca punteando las cuerdas.^o

⁷⁵ Más que cita literal de algún poema conocido, los versos parecen hacerse eco de fórmulas, situaciones y recursos tópicos de la lírica amorosa cortesana, como la interrogación o las exclamaciones retóricas del enamorado doliente. También se ha visto un eco

de «O vos omnes qui transit per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus» (Lamentaciones, I, 12; véase también XX, n. 6). El efecto paródico se acrecentaría con el uso de la rima aguda, que pronto llegó a considerarse antiestética.^o

⁷⁶ *destemplado*: aquí, 'desafinado', ya que *templar* un instrumento musical es 'afinarlo'; pero en la réplica siguiente Calisto usa el término en su acepción moral de 'descompuesto, alterado'. Las palabras del criado son seguramente irónicas, ya que Calisto está muy alterado, pero es cierto que los laúdes se desafinan con particular facilidad, especialmente en tiempo caluroso —como todo indica que es aquel en que transcurre la acción de la obra—.^o

⁷⁷ Juega con el sentido de los tecnicismos musicales para describir su estado de ánimo; *armonía*: 'arte de formar y enlazar los acordes' y 'proporción y correspondencia de unas cosas con otras'; *discordo*: 'disonante' y 'desavenido, contradictorio'.^o

INTRODUCCIÓN AL APARATO CRÍTICO

Damos a continuación la lista de los testimonios en lengua castellana de que conservamos ejemplares; para que aquélla sea completa, indicamos también los dos manuscritos conservados y acogemos además la versión poética de Sedeño (*Sed*), por su importancia textual, y *N* como única excepción entre las traducciones, por ser el primer testimonio del texto en veintidós actos. Mantenemos el sistema de siglas de Herriott [1964] para las ediciones primitivas, mientras que para las demás abreviamos con las tres primeras letras del nombre de la ciudad, seguidas, en subíndice, por las dos o tres últimas cifras del año de impresión. Indicamos también los ejemplares conservados y su ubicación, y remitimos, para más detalles, a los repertorios y artículos ya citados en el prólogo, n. 51. Para no alargar en exceso la lista, de aquellas ediciones de las que se conservan abundantes ejemplares damos sólo los que se encuentran en las bibliotecas más importantes y accesibles, sin pretensiones de exhaustividad.

TESTIMONIOS Y LISTA DE EDICIONES ANTERIORES A 1650

- B* [*Comedia de Calisto y Melibea*], Burgos, Fadrique de Basilea, 1499-1502 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- C* *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 (Ginebra, Biblioteca Bodmeriana).
- D* *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Stanislao Polono, 1501 (París, Bibliothèque Nationale, Rés. Yg.63).
- N* *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, Roma, Eucario Silber, 1506 (Londres, British Library, C.62.b.17; Venecia, Biblioteca Marciana, Dramm. 2988; Santander, Bibliothèque Menéndez Pelayo, R-V-9-13; Cambridge, Ma., University of Harvard).
- Z* *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Zaragoza, Jorge Coci, 1507 (Madrid, Real Academia de la Historia, 3-7-2-3566; Toledo, Biblioteca del Cigarral del Carmen).
- H* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Toledo, Pedro Hagenbach, 1510-1514], aunque en el colofón se indica Toledo, 1502 (Londres, British Library, C.20.b.9).
- I* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511], aunque en el colofón se indica Sevilla, 1502 (Londres, British Library, C.20.c.17).
- K* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Sevilla, Jacobo Cromberger,

- 1513-1515], aunque en el colofón se indica Sevilla, 1502 (ejemplar único, incompleto, en la University of Michigan, PQ6426.A1 1502?; faltan las hojas b1, b8, c1, c8, d2, d8, h1 y h8).
- P* *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffré, 1514 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-4870).
- J* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Roma, Marcello Silber, 1515-1516], aunque en el colofón se indica Sevilla, 1502 (Londres, British Library, C.20.b.15; Boston, Public Library, XD.170B.9; Madrid, Biblioteca Zabálburu, 2:249-50 núm. 2277).
- U* *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffré, 1518 (Londres, British Library, C.64.d.4).
- L* *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518-1520], aunque en el colofón se indica Sevilla, 1502 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-26575).
- M* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Roma, Antonio de Salamanca, 1520], aunque en el colofón se indica Salamanca, 1502 (Nueva York, Hispanic Society of America; Londres, British Library, G.10224).
- Sev*₂₃ Sevilla, 1523, aunque se trata de una edición probablemente realizada en Venecia por Juan Bautista Pedrezano (Londres, British Library, C.68.e.8; Madrid, Biblioteca Nacional, R-30427; Nueva York, Hispanic Society of America; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, BK 38.B.234; Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection 47-43824 PQ6426.A1 1523).
- Bar*₂₅ Barcelona, Carles Amorós, 1525 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon.7.III.28).
- Sev*₂₅ Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525 (Londres, British Library, G.10223).
- Tol*₂₆ Toledo, Remón de Petras, 1526, primera edición conocida en veintidós actos, ya que incluye el «Auto de Traso» (Londres, British Library, C.63.c.24).
- Sev*₂₈ Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1528 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-30275).
- V* Valencia, Juan Viñao, 1529 (Londres, British Library, c.63.f.25).
- Med*₃₀ Medina del Campo, s.i., ca. 1530-1540 (Londres, British Library, 243.a.8; Madrid, Biblioteca Nacional, R-3801).
- Bar*₃₁ Barcelona, Carles Amorós, 1531 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, BK 622.185.B-th; Washington, The Folger Shakespeare Library, PQ6426.A1 1531; San Juan de Puerto Rico, La Casa del Libro).
- Bur*₃₁ Burgos, Juan de Junta, 1531 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res.1522-12°).
- Ven*₃₁ Venecia, Juan Bautista Pedrezano, 1531 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-12435 y R-31236).

- Ven*₃₄ Venecia, Stefano da Sabio, 10 de julio de 1534 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-2877, R-11599 y R-15030; Boston, Public Library, XG.3356.12; Roma, Biblioteca Angelica; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 40.Mm. 109; Cambridge, Ma., Harvard University, The Houghton Library, SC5 R6382C 1534).
- Sev*₃₅ Sevilla, Juan Cromberger, 1535 (Milán, Biblioteca Trivulziana, H.3579).
- Bur*₃₆ Burgos, Juan de Junta, 28 de noviembre de 1536 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Esp.65-8°).
- Sev*₃₆ Sevilla, Domenico de Robertis, 1536 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp.62y).
- Ven*₃₆ Venecia, Stefano da Sabio, 1536 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp.195; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana).
- Tol*₃₈ Toledo, Juan de Ayala, 28 de febrero de 1538 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-4423).
- Amb*₃₉ Amberes, Guillaume Montano, 28 de junio de 1539 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Real Academia de la Historia, 2/3941; Boston, Public Library, D.178.24).
- Sed* *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño*, Salamanca, Pedro de Castro, 1540 (Nueva York, Hispanic Society; Madrid, Biblioteca Nacional, R-9683; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 59.D.35).
- Lis*₄₀ Lisboa, Luis Rodríguez, 1540 (Londres, British Library, C.20. b.13).
- Sal*₄₃ Salamanca, Juan de Junta, 15 de marzo de 1543 (Ripoll, Biblioteca Lambert Mata).
- Amb*₄₄ Amberes, Martín Nucio, s.a., ca. 1544 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-3340).
- Amb*₄₅ Amberes, Martín Nucio, 1545 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- Zar*_{45h} Zaragoza, Diego Hernández, 22 de abril de 1545 (Londres, British Library, 63.e.18; Boston, Public Library, G.3356.13).
- Zar*_{45c} Zaragoza, Jorge Coci, 17 de junio de 1545 (Nueva York, Hispanic Society of America; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek).
- Sev*₅₀ Sevilla, Jácome Cromberger, 1550 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 622.184.B.th.S).
- Ven*₅₃ Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1553, *con summa diligentia corregida por el s. Alonso de Ulloa, e impresa en guisa hasta aquí nunca vista. Y nuevamente añadido el tractado de Centurio, con una exposición de muchos vocablos castellanos en lengua italiana* (Nueva York, Hispanic Society of America; Londres, British Library, 243.b.38; Roma, Biblioteca Nazionale, 69.6D.16; Madrid, Biblioteca Nacional, R-10178 y R-3240).

- Zar*₅₅ Zaragoza, Agustín Millán, 1555 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca de Palacio).
- Ven*₅₆ Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis, [1556], aunque su colofón indica 20 de enero de 1553 (Nueva York, Hispanic Society of America; Princeton University Library, Ex 3176.68.324).
- Est*₅₇ Estella, Adrián de Anvers, 24 de enero de 1557 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, B.L.hisp.p.53).
- Amb*₅₈ Amberes, viuda de Martín Nucio, 1558 (Londres, British Library, C.125.cc.3; París, Biblioteca de l' Arsenal, 8° B.L. 16057; Parma, Biblioteca Palatina, Sal.O.XVI.41596).
- Est*₆₀ Estella, Adrián de Anvers, 1560 (Cracovia, Biblioteca Jagiellonska, CIM.1282).
- Bar*₆₁ Barcelona, Claudi Bornat, 1561 (Nueva York, Hispanic Society of America; Roma, Biblioteca Nazionale, 6.16.G.41).
- Cue*₆₁ Cuenca, Juan de Cánova, 1561 (Cracovia, Biblioteca Jagiellonska, CIM. 5689).
- Vall*₆₁ Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1561 (según la portada; el colofón es del 7 de enero de 1562 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-30464).
- Sev*₆₂ Sevilla, Sebastián Trugillo, 1562 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- Alc*₆₃ Alcalá de Henares, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles, 1563 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-8360; Berkeley, Cal., Bancroft Library, Z239.1 1563 C66T7).
- Med*₆₃ Medina del Campo, Francisco del Canto, 1563 (Cracovia, Biblioteca Jagiellonska, CIM.790).
- Med*₆₆ Medina del Campo, Francisco del Canto, 1566 (Madrid, Biblioteca de Palacio, I.C.266).
- Len*₆₆ s.l., s.a., s.i. [post 1566] (Leningrado, Biblioteca Pública, 6.20.4.24. Ejemplar único incompleto: acaba con el argumento del auto XIX, en el fol. g8v).
- Amb*₆₈ Amberes, Philippo Nucio, 1568 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-7836; Madison, University of Wisconsin, Memorial Library, Rare Book Collection 715363).
- Alc*₆₉ Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1569. Título: [*Celestina*] *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Madrid, Biblioteca Nacional, R-31686).
- Mad*₆₉ Madrid, Pierres Cosin, 1569 (Roma, Biblioteca Nazionale, 35.10.A.23).
- Sal*₆₉ Salamanca, Mathias Mares, 1569 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- Sal*₇₀ Salamanca, Mathias Gast, 1570 (Nueva York, Hispanic Society of America; Londres, British Library, 11725.a.8; Boston, Public Library, G.3356.14; Buenos Aires, Biblioteca Nacional, FD-6R.798).

- Tol*₇₃ Toledo, Francisco de Guzmán, 1573 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-1449 y R-8281).
- Alc*₇₅ Alcalá de Henares, Juan de Lequerica, 1575 (Barcelona, Biblioteca Universitaria, B.51.8.27); Chicago, University of Chicago, Joseph Regenstein Library, Rare Book Room PQ6426.A1 1575).
- Sal*₇₅ Salamanca, Alvaro Ursino de Portonariis, 1575 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- Sev*₇₅ Sevilla, Alfonso Picardo, 1575 (Nueva York, Hispanic Society of America; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 59.L.48).
- Val*₇₅ Valencia, Juan Navarro, 1575 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-7840 y R-11904).
- Sal*₇₇ Salamanca, Pedro Lasso, 1577 (Roma, Biblioteca Casanatense, Exst. Misc.8º.527).
- Med*₈₂ Medina del Campo, Francisco del Canto, 1582 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-7491).
- Sev*₈₂ Sevilla, Alonso de la Barrera, 1582 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-24843).
- Bar*₈₅ Barcelona, Hubert Gotard, 1585 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 38-M-189).
- Alc*₈₆ Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1586 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-7045; Boston, Public Library, XD.170B.8).
- Sal*₉₀ Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1590 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, U-3111).
- Alc*₉₁ Alcalá de Henares, Hernán Ramírez, 1591 (Madrid, Biblioteca Nacional, R-10197).
- Amb*₉₁ ¿Amberes?, ¿Leiden?, Oficina Plantiniana, 1591 (Philadelphia, Charles Patterson Van Pelt Library).
- Amb*₉₅ ¿Amberes?, ¿Leiden?, Oficina Plantiniana, 1595 (Londres, British Library, 1072.f.1, 1072.b.23 y B.10157; Madrid, Biblioteca Nacional, T-8523, R-9174 y R-12957 Nueva York, Hispanic Society of America; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, BK 76-I-3; Boston, Public Library, XD.170b.7; San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library, 82607; Washington, Folger Library Shakespeare, PQ.6426A1 1595 Cage).
- Cor*₉₅ s.l., 1595 (Córdoba, Biblioteca Pública).
- Tar*₉₅ Tarragona, Felipe Roberto, 1595 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-8776; Cambridge, Ma., Harvard University, Houghton Library, SC5 R6382C 1595).
- Sev*₉₆ Sevilla, Fernando de Lara, 1596 (Nueva York, Hispanic Society of America; Barcelona, Colección Sedó, hoy en Madrid, Biblioteca Nacional).
- Amb*₉₉ ¿Amberes?, ¿Leiden?, Oficina Plantiniana, 1599 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-1507, R-13410 y U-7799; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Lon-

- dres, British Library, 11726.a.19; Chicago, Newberry Library, Case Y722.R616).
- Mad*₆₀₁ Madrid, Andres Sánchez, 1601 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-3750; Chicago, University of Chicago, Joseph Regenstein Library, Rare Book Room PQ6426. A1 1601).
- Zar*₆₀₇ Zaragoza, Carlos de Lavayen y Juan Larumbe, 1607 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-11954; Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, BK 38.L.96).
- Mad*₆₁₉ Madrid, Juan de la Cuesta, 1619 (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-11216).
- Mil*₆₂₂ Milán, Juan Baptista Bidelo, 1622 (Nueva York, Hispanic Society of America; Londres, British Library; Detroit, Wayne State University, G. Flint Purdy Library, PQ6426. A1 1622; Syracuse, Syracuse University, George Arents Research Library, Von Ranke Collection 863.23 R74; París, Sainte Geneviève).
- Mad*₆₃₂ Madrid, viuda de Alonso Martín, 1632, *ahora nuevamente corregida y enmendada, y impresa conforme al Expurgatorio nuevo de 1632* (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-12948, U-1125 y U-1607; Londres, British Library, 1072.c.19).
- Pam*₆₃₃ Pamplona, Carlos Labayen, 1633 (Londres, British Library, 11726.aa.21).
- Rua*₆₃₃ Ruan, Charles Osmont, 1633 (bilingüe español-francés) (Nueva York, Hispanic Society of America; Madrid, Biblioteca Nacional, R-241; Boston, Public Library, D.170b.3 y D.170b.4).
- Rua*₆₃₄ Ruan, Charles Osmont, 1633-1634 (bilingüe español-francés) (Nueva York, Hispanic Society of America; Boston, Public Library, D.170b.3 y D.170b.4).
- Rua*₆₄₄ Ruan, Charles Osmont, 1644 (bilingüe español-francés) (Londres, British Library, 242.h.30; París, Bibliothèque de l' Arsenal).

MANUSCRITOS

- Mp* Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. II-1520, *olim* 2.A.4 (fragmento del auto I de la *Comedia*).
- CC* Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17631, *ex-libris* de Gayangos (*La Celestina comentada, ca. 1560*; texto de la *Tragicomedia* en veintidós actos, con el «Auto de Traso»).

NOTAS COMPLEMENTARIAS

*Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden,
a la página y a la nota al pie que se complementa.*

TÍTULO

Nota inicial El título *Tragicomedia de Calisto y Melibea* revela «la filiación medieval “cortés” de la concepción del amor» que se percibe en *LC*, como ha señalado Lida de Malkiel [1962a:33-34, n.]. En efecto, títulos que contienen los nombres de dos amantes se encuentran sistemáticamente —y casi sólo— en las novelas griegas y bizantinas (*Dafnis y Cloe*, *Hero y Leandro*, *Drosila y Carides*), en los relatos amorosos medievales (*Flores y Blancaflor*, *Aucassin et Nicolette*), en el *roman courtois* (*Erec et Enide*, *Floriant et Florete*) y en la ficción sentimental castellana (*Arnalte y Lucenda*, *Grimalte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella*). En cambio, las tragedias y comedias antiguas suelen llevar por título el nombre de un personaje relevante o una alusión a algún aspecto significativo de la trama, y lo mismo sucede con aquellas obras renacentistas que quieren asimilarse —quiera formalmente— a los cánones clásicos: Boccaccio, por ejemplo, a pesar del contenido de las obras en cuestión, titula las suyas *Filocolo* (y no *Flores y Blancaflor*, de cuya historia trata), *Filóstrato* (y no *Troilo y Crésida*) o *Fiammetta* (y no *Fiammetta y Pánfilo*). El hecho de que la obra de Rojas pase pronto a conocerse como *LC* «revela —en palabras de Lida de Malkiel— un cambio en la valoración de los personajes y un apego a la tradición romana que a buen seguro no entraban en la intención de los autores, y que se comprenden mejor si se piensa que la primera edición en llevar el nombre de *Celestina* es la de la traducción italiana de Hieronimo Claricio [?], impresa en Valencia [¿Venecia?], 1519» o, según Berndt-Kelley [1985:18] y Lawrance [1993a:79], la edición de la traducción italiana de Alfonso Ordóñez impresa en Venecia por Cesaro Arrivabeno también en 1519. Lawrance [1993a:79-81] sostiene que la interpolación del nombre de *Celestina* en el título —y la posterior suplantación del genuino— se debe a un accidente de transmisión cuyo éxito posterior, eso sí, hay que atribuir a su coincidencia con la práctica clásica descrita más arriba. Los detalles sobre las peripecias del título de *LC* pueden verse en Berndt-Kelley [1985]. Véase también Kirby [1989].

3.1 Que tal declaración se haga en el título mismo de la obra (y en otros lugares igualmente propios y de paternidad segura, como en «El autor a un su amigo», 6: «Vi no sólo ser dulce...»; «El autor, escusándose...», vv. 31-33: «...que, aunque dulce cuento / ...os muestra salir de cativo. / Como el doliente que píldora amarga...»; y «Todas las cosas...», 20: «Unos

les roen los huesos, que no tienen virtud...») es prueba de la importancia que el autor otorga al menos a la manifestación de esa pretendida utilidad didáctica de la obra. Algunos, cuyo máximo representante es Bataillon [1961], han querido ver en ello una declaración sincera de que la intención del autor era mostrar los peligros que corren los jóvenes, en especial los enamorados, con la compañía de malos sirvientes y alcahuetas, intención que está explícita en «El autor, escusándose...», v. 50 («Movime a acabarla por estas razones...») y más adelante («compuesta en reprehensión...», p. 23), y cuya necesidad social viene también aducida en «El autor a un su amigo», 5 («la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee...»). En esta línea, véase también Orduna [2001]. Para otros, en cambio –por ejemplo Lida de Malkiel [1961 y 1962a]–, la expresión de esa voluntad moralizadora no sería más que un rasgo de género: en efecto, muchas comedias humanísticas –a diferencia de sus modelos antiguos– se presentan con la intención explícita de corregir las costumbres de los jóvenes, si bien es cierto que dotar de moraleja, en el título mismo o en el prólogo, a una obra arriscada es recurso que en no pocas ocasiones rebasa las fronteras, no ya de la comedia humanística, sino del género dramático (Lida de Malkiel 1962a:44, n. 9). Otra cosa es si, tanto en las comedias humanísticas como en *LC*, estas acotaciones deben entenderse con o sin ironía. Para la cuestión del objeto concreto de esta manifiesta voluntad moralizadora, expreso sobre todo en este título y –más específicamente– en «Síguese...», así como para los paralelos que se encuentran en algunas comedias humanísticas, véase abajo, 23.3.

«EL AUTOR A UN SU AMIGO»

Nota inicial Es el caso de la *Catinia*, la *Philodoxeos fabula*, el *Polidorus* o la *Penia* (además de tragedias como el *Fernandus servatus* o la *Comediola Michaelida*). Cejador, I, 3, nn. 1 y 3, supuso que el autor de la epístola pudo ser el corrector Alonso de Proaza, a quien atribuye también las adiciones de la *Tragicomedia*. Di Camillo [2001] plantea de nuevo la posible diferente autoría de esta carta y de los versos acrósticos. Morros [2009] confronta esta carta con la que abre la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini. Sobre «El autor a un su amigo» en general, véase Von der Walde [2000].

5.1 Aunque aquí, en *inopia o falta*, puede descubrirse –quizá– un leve matiz diferenciador entre ambas palabras, se ha considerado que éste sería un primer ejemplo de las numerosas iteraciones sinonímicas que jalonan la obra y caracterizan su estilo en una línea muy seguida por Juan de Mena. Véase al respecto Rosselli [1966–1967]. Para la sinonimia en la obra, en general, De Gorog y De Gorog [1972].

5.4 Severin y Cabello, 69, n. 3, se hacen eco de la tesis del destinatario protector, aunque lo cierto es que en tal caso resulta bastante extraño que no se le nombre (es verdad que se le pinta como víctima del amor y ésa sería circunstancia poco halagüeña para su prestigio). Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto [1991], contra lo que siempre se ha creído, apuntan a Rojas como dedicatario de la carta. M. Blanco [s.a.:129] cree que el tal amigo es una pura y simple invención.

5.5 *cámara* «en rigor es la alcoba o aposento que tiene el techo de bóveda ... Algunos quieren se haya dicho *cámara de cama*; por ser el aposento donde se duerme ordinariamente en forma de alcoba ... comúnmente se toma por el aposento recogido, después de la sala y cuadra, en que duerme el señor» (Covarrubias).

5.6 La imagen llegó a ser tan tópica que se prestó al tratamiento paródico; así en el *Quijote*, I, pról., pp. 10-11: «y estando una [vez] suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer...». Es como mínimo parcial, pues, la impresión de Ferrer Chivite [1981], considerándola actitud característica de un intelectual judío. Un análisis de la imagen que Rojas pinta aquí de sí mismo y de cómo esta creación se entrelaza con la que da de las actitudes retóricas de sus personajes puede encontrarse en Shipley [1985:107-109]. Véanse las consideraciones de M. Blanco [s.a.] respecto a esta viñeta del autor meditabundo.

5.7 Para la relación entre *sentidos* y *juicio*, véase, en II, 87, «muchas veces la opinión trae las cosas donde quiere, no para que mude la verdad, pero para moderar nuestro sentido y regir nuestro juicio».

5.8 Lo subraya Russell, 184, n. 8.

5.9 Sobre el verdadero problema social que, al parecer, llegaron a ser en la época el número y actividades de los galanes desocupados y penden-cieros en la común patria de Rojas y del destinatario de la carta, véase Márquez Villanueva [1993:119-142 y *passim*].

6.11 La posible reminiscencia de Juan de Mena fue defendida por Foulché-Delbosc [1902:196-198], Cejador, I, 4, y Castro Guisasaola [1924:159], y el paralelismo con la glosa de Núñez de Toledo por Russell, 184. La fama de que gozaban dichas herrerías viene corroborada por el par de alusiones (del Marqués de Santillana y de Rodríguez de Lena) que registra Castro Guisasaola [1924:161 y n. 1]. Se encuentran valoraciones similares del carácter nacional y no foráneo de una comedia en los prólogos de algunas humanísticas: «Neque peregrinam, ut solent poetae, / sed vestratem, is qui est vestras, scripsit fabulam: / romanam italus fecit poeta comoediam. / Nam neque ullam habuit atticam is virginem raptam / parentibus infantem parvulam...» (*Aethera*, vv. 20-24); «Graeci comoedi

Atticas omnis fecere comoedias. Hic agit sua sententia: quae fuere Pisis Pisanas facit, quae Rauenae Rauenatis. Rauenatis erit haec fabula» (De Frulovisiis, *Claudi duo*, en *Opera hactenus inedita*, p. 36); o en la *Emporia* del mismo autor: «Saepius noster, quod fuerit peregrinus, Pisanam modo dedit fabulam, modo Rauenatem. Nostratis erit haec fabula. Caeteras uelut urbs nostra uincit, sic Emporia pulchra praecellit Claudos Duos et Corallariam» (*ibidem*, p. 68); algo similar se encuentra en la carta preliminar de la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, p. 62: «nec Troianos aut Babilonios sed nostre urbis amores audies». Para Di Camillo [2010:136], *esculpidas* y *formadas* son aquí términos en cierto modo técnicos que remiten a ambientes eruditos florentinos.

6.12 Para Russell, 185, n. 13, la expresión *como mirase* une un latín sintáctico (*como* + subjuntivo) y uno semántico (*mirari*: ‘maravillarse’). Sobre «la metáfora del texto literario como arma defensiva» véase Di Camillo [2001:122].

6.13 *proceso*: «Lo mismo que progreso» (*Autoridades*); véase «hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes» («Todas las cosas...», 21); «mientras te contaré por estenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar» (VI, 147); «Y como sea natural a éstos no hacer lo que prometen, escúzase como en el proceso parece» (XVIII, 307).

6.14 Sobre la obra concebida y usada como florilegio de «fontecicas de filosofía», véanse Russell [1988] y Morreale [1990].

En la diferencia entre *bruja* y *hechicera* ha insistido especialmente Russell, 67-76, y [1978]. Véase también Robbins [1991:ss.vv. «pacto con el diablo», «brujería» y «hechicería»]. Un repaso a la cuestión de la hechicería en la obra, en Botta [1994b] y Severin [1995, 2007]. Sobre la dicotomía hechicería, libre albedrío, Canet [2000].

6.15 Sobre la cuestión del «primer autor», véase el prólogo, pp. 368-373. Se ha discutido sobre la intención del autor al mencionar a Cota y Mena: para M. de Riquer [1957:395] y Lida de Malkiel [1950:147-148] quienes mantenían esta atribución —empezando, pues, por el propio Rojas— no tenían conciencia de «afirmar —en palabras de Riquer— nada descabellado ni se proponían gastar una broma al desprevenido lector»; en cambio, Mancini [1985:222, n. 14] señala que la referencia a Cota y Mena, que podrían representar «un orientamento culturale piuttosto chiuso all’Umanesimo italianeggiante», sería índice de la ironía de Rojas. Véase también Pérez Priego [2001].

6.16 Lausberg [1960:§ 260]. Sobre la *inventio* en general, *ibidem*, §§ 260-442. Bataillon [1961:74, n. 1] sostiene que cuando Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*), dice preferir el «primer autor» de *LC* al segundo, «juge ... de l’invention, ou de la penetration d’esprit, non du style».

7.21 Véase al respecto el prólogo, pp. 378-379. Di Camillo [2001:123] aventura una interpretación sobre el hecho de que el autor se presente como jurista.

7.22 *facultad*: «Algunas veces significa ciencia o arte, como la facultad de leyes, etc.» (Covarrubias).

7.23 Russell [s.a.:10-11] ha subrayado que, más allá del tópico de la *captatio benevolentiae*, «al insistir Rojas en que *LC* era obra ajena a su “principal estudio” juzgó que quería también llamar la atención sobre el hecho de que su libro ... dista mucho de ser el tipo de trabajo que se podía esperar de la pluma de un jurista profesional recién salido de una Facultad de Leyes de la época ... por regla general están notablemente ausentes de la obra el tipo de postura intelectual y las normas para expresarse que se inculcaban durante seis años seguidos a los estudiantes de ambos derechos en las aulas salmantinas del Cuatrocientos. La estructura exterior poco sistemática de *LC*, su costumbre de presentar cuestiones doctrinales de modo ambiguo y su tendencia en general a expresarse de modo equívoco ... están en el polo opuesto de los preceptos que Fernando de Rojas habrá aprendido en la Facultad de Leyes salmantina». Russell se basa en el *Ars et doctrina studendi et docendi* (1453) de Juan de Benavente, catedrático de Prima de Cánones de la Universidad de Salamanca.

7.25 Gilman [1972a:270] piensa que se trata de unas vacaciones estudiantiles, y concretamente de las de Pascua de Resurrección, basándose en que los estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 consideran «los cuarenta días de vacaciones y los ocho de la fiesta de la Natividad y los quince de la Resurrección» (*apud* Esperabé y Arteaga 1914:1, 198). Russell [1978] llamó la atención sobre la posibilidad de que se refiriera a unas vacaciones del año judicial.

7.26 Aunque este uso de *socio* pueda resultar extraño en la lengua actual, es posible en la escrita del tiempo de Rojas, sobre todo utilizando, como es el caso, maneras latinizantes en el léxico y la sintaxis. De cualquier forma, todo apunta a que la palabra fue bastante inusual a fines del siglo XV y en buena parte del XVI. Nebrija define *socius* como ‘el compañero en trabajos’ (*Dictionarium hispano-latinum*, f. 139v, ADMYTE).

7.27 Casas Homs [1953:158] cree ver cierto paralelismo entre esta carta y la epístola dedicatoria del *Polidorus* (pp. 174-175); Lida de Malkiel [1956:430-431, n. 9] encuentra la de Rojas más próxima, por ejemplo, a la declaración preliminar de la *Cauteriaría*, p. 155 («...quanta potui celebritate rem ipsam descripsi ... cum vestrum lateat neminem rem ipsam tam paucis diebus elimite scribi non potuisse. Nam vix dimidium fore mensem, quod huiusce rei fama divulgata est...») o a la de la *Philodoxeos fabula*, p. 146 («cum ipse apud Bononiam iuri pontificio operam darem...»). A las comedias aducidas por Lida de Malkiel podría sumarse la *Stephanium* de Armonio Marso, vv. 46-49: «...hanc decrevit proponere / comoediam, cui nomen est Stephanium, / quam sane diebus hic nos-ter pauculis / composuit auctor...». Mancini [1985:222, n. 14] señala que podría pensarse, «sia pure con moltissima cautela», en que hubiera alguna relación entre el hecho de que Rojas diga haber encontrado ya

escrito el auto I y que Leon Battista Alberti hiciera pasar su *Philodoxeos fabula* por una comedia hallada en un antiguo códice latino en el que venía atribuida a un tal Lépido. En fin, tampoco faltan las semejanzas entre ésta de *LC* y la carta preliminar de la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini. (véase Morros 2004:79-83). La mención de los estudios de derecho podría ser (Lida de Malkiel 1956:431 n.) una *captatio benevolentiae*, ya que el público de tales comedias estaría formado en buena parte por estudiantes de esa facultad. Por lo que hace al escaso tiempo que, como se ha visto, muchos autores de comedias dicen haber empleado en escribirlas, responde al hecho de que para los humanistas tal actividad era algo marginal: o bien merece muy poco tiempo, o bien se trata de tareas juveniles (véase Perosa 1965:30); en la referencia a las vacaciones McPheeters [1985:20-21] encuentra la presencia de la *Prohemialis praelocutio* de las *Repeticiones* de Alonso de Madrigal.

8.29 Di Camillo [2001:124-126] —que discute la atribución a Rojas de este preliminar— sugiere que, en esta época, el uso metafórico de *doladas* remite (en tanto adaptación del latín *dolatus*, etc.) a un reducido círculo de humanistas italianos (v. 23.3).

8.30 Aunque el concepto de *acto* es conocido en la teoría dramática romana (gracias a Horacio, *Ars poetica*, vv. 189-190; pseudo Asconio, *Div.*, 119; Evancio, II, 2 y III, 1; y varios lugares del comentario a Terencio de Donato), las comedias de Plauto y Terencio no aparecen divididas en actos hasta la edición de Juan Bautista Pío (Milán, 1500), con la excepción de indicaciones esporádicas en algunos manuscritos. Las escenas, sin embargo, siempre han estado mejor o peor delimitadas en el texto transmitido de los cómicos antiguos. Así, la mayoría de las comedias humanísticas del XV presentan divisiones en escenas pero no en actos —y cuando aparece el concepto de acto suele ser, como en el caso de *LC*, de un modo poco acorde con lo que la filología moderna ha determinado para los textos de Plauto y Terencio—. No sorprende, por tanto, la confusión que muestra Rojas aquí y en la propia distribución del texto, y se explica así, además, el hecho de que su obra venga dividida en veintidós actos: aun contando con la extensión anormal de *LC*, un número similar de escenas —o mayor: pero téngase en cuenta el criterio para determinar la extensión del primer «acto o escena»— es normal en la comedia clásica. Questa [1962] y Stäuble [1968:155-159] recogen las referencias bibliográficas principales para esta cuestión, que se trata también más abajo, 20.48°.

«EL AUTOR, ESCUSÁNDOSE...»

Nota inicial Los versos acrósticos, ocasionalmente utilizados en la Antigüedad y sobre todo en la Edad Media, pueden hacer las veces de una *σφραγίς* —un sello de autenticidad—, tienen siempre algo de *divertimento* y

valen también para enmascarar el nombre del autor, especialmente para reconocer así una autoría incompleta —por ser su obra una adaptación o por ser sólo parcialmente suya— o cuando se escribe para un círculo restringido. Baste para esto remitir a Lida [1962a:15], Whinnom [1993:133-134] y Montoya [2001]. En el ámbito genérico de *LC* se constata que todas las comedias de Plauto llevan sendos argumentos acrósticos en los que las letras iniciales de cada verso componen el nombre de la comedia (con la excepción de *Bacchides*, que comienza con una laguna, Braun 1980:114 y 172). Siendo esto así, sorprende que la única comedia humanística anterior —o muy ligeramente posterior— a la primera edición de *LC* con acrósticos en alguno de sus preliminares es la *Stephanium* de Armonio Marso.

9.3 *Romanca proverbiorum*, 372 (véase Combet 1971:111-115), y *Seniloquium*, 337. Que la idea era tópica lo muestra la escueta referencia de Covarrubias, *s.v.* «hormiga»: «hay muchas especies de hormigas, y a algunas les nacen alas para perderse». Véase también «da Dios alas a la hormiga para que se pierda más aína» (Correas, 307). Bataillon [1961:210 y ss.] ofrece un muestrario de dichos castellanos e italianos paralelos, y estima que Rojas «a trouvé la fourmi ailée déjà chargée d'un sens moral. Aimant l'expression proverbiale, il applique laborieusement ce *topos* aux périls de l'Auteur». Sobre las documentaciones precelestinescas del dicho llama la atención Fernández Sevilla [1984:176]. Palafox [1999] ha analizado éste y otros lugares de la obra en que se hace referencia a seres alados.

10.12 Foulché-Delbosc [1902:198, n. 1] y Cejador, 1, señalaron como lugar paralelo Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, 133: «Para quien teme la furia del mar / e las tempestades recela de aquélla, / el mejor reparo es no entrar en ella, / perder la codicia del buen navegar; / mas el que de dentro presume de andar / sin que padesca miseria ninguna, / a la primera señal de fortuna / debe los puertos seguros tomar»; Castro Guisasaola [1924:159 y n. 1], además de reconocer la reminiscencia descubierta por Foulché-Delbosc, apuntó esta otra del mismo *Laberinto de Fortuna*, 298: «La flaca barquilla de mis pensamientos, / veviendo mudanza de tiempos oscuros, / cansada ya toma los puertos seguros / temiendo discordia de los elementos; / tremen las ondas e luchan los vientos, / cansa mi mano con el gobernalle, / las nueve Musas me mandan que calle, / fin me demandan mis largos tormentos». Para el uso clásico de la metáfora, véase Curtius [1948/55:I, 189-193]; la alusión de la nota al pie al *Tobías* —texto escolar frecuente en los cursos elementales de muchas universidades, entre ellas la de Salamanca de finales del siglo XV— se refiere al v. 2103: «Sisto ratem, quia portus adest».

10.15 *el fin*: véase, dos estrofas más abajo, el v. 42: «Compuse tal fin que el principio desata».

10.16 Rumeau [1966].

10.17 Para el uso de *cativo*, véase *Cárcel de amor*, p. 12, n. 4.

11.21 Nótese que Covarrubias, *s.v.* «lascivia», indica que todavía en su

tiempo «no es muy usado este término en lengua española» en su acepción de ‘lujuria, incontinencia’.

11.22 Menéndez Pelayo [1905-1915:160] quiso ver en la imagen de la píldora amarga una reminiscencia de Lucrecio, IV, 11-18: «nam veluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, / ut puerorum aetas improvida ludificetur / laborum tenus, interea perpotet amarum / absinthii laticem deceptaque non capiatur, / sed potius tali pacto recreata valescat, / sic ego nunc...»; en cambio Cejador, I, 11, y Castro Guisasa [1924:46-47] creen fuera de lugar postular la presencia de ningún texto, pues se trata de una comparación de uso vulgar. Véase Orduna [2001].

11.25 Para el oro de *Tíbar*, véase *Quijote*, II, 38, pp. 944-945, n. 45.

12.28 Véase al respecto el prólogo, pp. 378-379.

12.34 Foulché-Delbosc [1902:198, n. 1], Cejador, I, 12, y Castro Guisasa [1924:160]. Para otra interpretación de *entretalladura*, derivándola de *entretallar*: «es término de bordadores, que, para aprovechar las bordaduras, cortan el fondo de la tela sobre que está hecho el bordado y, cosiéndolas sobre otra tela o fondo, sirven como si fuesen nuevas» (*Autoridades*), véase Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto [1991:54-59].

12.36 Pero véase Whinnom [1993].

14.49 El paralelo viene advertido en la edición de *LC* impresa en Barcelona en 1841, p. 352, y, posteriormente, en Cuervo, según señala Foulché-Delbosc [1902:196, n. 3]; a partir de la noticia de Foulché-Delbosc, en Menéndez Pelayo [1905-1915:129], Cejador, I, 14, y Castro Guisasa [1924:160].

«TODAS LAS COSAS...»

15.2 Farinelli [1904:314] fue el primero en señalar que la primera frase de este prólogo y el fragmento latino transcrito unas líneas más abajo provenían de la *Praefatio* al libro segundo del *De remediis*; Menéndez Pelayo [1905-1915:117-120] advirtió que lo que sigue a la traducción de la cita latina es también versión —casi literal— de otras partes de la misma *Praefatio*, «de suerte que todo el segundo prólogo es un puro plagio»; Cejador, I, 15-16, lo califica de plagio y despropósito, en su afán de rebajar las adiciones —y entre ellas este prólogo— que, en su opinión, había introducido Proaza; Deyermond [1961a:52-54] subraya el hecho de que éste sea el único lugar de *LC* donde se menciona a Petrarca. Naturalmente, la cita de Heráclito la toma Rojas del propio Petrarca, por mucho que diga haberla encontrado «corroborada» en éste; Castro Guisasa [1924:22], aunque no duda de la exclusiva paternidad petrarquesca, aduce Aristóteles, *Ética*, VIII, 2, 1155b-1156a, como otra posible fuente, en la que además se inspira también un pasaje del auto I («Et Heraclitus ... omnia secundum litem fieri»). Hay pequeñas divergencias (lo ha señalado al menos McPhe-

eters 1956:24 y 1985:96-97) entre el texto latino que da Rojas y la *Praefatio* petrarquesca: Rojas trae «fiunt» en vez de «fieri»; en la cita que viene a continuación omite «esse»; en lugar de «gerunt venti» copia «venti gerunt». Ninguno de estos cambios, sin embargo, es indicio de que Rojas hubiera utilizado otra edición distinta de la de 1496. Véase 16.1[□].

15.3 Castro Guisasaola [1924:117-18] —que remite a Petrarca, *De remediis*, II, 114— y Deyermond [1961a:146].

15.5 Entre los múltiples ejemplos que podrían aducirse del tópico, recuérdese, como excepcionalmente temprano en la literatura española: «Señores e amigos, lo que dicho habemos / palabra es oscura, esponerla queredemos; / tolgamos la corteza, al meollo extremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera desemos» (Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 16).

15.6 Lo clásico era coronar a los poetas con hiedra (el laurel se reservaba para los reconocimientos cívicos). El primer poeta coronado en época medieval fue Albertino Mussato en Padua en 1315; Bolonia se lo propuso a Dante, quien lo rechazó, aunque parece que le hicieron objeto del honor una vez muerto: es detalle que recoge invariablemente la iconografía. También póstuma habría sido una posible coronación de Conve-nevole da Prato, viejo maestro de Petrarca.

16.13 «*aguaducho*, el arroyo que se forma de repente, por una grande agua que viene súbitamente, *latine proluviés*» es la definición de Covarrubias, *s.v.* «aguar». Sin embargo, *Autoridades* trae «lo mismo que aguacero».

16.16 Marciales, 10, sugiere que la alteración del orden que se produce entre la enumeración de las clases de animales («peces, fieras, aves, serpientes») y el desarrollo de los ejemplos de cada una de ellas puede deberse a la presencia de Génesis, I. Que «*lupus canem*» pase a «el lobo la cabra» podría quizás explicarse por una interferencia con Virgilio, *Églogas*, II, 63 —pasaje, por lo demás, conocidísimo y muy próximo al de Petrarca en algunos aspectos—: «Torva leana lupum sequitur, lupus ipse capellas». Véase 16.24[□].

17.18 Sobre la vinculación del saber transmitido oralmente con algo que se dice «tras el fuego» es bien significativo el título de la compilación de refranes atribuida al Marqués de Santillana: *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Con respecto a este tipo de canciones acumulativas en la tradición hispánica véase Armistead y Silverman [1978b] y, específicamente sobre este pasaje de *LC*, [1978a]. A la bibliografía allí reseñada añádase Camarena Laucirica [1991:II, 184-194 y ref. en 319-323].

17.22 Sobre esta supuesta forma de reproducción de la serpiente véase I, n. 380. Para la imaginería de la serpiente y para una interpretación de esta imagen relacionándola estrechamente con la acción de toda la obra, véase Deyermond [1978]. También sobre la serpiente en la obra trata Blay Manzanera [1996].

17.23 *conquista*: Latinismo de *conquirere*, sinónimo de 'lid, pelea'; véase «Así que viendo estas conquistas, estos disonos y varios juicios» («Todas

las cosas...», 21). Tampoco sería impensable, sobre todo en este segundo caso, que Rojas tuviera en mente la forma latina *conquestio*, que vale ‘indignación, queja’, como indica la *Rhetorica ad Herennium*, III, 13. Véase también 21.6².

18.28 Es fácil que Rojas tuviera presente también la glosa de Núñez de Toledo a estos versos del *Laberinto de Fortuna*: «*Allí es mezclada gran parte de echino*. Lucano [VI, 674-675]: “non puppim retinens euro tendente rudentes / in mediis echeneis aquis”, que quiere decir ‘no falta allí el pez dicho *echeneis*, que detiene las fustas en mitad del mar, cuando el viento euro estiendo las cuerdas’. Deste pez dice Plinio [*Naturalis historia*, IX, 79 *et alibi*] ... Aristóteles [*Historia animalium*, II, 14, 505b] escribe que ... El error de Juan de Mena en poner *echino* por *echeneis*, siendo dos peces de tan diversa natura, procedió de estar depravados los libros de Lucano, del cual él tomó esto. Porque léase en Lucano desta manera: “non puppim retinens euro tendente rudentes in mediis echinus aquis”, por decir “in mediis aquis”. Asimismo estaba esta dicción depravada en Plinio en el nono libro de la *Historia natural...*». Rojas acude a estos textos del *Laberinto de Fortuna* y su glosa incitado por la mención que Petrarca hace del pez *echeneis* precisamente en la *Praefatio* del libro segundo del *De remediis*, de donde —como se ha visto— toma buena parte del resto de este prólogo: «*Echineaes semipedalis pisciculus navim quamvis immensam ventis, undis, ramis, velis actam retinet, solus elementorum atque hominum vim retundens, nullo quidem actu alio quam navigii postibus adhaerendo, nullo demum conamine, sed natura ipsa*». El primero en identificar la verdadera fuente de este pasaje fue Foulché-Delbosc [1902:198, n. 2], secundado después por Menéndez Pelayo [1905-1915:66-67 y n. 1] y Cejador, I, 16 y 20. Tras este paréntesis, Rojas continúa parafraseando la *Praefatio* del libro segundo del *De remediis* petrarquesco.

18.29 Para las imágenes relativas a aves, Vivanco [2002].

19.30 Principalmente en los relatos árabes de Abu Hamid e Ibn Battuta, pero de forma peculiar en el de Marco Polo. Véase Salvador Miguel [1993a] para la presencia de este animal en las letras universales.

19.33 Sobre *afectos*, véase Covarrubias. Una reflexión sobre el sentido de esta palabra en la filosofía estoica y sobre la posible trascendencia de su uso aquí, cara al conjunto de la obra, en Fothergill-Payne [1991].

Por otra parte, se ha apuntado la posibilidad de que, puesto que en la fuente petrarquesca sólo se dice *mare Indicum*, la adición de *Oriente* podría «reflejar una consciencia del doble significado de la frase “índico mar” a consecuencia de los viajes de Colón» (Russell, 199, n. 19). Ello es posible y sugestivo pero dudoso, habida cuenta del reducido eco del descubrimiento de América en las letras vulgares de la época y aun de buena parte de la primera mitad del siglo XVI (véase, por ejemplo, Green 1963-1966:III, 43-47 y 60-67, y Cerrón Puga 1990a, 1990b y 1995:16-17 y nn. 17 y 18).

19.38 Los lugares similares pueden remontarse al menos hasta Job, VII, 1: «Militia est vita hominis super terram et sicut dies mercenarii dies eius» (como indica Castro Guisasaola 1924:104). Para Deyermond [1961a:56-57], otra frase de la *Praefatio* al segundo libro del *De remediis* («quae scriptorum proelia cum membranis, cum atramento, cum calamis, cum papyro!») es la que ha podido sugerir a Rojas el desarrollo de la parte final de este prólogo, incluso es posible que se haya inspirado en ello para servirse de la *Praefatio* petrarquesca.

20.39 Para los distintos esquemas de las edades del hombre, desde Solón y Aristóteles a San Agustín y Beda el Venerable, véase, por ejemplo, Burrow [1986:esp. 191-202].

20.41 La práctica de contar historias para entretener el viaje aparece ampliamente documentada en obras literarias de los siglos XVI y XVII, desde el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando hasta el mismo *Quijote* o las historias de pícaros (precisamente es ése uno de los procedimientos por los que se introducen facecias y *novelle* en narraciones más extensas). Incluso algunas compilaciones de narraciones breves se publicaron en el siglo XVI bajo títulos que hacían alusión a su posible uso como cuentos de camino (es el caso, por ejemplo, de *El sobremesa y alivio de caminantes*, de Juan Timoneda).

20.42 La edición de las obras de Petrarca que maneja Rojas, con su copioso índice, tan explotado por él, sería un buen ejemplo de ello.

20.43 «Es juntar en uno las cosas que están sueltas y esparcidas ... De muchas y diversas cosas que hemos oído, visto o leído, hacemos una suma, y aquello es colegir o dello hacemos argumento para inferir otra cosa». (Covarrubias, *s.v.* «colegir»). Una interpretación estrictamente aritmética y criptográfica de *colegir la suma* en De Vries [1974].

20.45 La lectura pública de una obra literaria fue algo común hasta hace relativamente poco: véase *Quijote*, I, prólogo, p. 12, n. 33.

20.48 Así es como entienden *escusada* Cejador, I, 25, McPheeters [1985:97] y Russell, 202, n. 30 —tanto para Cejador como para McPheeters todo este pasaje se debe a la pluma de Proaza—. Con su alusión a los «antiguos escritores» Rojas parece mostrar cierto conocimiento de Plauto o de Terencio: en efecto, sus comedias no tenían más que un solo argumento, y éste encabezaba el conjunto de la obra, nunca cada una de las escenas y mucho menos cada uno de los actos, ya que tal división no se conoce —salvo de excepciones— hasta 1500 (véase «El autor a un su amigo», 8, n. 30). Se diría que esta discrepancia entre los impresores y Rojas refleja una lectura de *LC* como obra narrativa —los impresores añaden sumarios como los que se ponían al principio de los capítulos de las novelas, etc.— y otra lectura, la del propio autor, dominada por los modelos dramáticos a los que supuestamente se atiene la obra. (Gilman 1956:328-329 señala que Lida de Malkiel le manifestó oralmente su opinión de que el modelo al que pudieron atenerse los impresores serían los argumentos que

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN MEXICANA	XIII
PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN ESPAÑOLA	XIX

LA CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA	3
El autor a un su amigo	5
El autor, escusándose de su yerro	9
Todas las cosas ser criadas a manera de contienda	15
Argumento	25
PRIMER AUTO	25
SEGUNDO AUTO	83
TERCERO AUTO	95
CUARTO AUTO	111
QUINTO AUTO	137
SESTO AUTO	143
SÉTIMO AUTO	163
OTAVO AUTO	187
NOVENO AUTO	201
DÉCIMO AUTO	219
ONCENO AUTO	231
DOCENO AUTO	239
TRECENO AUTO	263
CUATORCENO AUTO	271
DECIMOQUINTO AUTO	285
DECIMOSESTO AUTO	293
DECIMOSÉPTIMO AUTO	299
DECIMOOCCTAVO AUTO	307
DECIMONONO AUTO	315
VEINTENO AUTO	327
VEINTE Y UN AUTO	337
Concluye el autor...	349
Alonso de Proaza al lector	351

ESTUDIOS Y ANEXOS

Preliminar, <i>por Francisco Rico</i>	357
Nota de uso	359
FERNANDO ROJAS Y «LA CELESTINA»	
1. La obra y los autores, <i>por Guillermo Serés</i>	
De la «Comedia» a la «Tragicomedia»	361
Fernando de Rojas y el «antiguo autor»	368
Primeros textos y fortuna editorial (ss.XVI y XVII)	382
« <i>La Celestina</i> » <i>manuscrita</i>	387
« <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> »	390
Otras ediciones y traducciones	395
El género de la «celestinesca»	398
2. Género y fuentes, <i>por Íñigo Ruiz Arzálluz</i>	402
3. Articulación y contenido, <i>por Carlos Mota</i>	
La trama y su estructura	436
Técnicas dramáticas	445
La lengua y el estilo	451
La construcción de los personajes	466
<i>Los señores</i>	475
<i>Calisto y Melibea</i>	478
<i>Los padres</i>	484
<i>Los de abajo</i>	488
<i>Sempronio y Pármeneo</i>	490
<i>Lucrecia</i>	493
<i>Las «mochachas»</i>	495
<i>Los nuevos criados de Calisto</i>	496
<i>Celestina</i>	499
<i>Los rufianes</i>	505
El mundo	507
El lugar del autor	513
4. La transmisión textual, <i>por Francisco J. Lobera</i>	
Las ediciones modernas	518
«Stemma»	529
El problema textual	538
La presente edición	551

APARATO CRÍTICO	
Introducción	563
Testimonios y lista de ediciones anteriores a 1650	563
Manuscritos	568
Ediciones y variantes	569
Disposición del aparato crítico	570
Criterios de presentación gráfica	573
Variantes	579
NOTAS COMPLEMENTARIAS	709
BIBLIOGRAFÍA	959
ÍNDICE DE NOTAS	1063