

La autoría de *La Celestina* *

La cuestión de la autoría de *La Celestina* (=LC) nace pareja con su misma génesis y ha suscitado muchas controversias, que siguen animadas hasta el día de hoy.

Todo lo que sabemos sobre la composición y la paternidad de LC viene del examen directo de las ediciones antiguas y sobre todo de lo que nos dicen los textos liminares que constan en la fase impresa de la obra, faltando en la manuscrita¹. Son los *Preliminares* y *Finales* donde hablan el autor y el corrector, que ya aparecen en la versión en 16 actos de la *Comedia* a partir de una de las ediciones, la de Toledo 1500. Luego, a medida que el texto se enriquece y se transforma (y pasa a *Tragicomedia* en 21 actos), los liminares reciben varios e importantes cambios y el añadido de nuevas declaraciones. Ellos son, en el orden con el que se van imprimiendo:

Comedia:

---*Preliminares:*

- [Carta], "El autor a un su amigo"
- [Octavas acrósticas], "El autor escusándose"

---*Finales:*

- [Octavas Proaza], "Alonso de Proaza... al lector"

Tragicomedia:

---*Preliminares:*

- [Prólogo], "Todas las cosas ser criadas"

---*Finales:*

- [Octavas autor], "Concluye el autor"

---varias correcciones de redacción en todos los liminares.

A todas estas partes prologales y epilogales, escritas por el autor y el corrector, hay que añadir otros materiales extra-dramáticos, los distintos epígrafes de la obra (títulos, subtítulos, *Síguese*, *Argumentos*, rúbricas), cuyos retoques o cuya redacción se deben a veces a los impresores².

En todos ellos es mucha la ambigüedad que se va sembrando en tema de autoría, lo que justifica que sean tantas y tan animadas las discusiones en nuestros días. Además, estos materiales vieron la luz por partes y en distintos momentos de la tradición, y tienen, pues, su propia dimensión diacrónica, que si culmina con un crecido aglomerado de declaraciones, se origina prácticamente con la falta de ellas, como apunta el fragmento manuscrito de

* Una versión reducida de este apartado sobre la autoría está en prensa en el *Homenaje a Germán Orduna*, Alcalá 2001.

¹ Hoy conocemos parcialmente la fase manuscrita de LC gracias al reciente hallazgo del fragmento de Palacio (sigla *Mp*).

² Cf. últimamente mi trabajo sobre los epígrafes en LC, en prensa, y reproducido aquí.

Palacio (sigla *Mp*) que sólo trae una parte mínima (*Síguese y Argumento General*), y sin indicaciones de autoría.

En esta ocasión examinaremos una vez más las conocidas declaraciones que se hacen en el texto, que acompañan la génesis de su complejo devenir, pero enfocándolas desde un ángulo distinto, desde una perspectiva histórica, que tiene en cuenta lo que se afirma 'antes' y lo que se va insinuando 'después', por etapas, por capas sucesivas o por distintos estratos superpuestos. En otras palabras, cómo se va revelando la autoría en la historia textual de LC, y cuál es su diagrama estratigráfico, para usar un símil arqueológico.

Examinaremos pues a) a quién se atribuye cada parte en la diacronía del texto; b) cuáles han sido las posturas críticas principales en nuestro siglo; c) qué nuevas perspectivas abre el Ms. de Palacio en tema de autoría celestinesca.

a) *Lo que nos dice el texto.*

Los datos que nos proporciona el texto pueden distinguirse en tres momentos o fases principales:

---un *primer momento*, el de la falta o ausencia total de indicaciones (en el que la obra circula totalmente anónima);

---un *segundo momento*, cuando aparecen las primeras declaraciones impresas, en fase ya avanzada de historia editorial (en el que la obra circula semianónima, por llevar oculto el nombre del autor, y expreso el del corrector);

---y un *tercer momento*, el de las nuevas indicaciones de los impresos que acompañan la versión en 21 actos (en el que la obra se ilumina con nuevos nombres autoriales, para el Primer Auto y para los *Argumentos*);

---un cuarto momento, como se verá, amén de tardío, es editorial y no autorial (no atañe a los hitos marcados por el autor).

Iª Fase) *Falta de indicaciones.*

La obra sale anónima, ningún nombre de autor aparece en ninguna de las dos veces en que consta el título: ni en el primitivo de la fase manuscrita (el título que va en el *Síguese*, o *incipit*, ya en *Mp*)³, ni mucho menos en el de la fase impresa (el título de las portadas, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*)⁴.

³ "Síguese la *Comedia de Calisto y Melibea*".

⁴ El título de la fase impresa aparece a partir de la portada de Toledo 1500, y también reza *Comedia de Calisto y Melibea* (y más tarde dirá *Tragicomedia de C. y M.*). Es de notar que cuando aparece el título impreso por primera vez no borra el anterior que iba en el *Síguese*, que a todas luces fue el título primero que llevó la obra. Por el contrario, éste se sigue imprimiendo acumulado al nuevo, lo que da lugar a una duplicidad de títulos que se conservan fielmente incluso en el futuro (aun en la mayor redundancia de la información, y sin darnos, ninguno de ellos, nombre alguno).

Tampoco en los dos subtítulos (ms. e impreso) se indica el nombre de ningún autor, aunque sí consten sus intenciones⁵.

Es de suponer que en la primera etapa de circulación de la obra no aparecieran aún los materiales prologales y epilogales⁶, que son precisamente los que abren las puertas a nombres concretos y a las circunstancias que motivaron la escritura. Es lo que demuestra la fase manuscrita documentada por *Mp* (que del *Siguiese* y el *Argumento General* pasa directamente al texto del Primer Auto), y lo que incluso podría indicar el primer impreso, Burgos 1499, cuyo único ejemplar conocido, en la sola hoja que le falta al principio, no podía contener la extensión de la *Carta* y de los *Acrósticos* (que en las demás ediciones ocupan 4-5 planas, o sea unos tres folios), ni por otra parte documenta las *Octavas de Proaza*⁷. Por lo que se desprende de los dos testimonios más antiguos -el manuscrito y el incunable-, la obra circuló al principio totalmente anónima, como versión exenta, y sin prólogos o epílogos que expresaran veladamente quien la escribió.

II^a Fase) *Primeras indicaciones.*

Al poco tiempo (al año tal vez), al proceder a nueva edición del texto tras el éxito implícito de la versión exenta, se le dota de proemios y de epílogos en prosa y verso que presenten al público la obra nuevamente impresa, y sobre todo que, de paso, vayan aclarando su paternidad y precisando las fases de escritura. Es lo que nos documenta la tradición a partir de uno de los testimonios, Toledo 1500 (que seguramente copia de un modelo perdido). A partir de dicha edición constan, entre los

⁵ En los dos subtítulos son reiteradas las expresiones de marca moralizante que dejan bien clara la finalidad de la obra. Así, en el subtítulo ms. del *Siguiese*: "compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes". Y en el subtítulo impreso de las portadas: "la cual contiene... avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas".

⁶ Mantiene la misma hipótesis Miguel Martínez (1996:305). Cf. mi reseña (1998).

⁷ El ejemplar conservado en la Hispanic Society de New York comienza con el *Argumento* del Primer Auto. Al parecer (cf. al respecto Norton, 1997:213) le falta sólo la primera hoja de la signatura A, siendo el primer cuaderno de siete folios y no de ocho como todos los demás, numerados hasta la hoja iiii de cada pliego (salvo el último que es de cuatro -numerados hasta la hoja ii-, que son más que suficientes para acabar de imprimir lo que falta del lamento de Pleberio, dado evidentemente como fin de texto: le sigue un blanco tipográfico, que en la edición no se suele desperdiciar, y a continuación viene la hoja con la marca del impresor, faltando pues las *Octavas de Proaza*). La colación, por tanto, es A⁸ (falta A¹) - L⁸, M⁴. En el folio inicial perdido, recto y vuelto, sólo habría espacio para alguna ilustración, el título (o más probablemente el *Siguiese* si el patrón era el mismo de *Mp*), y el *Argumento General*, que debía de ser antiguo, por constar ya en *Mp*.

Preliminares, como prólogo, unas palabras del autor (la *Carta* a un amigo) que rematan con unos "metros" acrósticos, también del autor (once estrofas de arte mayor). Con ellas, el autor nos informa que:

---él da como ajeno todo el Primer Auto, encontrado en un manuscrito⁸ en Salamanca⁹; dicho texto estaba inacabado¹⁰ pero era de gran mérito¹¹;

---"el primer autor" o "el antiguo autor" era de nombre desconocido¹², pero era castellano¹³, de gran valía¹⁴, y ya estaba muerto en la fecha en que él toma conocimiento de sus "papeles"¹⁵;

---él decide "acabarlo", redactando en quince días¹⁶ lo que va desde una cierta "cruz" (que jamás se halló) en adelante, implícitamente del Auto II hasta el Auto XVI¹⁷; la acción de la escritura se define con una serie de verbos contradictorios, que alternan los significados de *acabar* (= 'terminar', 'completar'), con los de *componer*, *hacer* y aun de *escribir*¹⁸;

⁸ *Carta*: "hallé esculpidas en estos papeles".

⁹ *Oct.Acr.*: "Yo vi en Salamanca la obra presente".

¹⁰ *Carta*: "estaba por acabar"; *Oct.Acr.*: "si fin diera en esta su propria escritura".

¹¹ *Carta*: "Y como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante"; *Oct.Acr.*: "Obra de estilo tan alto y sobido".

¹² *Carta*: "Vi que no tenía su firma del autor"; "con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar celó su nombre".

¹³ *Carta*: "en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas"; "jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído"; *Oct.Acr.*: "en lengua común vulgar castellana".

¹⁴ *Carta*: "Gran filósofo era"; *Oct.Acr.*: "oí su inventor ser ciente"; "un gran hombre y de mucho valer".

¹⁵ *Carta*: "es digno de recordable memoria"; *Oct.Acr.*: "loable a su autor y eterna memoria / al qual Jesu Cristo reciba en su gloria". Lo mismo apunta Miguel Martínez 1996:318.

¹⁶ *Carta*: "quince días de unas vacaciones... en acabarlo me detoviesse".

¹⁷ *Carta*: "y porque conozcáis dónde comienzan mis maldoladas razones y acaban las del antiguo auctor en la margen hallaréis una cruz y es en fin de la primera cena. Vale". Sobre el tema de la cruz, cf. el excelente trabajo de Germán Orduna, "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: una conjetura" (1999).

¹⁸ Los verbos referentes a la escritura son respectivamente: --- *acabar*, cf. *Carta*: "en acabarlo me detoviesse"; *Oct.Acr.*: "por qué se movió a acabar esta obra"; "movime a acabarla por estas razones"; además, en la lectura vertical del mismo acróstico "acabó la *Comedia* de Calisto y Melibea". --- *componer*, cf.

---él, al igual que el antiguo autor, y se diría que por las mismas razones, prefiere no revelar su nombre¹⁹ aunque a las claras nos da algunas pistas: admite que es jurista (para realzar su ser ajeno a la literatura)²⁰ y que está momentáneamente descansando de su principal tarea²¹, por ser época de vacaciones²² (pero "a oscuras", como sabremos por Proaza, entremete su nombre en el *Acróstico*); ---en "acabarlo", su fin era edificante²³ y le ha seguido la pauta al primer autor²⁴, pero no le han faltado disgustos, críticas y reproches²⁵ por meterse en una labor ajena²⁶.

Oct.Acr.: "Este mi deseo cargado de antojos / compuso tal fin que el principio desata". --- *hacer*, cf. *Carta*: "no por recreación de mi principal estudio del cual yo más me precio como es la verdad lo hiciese". --- *escribir*, cf. *Oct.Acr.*: "El autor escusándose de su yerro en esta obra que escribió"; "o yo aquí escribiendo cobrar más honor"; "buscad bien el fin de aquesto que escribo". --- *comenzar*, cf. *Carta*: "E porque conozcáis donde comienzan mis maldoladas razones" (en paralelo con "mi pluma", *Oct.Acr.*).

¹⁹ *Carta*: "no me culpéis si en el fin baxo que le pongo no expresare el mío".

²⁰ *Carta*: "mayormente que siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad"; "en esta nueva labor me entremetiese".

²¹ *Carta*: "por recreación de mi principal estudio"; "distráido de los derechos"; "mientras mis socios en sus tierras".

²² *Carta*: "quince días de unas vacaciones"; *Oct.Acr.*: "es la primera que esté en vacaciones".

²³ En la *Carta* se pasa de un plano más general, que interesa a toda la comunidad ("la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee") a un plano individual, el de la utilidad que le viene al destinatario, joven e inexperto ("pero aun en particular vuestra misma persona cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos"). Al mismo tiempo se pregonan los "avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras". El fin edificante se continúa declarando en las *Oct.Acr.*: "Amantes, que os muestra salir de cativo"; "Y es la final ver ya la más gente / Vuelta y mezclada en vicios de amor; / Estos amantes les pornán temor / A fiar de alcahueta ni falso sirviente"; "Vos, los que amáis, tomad este enxemplo, / Este fino arnés con que os defendáis"; "Notad bien la vida que aquestos hicieron; / Tened por espejo su fin cual hubieron / A otro que amores dad vuestros cuidados".

²⁴ *Oct.Acr.*: "compuso tal fin que el principio desata".

²⁵ *Oct.Acr.*: "nació disfavor"; "reproches, revistas y tachas callando"; "los daños de envidia y murmulos"; "los que me arguyen"; "o vean y callen o no den enojos". Sobre el tema de la recepción cf. el inteligente trabajo de Germán Orduna, "Auto --> *Comedia* --> *Tragicomedia* -->" (1988).

²⁶ *Oct.Acr.*: "Como la hormiga que deja de ir / Holgando por tierra con la provisión, / Jactose con alas de su perdición; / Lleváronla en alto, no sabe dónde ir"; "En las nuevas alas estaba su daño".

También a partir de la edición de Toledo 1500, pero esta vez entre los *Finales*, como epílogo, constan unos versos del primer nombre que encontramos declarado, el de Alonso de Proaza, que se presenta como el corrector de la impresión y como el autor de seis estrofas que rematan y concluyen la labor, todas ellas de arte mayor (igual que los "metros" iniciales del autor). Tras expresar su nombre en epígrafe²⁷ y dirigirse al lector para ensalzar el valor de la obra entera (considerada como una unidad, sin la menor mención a dos autores)²⁸, declara Proaza no poder permitir que el nombre del autor quede desconocido²⁹ por lo que revela que las octavas iniciales del autor son un acróstico³⁰.

Así, a las órdenes de Proaza, volvemos a los "metros" del autor y de hecho nos enteramos de quién es (Fernando de Rojas), de qué es (bachiller), de dónde es (Puebla de Montalbán), y de qué hizo ("acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*" -con lo que se nos dice por tercera vez el título, pero esta vez por fin con el nombre del autor, como si fuera un *explicit*). Con lo cual es de suponer que el autor, aunque quiera quedar anónimo, baja a compromisos y a semiconcesiones, "celando" (él también) y "encubriendo"³¹ su nombre entre los laberintos de una adivinanza y permitiéndole a Proaza, al mismo tiempo, que dé la pista para que se le descubra. De hecho, no hace lo que dice. Si no fuera que *Carta y Acrósticos* van entrelazados por ser los unos una natural prosecución de la otra, se diría que los "metros" se escribieron algo después que la *Carta*, como cediendo a presiones de amigos que querían a toda costa que el autor firmase. 'Algo después', también, por referir ya noticias de la primera recepción del texto y de los disgustos que le venían al autor por meterse en una labor ajena³².

En resumidas cuentas, en la fase de la *Comedia* el autor sólo revela su nombre (indirectamente) en un momento posterior a la salida de la obra. Ningún nombre declara del supuesto antiguo

²⁷ Rúbrica: "Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector".

²⁸ Comparte la misma opinión Miguel Martínez (1996:323).

²⁹ Rúbrica: "Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro". Octava: "Ni quiere mi pluma, ni manda razón / que quede la fama de aqueste gran hombre, / ni su digna gloria, ni su claro nombre / cubierto de olvido por nuestra ocasión. / Por ende, juntemos de cada renglón / de sus once coplas la letra primera, / las cuales descubren, por sabia manera, / su nombre, su tierra, su clara nación".

³⁰ El acróstico, como es sabido, reza: "EL BACHJLLER FERNANDO DE ROIAS ACABÓ LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYBEA Y FVE NASCJDO EN LA PVEBLA DE MONTALVAN".

³¹ No se olvide que Proaza habla de un secreto que el autor "encubrió", y acude al mismo verbo que Rojas, en un retoque de la *Tragicomedia*, usará para el "antiguo autor" ("celar y encubrir", cf. *infra*, nota 35), lo cual deja abierta la posibilidad de que el "primer autor" también escondiese su nombre en un acróstico u otra criptolectura semejante.

³² Cf. *supra*, notas 25 y 26.

autor del Primer Auto, ni tampoco denuncia la paternidad de los impresores para los *Argumentos* (que ya constan desde el primer impreso, Burgos 1499). El único nombre explícito es el del corrector, Alonso de Proaza.

IIIª Fase) *Nuevas indicaciones.*

Algún tiempo más tarde, a instancias de un público que sigue comentando, criticando y discutiendo la obra ya aparecida, el autor decide "meter segunda vez la pluma en tan extraña labor", alargándola y mudándole el título por el de *Tragicomedia*. Al dotar a la nueva versión en 21 actos de materiales prologales y epilogales suplementarios pero no supletivos de los viejos, refunde éstos de manera radical, máxime en los "metros". Con los retoques aportados a la *Carta* y a las *Octavas acrósticas* nuevos datos se insinúan sobre la autoría:

---el antiguo autor de anónimo pasa a tener un nombre, Mena o Cota³³, a la vez que se matizan su cualidades³⁴;

---un retoque textual intensifica la voluntad del primer autor de quedarse anónimo (en contraste con los dos nombres que se acaban de introducir)³⁵;

---se va precisando el punto del paso de uno a otro texto: se quita la mención de la cruz (que en un impreso ya no tenía sentido, ni de ella jamás se halló la menor traza), y se prefiere, para que no haya dudas, indicar las palabras exactas con las que empieza la parte que nuevamente se atribuye a Rojas ("Hermanos míos", compendiando los demás actos con un "etcétera"), a la vez que se aboga por mayores tecnicismos teatrales ("auto o cena")³⁶.

---se retocan los verbos que atañen a la escritura³⁷ en paralelo con nuevas expresiones que se añaden sobre el acto de escribir³⁸;

³³ *Carta*: "el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota"; *Oct.Acr.*: "Cota o Mena" (este retoque muda radicalmente el sentido del verso, que en la *Comedia* tenía una lectura posible: "escritura corta" como 'escritura breve, inacabada'; otros en cambio pensaron que "corta" era una errata por "Cota").

³⁴ *Oct.Acr.*: "inventarla persona prudente"; "con su gran saber".

³⁵ *Carta*: de "celó" (su nombre) se pasa a un doblete sinonímico ("celar y encubrir") y a un matiz de voluntad ("quiso"): "quiso celar y encubrir su nombre".

³⁶ *Carta*: "acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice: "Hermanos míos", y etc..".

³⁷ *Oct.Acr.*: en lugar de "o yo aquí escribiendo" corrige "o yo de escribir"; "compuso" pasa a "compuse tal fin que el principio desata" (donde es de notar el paso de la 3ª a la 1ª persona gramatical, por tanto a un 'yo' que es sujeto de la escritura, en paralelo con "me juzgues" y "mi mano", que se introducen en las octavas finales de *Concluye el Autor*).

---se muda una estrofa entera del acróstico (la última que, modificada, pasa al final de la obra como primera del *Concluye*), y se introduce en su lugar una copla nueva que mantiene las mismas letras iniciales (ONTALVAN) para que no mude la parte final del acróstico y quede inalterado su mensaje. También inalterada queda la *Carta* en la intención del autor de mantenerse anónimo, sin retocarse la antigua redacción, pese a contradecir el nombre que va expreso en el acróstico.

Junto a los retoques mencionados, entre los *Preliminares* el autor añade un nuevo texto que acompañe a la versión en 21 actos, un segundo *Prólogo* (definido como "breve") en el que alude nuevamente al tema de la contienda, del litigio que su obra ha causado entre los coetáneos³⁹, tan vivo que le ha impuesto al autor una revisión global, contra su voluntad. De paso, nos da una nueva serie de informaciones y precisiones sobre el cómo y el por qué de la segunda redacción:

---los achaques a la obra eran de todo tipo: sobre el tamaño⁴⁰, sobre su claridad⁴¹, sobre la historia en su conjunto o el gran número de sus detalles o sentencias⁴², sobre el título⁴³, sobre lo demasiado brusco del final primitivo⁴⁴, y mucho más, llegando a una verdadera pluralidad de interpretaciones⁴⁵;

---aunque muy molesto por tantas discusiones⁴⁶ pero de hecho a causa de ellas⁴⁷, el autor decide volver sobre la redacción⁴⁸; la

³⁸ Se añaden en la rúbrica de las octavas de *Concluye el Autor*: "aplicando la obra al propósito por que la hizo" (retocado en "la acabó" en ediciones posteriores); y en el *Prólogo*: "de manera que acordé aunque contra mi voluntad meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad".

³⁹ *Prólogo*: "no quiero maravillarme si esta presente obra ha seido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias".

⁴⁰ *Prólogo*: "Unos decían que era prolija, otros breve".

⁴¹ *Prólogo*: "otros agradable, otros escura".

⁴² *Prólogo*: "Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuenta de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya".

⁴³ *Prólogo*: "Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar Comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase Tragedia".

⁴⁴ *Prólogo*: "querían que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes".

⁴⁵ *Prólogo*: "dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad"; "¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?".

⁴⁶ *Prólogo*: "sobre lo qual fui muy importunado"; "aunque contra mi voluntad".

⁴⁷ *Prólogo*: "viendo estas discordias"; "viendo estas conquistas, estos dísonos y varios juicios".

materia para él sigue siendo extraña⁴⁹, y una vez más le roba tiempo a su principal tarea, incluso a sus ratos libres⁵⁰; sabe muy bien que no podrá satisfacer lo requerido por todos⁵¹ y que no faltarán las críticas ni siquiera en el porvenir⁵²;

---de todas formas, procede a alargar la obra⁵³, y a cambiarle el título⁵⁴ y el subtítulo⁵⁵; de hecho la palabra *Tragicomedia* aparece también en la portada, en el *Síguese* y en una de las rúbricas de Proaza (pero no en el acróstico); en cuanto a "la nueva adición" no precisa el autor en qué medida aumenta la extensión del texto, aunque el cotejo nos muestra muchísimas interpolaciones de menor entidad y cinco actos nuevos (que más tarde en los epígrafes reciben el nombre de *Tratado de Centurio*);

---si bien todo ello se debe a su pluma, declara el autor que hay partes que no le pertenecen, como los *Argumentos* que son de los impresores⁵⁶ (solían los epígrafes ser de competencia editorial así como las rúbricas lo eran del copista). Dicha declaración no acompaña ninguna novedad, como parecería, pues se trata de partes viejas, ya presentes en la fase impresa de la *Comedia* (constaban desde Burgos 1499). No sabemos, por tanto, si con ello el autor se está refiriendo a los *Argumentos* de la versión impresa en 16 actos, o a todos ellos juntos, incluyendo los cinco nuevos que acaban de salir, que son estilísticamente distintos. De todas formas, se muestra tolerante con la inclusión de estas partes que no le

⁴⁸ *Prólogo*: "partí agora por medio la porfía"; "miré a donde la mayor parte acostaba y hallé"; "de manera que acordé"; "meter segunda vez la pluma".

⁴⁹ *Prólogo*: "en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad".

⁵⁰ *Prólogo*: "hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación".

⁵¹ *Prólogo*: "cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece".

⁵² *Prólogo*: "no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición".

⁵³ *Prólogo*: "la nueva adición".

⁵⁴ *Prólogo*: "llamela Tragicomedia".

⁵⁵ Subtítulo de la traducción italiana (Roma 1506): "novamente agiontovi quello che fin a qui mancava nel processo de loro innamoramento". Subtítulo de Zaragoza 1507 (que ahora puede leerse gracias al ejemplar de *Zt*): "nuevamente añadida lo que hasta aqui faltaba de poner en el proceso de sus amores". Para *Zt*, nuevo ejemplar toledano de Zaragoza 1507 completo de *Preliminares* cf. Martín Abad (1998), y Botta e Infantes (1999:206-208).

⁵⁶ *Prólogo*: "Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron".

pertenecen, y que se deben no sólo a mano ajena sino a la fase impresa y editorial (no constando aún en la manuscrita)⁵⁷.

---entre las partes que no le pertenecen, una vez más reitera que hubo un "primer autor" que compuso el "principio" de la obra (que por ser de "placer" tituló *Comedia*), y una vez más prefiere dejarlo anónimo, pese a los nombres de Mena y Cota interpolados a *Carta y Acrósticos*; al mismo tiempo siembra nueva ambigüedad sobre la efectiva extensión de esa parte inicial ajena.

Además, entre los *Finales* el autor dota a la nueva versión en 21 actos de una moraleja o una conclusión en metro (las tres estrofas de *Concluye el Autor*), en cuya rúbrica aparecen bien claras su labor y su intención⁵⁸, y en cuyos versos pide disculpa por lo lascivo de algunas páginas⁵⁹ (con lo que reitera lo ya dicho en los *Acrósticos*⁶⁰, señalando una vez más cuál era su verdadero fin⁶¹).

En resumidas cuentas, en la fase de la *Tragicomedia* el autor sigue sin declarar su nombre (ni menciona el que se lee en el acróstico), aunque confirma su identidad de hombre ajeno al mundo de las letras. En compensación, adjudica a los impresores la paternidad de los *Argumentos*, y quita del anonimato al antiguo autor del Primer Auto (Mena o Cota), si bien continúa resistiéndose a nombrarlo.

IVª Fase) *Añadidos tardíos*.

Años más tarde, Alonso de Proaza vuelve a ocuparse de la edición del texto para la *Tragicomedia* que se imprime en Valencia en 1514. En esa ocasión el corrector, amén de pulir el texto de LC en varios puntos, retoca sus propios escritos entre los *Finales*, tanto los versos como los epígrafes, y al mismo tiempo interviene en el subtítulo de la portada:

---antes de la última de sus seis octavas añade una nueva, la sexta, sobre el cambio de título de la obra, con lo que eleva a siete el número de sus estrofas⁶²;

⁵⁷ Entre todos los testimonios antiguos sólo dos no traen los *Argumentos*: el ya citado fragmento de *Mp* (por pertenecer a la fase manuscrita) y *Z*, la edición de Zaragoza 1507 (no sabemos si por respetar lo que dice el autor o por derivar de un modelo que no los llevaría).

⁵⁸ "Concluye el auctor, aplicando la obra al propósito por que la hizo".

⁵⁹ *Concluye el Autor*: "narrar lo lascivo que aquí se te muestra"; "por ende si vieres turbada mi mano / turbias con claras mezclando razones".

⁶⁰ *Oct.Acr.*: "Desta manera mi pluma se embarga, / Imponiendo dichos lascivos, rientes".

⁶¹ *Concluye el Autor*: "sacando muy limpio dentre ellas el grano", paralelo con *Oct.Acr.*: "Si bien queréis ver mi limpio motivo".

⁶² *Oct.Proaza*, edición de Valencia 1514, rúbrica: "Toca cómo se debía la obra llamar *Tragicomedia* y no *Comedia*", a lo que sigue la octava nueva ("Penados amantes jamás conseguieron... el trágico fin que todos hobieron").

---entre sus propias coplas corrige una de las rúbricas que matiza cuándo la obra se imprimió⁶³;

---en la portada, corrige el texto del subtítulo para realzar su labor de corrector⁶⁴.

Es, pues, Proaza, el autor de las nuevas interpolaciones y retoques a sus escritos, que tienen por demás escasa fortuna y casi no pasan a la tradición siguiente.

Más tarde aún, por lo menos un decenio después, un nuevo nombre aparece en un *Argumento*, el de Sanabria como el autor o "el que ordenó" una *Comedia* de la que se habría entresacado un auto entero, el *Auto de Traso* que se incorpora al texto de LC como Auto XIX o bien, más tarde, como auto final (el XXII). La inserción se documenta por primera vez en la edición de Toledo 1526⁶⁵, tiene poco éxito en lo futuro (no llegan a diez las ediciones que la acogen), y es muy probable que refleje la 'segunda vida' de LC, la de sus 'continuaciones' o 'segundas partes' del género incipiente de la celestinesca, que animaba a cualquiera a tomar la historia y a darle desarrollos propios.

Si echamos cuentas, son muchas las posibles paternidades que el texto mismo nos ha ido proporcionando entre prólogos, epílogos, rúbricas, acrósticos y *Argumentos*: el Primer Auto es de un antiguo autor, que en un principio es anónimo (1) y luego se identifica con Juan de Mena (2) o Rodrigo de Cota (3). La continuación (autos II a XVI) es de Rojas (4). La segunda redacción es de Rojas otra vez (5). Las estrofas finales del corrector son de Alonso de Proaza (6). Los *Argumentos* son de los impresores (7). Las interpolaciones y retoques a las estrofas del corrector son de Proaza otra vez (8). El *Auto de Traso* es de Sanabria (9).

b) *Las posturas críticas principales.*

A partir de tamaña magnitud de atribuciones (nueve para una obra sola), la crítica modernamente se ha desvelado en tratar de entender si el texto decía la verdad o no. Las partes objeto de discusión han sido denominadas A, B, C, según la conocida distinción de Siebenmann:

⁶³ En la edición de Valencia 1514 en la última estrofa (la del colofón-rimado) en lugar de "Describe el tiempo en que la obra se imprimió" la rúbrica reza: "Describe el tiempo y el lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada" (y el colofón-rimado indica Salamanca 1500).

⁶⁴ En la portada de la edición de Valencia 1514 el subtítulo reza "nuevamente revista y emendada", lo cual también se repite en el colofón del impresor, Juan Joffré: "nuevamente revista y corregida... con diligencia estudio impresa".

⁶⁵ En la edición de Toledo 1526, en el *Argumento* del Auto XIX se lee: "Este auto décimonono fue añadido en la presente obra que hasta aquí no estaba... el cual fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria".

Auto I primitivo	=parte A	(=	<i>Esbozo</i>)
continuación (II a XVI)	=parte B	(A+B=	<i>Comedia</i> en 16)
interpolaciones	=parte C	(A+B+C=	<i>Tragicomedia</i> en 21).

Los demás puntos casi no se han discutido, centrándose, pues, las polémicas en la autoría de las partes dramáticas (máxime A y C), y dejando escaso margen a la paternidad de los liminares, *Argumentos*, etc., esto es, paradójicamente ha intrigado mucho menos en tema de atribución quién es el autor de tan confusas declaraciones que el autor del texto teatral.

Un cuadro claro de las distintas posturas en época moderna con el detalle de lo que cada estudioso ha dicho nos lo dan las bibliografías críticas y las recientes monografías, a las que remitimos para todos los pormenores⁶⁶. Aquí destacaremos más bien la casuística de las combinaciones atributivas y los principales argumentos que han sido aducidos para cada una. Y por último examinaremos lo que de atribución ha implicado el Ms. de Palacio, que por ser de reciente aparición ha quedado fuera de las grandes discusiones, y a su vez ha levantado otras (aunque no documente ninguna nueva declaración de autor, y sí su ausencia).

Con respecto a las partes A, B, C los estudiosos se han dividido entre unitarios y divisionistas más bien en época moderna. En los siglos áureos casi nadie cita a Rojas como autor de LC, a no ser sus propios parientes y descendientes con manías de nobleza que reivindicar o de lustre que aducir en un proceso. Ni una palabra entre los literatos y los intelectuales, y al nombrar la obra se la cita sólo con su título, sin mencionar el nombre del autor⁶⁷ ni mucho menos la *querelle* atributiva que parece no preocupar mínimamente a los coetáneos (alternan las expresiones "el autor" y "los autores" de LC, sin mayor peso)⁶⁸. Desde el s.XIX

⁶⁶ Cf. las de Schizzano Mandel (1971), Siebenmann (1975), Deyermond (1980, 1991); y las consabidas bibliografías de Snow (1985), con sus muchos suplementos hasta la fecha, aparecidos en *Celestinesca*. Una amplia reseña de las opiniones se encuentra también en Miguel Martínez (1996). En el deseo de no sobrecargar las notas que siguen ni la bibliografía adjunta, para todos los trabajos sobre autoría anteriores al año de 1996 que citaré en adelante, remito a las bibliografías mencionadas para las indicaciones completas, limitándome aquí a enunciar el apellido del estudioso y el año. Para los posteriores a 1996 remito a la Bibliografía Citada *infra*.

⁶⁷ En un reciente trabajo, Snow (1997) estudia la recepción del texto desde su aparición hasta el s.XIX. Si nos fijamos en el primer centenar de años (1499-1600), entre más de sesenta citas de la obra, las únicas que nombran expresamente a Rojas son dos: la de Alonso de Villegas Selvago, *Comedia llamada Selvagia*, de 1554 (Snow 1997:132), y la de Juan Lorenzo Palmireno, *Phrases Ciceronis obscuriores in hispanicam linguam conversae*, de 1572 (Snow 1997:136).

⁶⁸ Salvo Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (h.1535), que alude al "autor que la començó" y al "que la acabó", pero también habla de un autor solo: "el autor de Celestina" (Snow 1997:126); o el caso de Blasco de Garay, *Cartas en refranes* (1541), que alude al Auto I como de Cota y no de Mena (Snow 1997:128-129).

hasta la fecha, en cambio, el tema ha apasionado a enteras generaciones de estudiosos y han sido muchos los que con gran afán y acaloramiento se han dedicado a investigar texto y contexto en busca de respuestas claras a lo que la obra insinúa con gran ambigüedad. Y las posturas son de lo más variadas, desde los que aceptan *in toto* las declaraciones de Rojas (pero de todas formas buscando datos históricos con los que perfilar su biografía⁶⁹), hasta aquellos que no sólo no creen en sus afirmaciones sino que ponen en cuestión su mismo nombre, o su existencia, y en su lugar proponen a otros como responsables de la redacción⁷⁰. Como agravante, está el hecho de que no tenemos ninguna otra obra literaria de Rojas, ni noticias indirectas de su producción, salvo lo que imaginamos de sus intereses de lector por los libros que poseía en su biblioteca⁷¹.

De una manera esquemática, las fórmulas distributivas fijadas por Siebenmann serían las siguientes:

- unidad de composición: A + B + C
- doble paternidad: A / B+C, o bien A+B / C
 (sin plantearse casi A+C / B)
- autoría triple o plúrima: A / B / C

Lo que dice Rojas para las partes dramáticas es que le pertenecen B y C mientras que A es del antiguo autor (por tanto A / B+C). Es la postura mayoritaria entre los estudiosos, la de creer en lo que dice el texto, pero a la vez buscando apoyos de distinta naturaleza que demuestren lo verdadero de las afirmaciones⁷². En esta línea, se han aducido toda clase de

⁶⁹ Gilman (1972).

⁷⁰ Foulché-Delbosc (1902) dice que Rojas es un personaje imaginario, su nombre un invento, y que el autor de los liminares es Proaza (y el del texto, anónimo).

⁷¹ Cf. últimamente Infantes (1998). De los libros que Rojas poseía, en su mayoría jurídicos, se desume que su biblioteca era más bien profesional. Sin embargo se mantiene al día con la literatura, y además de los tomos que compraría en Salamanca (los *Proverbios* de Santillana, las *Trescientas* de Mena, las *Setecientas* de Fernán Pérez de Guzmán, la *Cárcel de Amor*, varias crónicas castellanas, además de Séneca, Ovidio, Cicerón, Boecio, Petrarca, Boccaccio y la *Margarita Poetica* de van Eyb), también en Talavera adquiere libros de entretenimiento (como los caballerescos de *Amadís*, *Esplandián*, *Palmerín*, *Primaleón*, *Platir*, el *Tristán de Leonís*, o incluso un *Libro de Ajedrez*), pero también el *Cancionero General*, la *Propalladia* de Torres Naharro, el *Marco Aurelio* de Guevara, el *Cortesano* traducido por Boscán (vid. *infra*, cap. "El Autor").

⁷² Optan por A / B+C, entre muchos otros desde el s.XIX hasta tiempos recientes, Castro Guisasola (1924), Penney (1954), Riquer (1957), Bataillon (1961), Heugas (1963), Blüher (1969), Severin (1970 y 1979), Faulhaber (1977), Vermeylen (1983), Salvador Miguel (1991) y Russell (1991). Véase Siebenmann (1975:168).

argumentos separatistas o de rasgos privativos que fuesen demostrando cuán distinto era el Auto I (parte A) de todo lo demás atribuido a Rojas, los quince actos de la *Comedia* (parte B) y los largos añadidos de la *Tragicomedia* (parte C). Se ha empezado por la extensión del auto, inusitada, siguiendo luego por las fuentes diferenciadas (como Aristóteles presente y que luego escasea, o Petrarca ausente y que después abunda, pero también Séneca y fuentes populares), y continuando aun por el gusto de la narración y de la descripción detallada que llevan a una mayor lentitud del diálogo, por el tema de la misoginia, por los errores de interpretación de Rojas que en puntos concretos habría malentendido el mensaje del primer autor, por indicios de liturgia mozárabe que dejan pensar en un clérigo, por discrepancias temáticas o estructurales, y así sucesivamente. Pero sobre todo intervinieron los lingüistas⁷³ contra los postulados unitarios del s.XIX, considerados como irracionales, a engrosar el cauce de la autoría doble con argumentos que van desde la lengua más arcaica (el pronombre neutro *ál*) hasta el uso del diminutivo, pasando por las formas verbales, la sintaxis, el adjetivo adverbial (*mixto, impervio*), el adjetivo onomástico (*plebérico, melibeo, ascánico*), la voz pasiva, los epítetos, la sinonimia, el mismo léxico, y mucho más. Ha sido considerada como definitiva la suma de todos estos argumentos, y últimamente se da por conclusa la cuestión de la atribución de la parte A, dando por sentado de una vez por todas que el Auto I es del antiguo autor (el nombre preferido es el de Cota -pese a que no estaba muerto aún hacia 1500-, y en menor medida, el de Mena, y aun el de Encina y otros).

Pero otros críticos han ido mucho más allá de lo que asertan las declaraciones, empezando por no creer en el cuento de la segunda redacción, e impugnando que los largos añadidos que llevan el texto a 21 actos (parte C) fueran del propio Rojas (por tanto A+B / C, admitiendo que Rojas reelaborara el Auto I ajeno). Son los que defienden la 'pureza' del texto en 16, el de la *Comedia*, y consideran como 'profanaciones' cualquier intervención aportada al texto primitivo, ya sea supresión, añadido o cambio de la antigua redacción⁷⁴. Y al estropear el texto, o al deturparlo con inútiles alargamientos o incluso malentendidos textuales, estas intervenciones no son sino de mano ajena, quizás del propio Proaza (lo que lleva en el plano ecdótico a editar todas estas partes en cursiva, o bien a dejar al final como apéndice el *Tratado de Centurio*, o aun a editar directamente el solo texto de la *Comedia*)⁷⁵. En cuanto al cómo y por qué de las 'deturpaciones',

⁷³ La lengua del Auto I fue estudiada por House (1924), Wright (1932), Menéndez Pidal (1950), Criado de Val (1955), González Ollé (1960), Mendeloff (1964-65), entre otros.

⁷⁴ Foulché-Delbosc (1902), Cejador (1913), Delpy (1947), Bohígas (1957).

⁷⁵ Como hacen respectivamente Cejador (1913), Bohígas (1952), Foulché-Delbosc (1902).

concretamente, se ha dicho que las interpolaciones tienen el solo fin de engrosar y aumentar el texto, que nada nuevo aportan (a refranes se añaden refranes, Petrarca se intensifica con Petrarca, etc.) y sí mucha pedantería de citas eruditas (inoportunas, cuando Melibea se está por suicidar), que incluso son redundantes en el plano conceptual, repiten lo antedicho y paralizan inútilmente la acción, otras son incoherentes, o siembran confusión entre los personajes (como Melibea, que en ellas aparecería mucho más desinhibida), y, sobre todo, que con el alargamiento temporal del *Tratado de Centurio* pierde fuerza el aspecto punitivo, dramático, de la muerte de Calisto tal como aparece en la versión primera, por lo que el resultado estético global deja mucho que desear, y es a todas luces preferible el texto primitivo de la *Comedia*, por más coherente y puro.

En la misma línea de considerar a C como texto ajeno están los que atomizan aun más las distribuciones y ven tres partes netamente separadas (A / B / C), compuestas cada una por un autor distinto, o incluso la parte C por un responsable colectivo, por un 'taller' o una entera oficina de colaboradores, quizá los mismos que criticaban la obra y decretaban qué se le debía añadir y cómo se la había de titular⁷⁶. Las motivaciones (adicionales respecto de las anteriores) estarían en las inconsecuencias entre una parte y otra, como el trueque de caracteres entre Elicia y Areúsa innegable en C, o bien en "el desvío creciente de la tradición literaria en el trazado de los personajes bajos"⁷⁷, o aun en la incompreensión del original que muestran ciertas interpolaciones, estropeando el diseño, o incluso en unas supresiones que eliminan elementos significativos del contexto, y por último, en la diversidad de fuentes.

Contra tantos divisionistas se yerguen los unitarios, que van desde el semiunitarismo de acoplar por lo menos las partes B y C (contra A) y adjudicarlas a un solo autor, en general a Rojas (nuevamente A / B+C, pero pensando esta vez concretamente en C), hasta los que abogan por la total unidad de composición o la autoría única de la obra entera (A + B + C), desentendiéndose de las declaraciones prologales y dándoles el valor que pudo tener el Cide Hamete Benengeli en Cervantes, y con posturas que van desde el cálido apasionamiento de época romántica hasta la mayor racionalidad de las investigaciones últimas.

Quienes defienden la parte C y la reconducen al mismo autor de la *Comedia*, unificando de este modo la autoría de la primera y la segunda redacción⁷⁸, suelen atribuir esa parte a Rojas, proclamando una vez más la verdad de sus asertos. Entre los argumentos aducidos, la indudable coherencia entre las dos partes (más allá

⁷⁶ Krause (1953) y Lida (1962:24).

⁷⁷ Lida (1962:20).

⁷⁸ Gerday (1968).

de las cuestiones de detalle), la identidad de caracteres, de frases, de estilo con su alternar de alto y bajo (oratorio-sentencioso y coloquial-prostibulario), o la analogía de citas introducidas y del uso que de ellas se hace o de la libertad con que se aducen los refranes, la coordinación entre el *Tratado de Centurio* y ciertas interpolaciones, solidarias con la materia nueva -y también con la vieja por concordancia interna-, y aun, lo adecuado de algunas correcciones que mejoran la comprensión del texto, lo resuelven en puntos en que no se entendía (como arcaísmos, frases cortadas, sintaxis oscura, ninguna nómina de interlocutores, etc.) y lo van precisando a nivel de léxico, o con el añadido de frases conclusivas, o van perfilando una sintaxis simple, menos trabada y más rica en sonantes simetrías, o bien van introduciendo un vocativo que aclara quién habla y quién escucha, etc. En la misma línea, muchos son los retoques estilísticos que acaban logrando un mayor valor estético, mientras que otras correcciones resuelven discordancias internas de la primitiva redacción, o inútiles repeticiones, a la vez que se enriquece el escenario con nuevas acotaciones que indican el dónde de la acción. Todo ello demuestra cuán compenetrado con el primero estaba el autor de las interpolaciones y cuán bien conocía su proceso creador, lo cual conlleva que es el mismo autor.

Quienes defienden la unidad global, el autor único de la obra entera, son minoritarios y suelen ser vistos con escepticismo, resabio quizá de la gran reacción que provocó la teoría romántica del autor único como exaltación de la individualidad creadora, que pecaba de acaloramiento y falta de objetividad. Otros la han abrazado con mayor cautela y desde otros ángulos⁷⁹, y últimamente ha sido planteada con un enfoque nuevo, que hace especial hincapié en un tema que ya nadie discutía, la autoría del Auto I (parte A) que se vuelve a cuestionar para reconducirla a Rojas, pese a las afirmaciones de los *Preliminares*⁸⁰. Entre los argumentos que unifican las tres partes (A + B + C), ante todo se ha insistido en la fuerte unidad de composición a lo largo de la obra, en el mismo tono que perdura en todas sus partes, en los temas y motivos que se desarrollan con coherencia interna, en la continuidad psicológica de los personajes cuyos rasgos de carácter se mantienen idénticos por doquier, en las técnicas teatrales, que siempre son las mismas (diálogo, monólogo, acotaciones, apartes, escenas simultáneas), y sobre todo en la identidad de la lengua, con frases hechas recurrentes, con sintagmas repetidos, con estilemas constantes, y, por otra parte, con analogías retóricas y con cultismos y latinismos por doquier, tanto en el léxico como en la construcción. Para desentenderse de lo dicho sobre la parte A en los liminares, apuntan al aspecto lúdico del prólogo y a los varios tópicos de que estaría repleto. Y justifican cualquier

⁷⁹ Menéndez Pelayo (1910), Samonà (1953 y 1972), Adinolfi (1954), Herriott (1963 y 1972), Ruiz Ramón (1974), y no lo excluye Deyermond (1961).

⁸⁰ Miguel Martínez (1996).

discrepancia lingüística o de fuente (plato fuerte de los separatistas) con explicar que la obra conoció una redacción primera, juvenil, que luego el propio autor se reincorporó a la hora de acabarla y darla a la imprenta. Ello justificaría la lengua algo más arcaica del *Auto I* (de algunos años antes pero del mismo autor), y las fuentes diferenciadas (por reflejar lecturas juveniles que luego se dejan de citar, por ir prefiriendo a Petrarca que mientras tanto va conociendo el autor, y con el que se familiariza cada vez más, multiplicando sus citas en la parte C).

Otras hipótesis atributivas plantean una distinta repartición del texto (primeros doce actos y el resto, y dos autores)⁸¹, o bien una cuádruple paternidad, complicada con el *Auto de Traso* y el *Auto de la Iza*⁸², o bien suponen que "los papeles" no eran un fragmento inacabado sino una obra entera de 'final feliz' de la que Rojas se habría apropiado, cual pirata, y malentendiéndola, para colmo de males⁸³. Y otras aun creen que el *Auto I*, o la obra toda, tuvieron un origen italiano del que LC sería traducción o adaptación⁸⁴.

En cuanto a las demás partes, por lo que se refiere a Proaza, nadie pone en duda la autoría de sus octavas, aunque como se ha visto algunos le atribuyen la paternidad de la parte C e incluso la de los liminares⁸⁵.

Por lo que atañe a los *Argumentos*, no serían autoriales sino editoriales, aunque el autor admita tolerante su inclusión. Se les dedicó una cierta atención para concluir que la lengua no es de Rojas, aunque no dista del todo de la de la parte B⁸⁶. También se pensó que algunos pudiesen ser autoriales, como el primero, más largo que los demás y que reajusta los antecedentes de la primera escena, o como los cinco del *Tratado de Centurio*, de otra mano por estilemas propios y por llevar juicios de valor⁸⁷.

⁸¹ Cantalapiedra (1986).

⁸² Como Marciales (1985), que a partir de su ingeniosa teoría atributiva transtorna el texto, fragmentando y atomizando el *Tratado de Centurio*, mezclándolo con el *Auto de Traso*, con el perdido (*sic*) *Auto de la Iza*, y con lo que él considera como partes aun de Rojas (el *Auto XVI*).

⁸³ Sánchez-Sánchez Serrano y Prieto de la Iglesia (1991); cf. mi reseña (1995).

⁸⁴ Cf. Di Camillo, "La peñola, la imprenta y la doladera" (en prensa). Y cf. del mismo autor "Ética humanística y libertinaje" (1999).

⁸⁵ Le adjudican la parte C Cejador (1913), House (1924), Delpy (1947). Lo niega McPheeters (1961 y 1963). Penney (1954) le atribuye los *Preliminares* de la *Tragicomedia*.

⁸⁶ Horton (1970).

⁸⁷ Gilman (1954-1955), Rank (1983), Whinnom (1991), y mi trabajo sobre los epígrafes en prensa, y reproducido aquí.

Sobre el *Auto de Traso* ha sido acorde el coro de quienes lo consideran como espurio, y en general no se incluye en las modernas ediciones de la obra, aunque algunas le impriman como apéndice final⁸⁸ y otras en cambio le vuelvan a dar realce como parte integrante del texto entre las páginas del *Tratado de Centurio*⁸⁹. Ha sido poco estudiado hasta la fecha⁹⁰ y son casi nulas las noticias de su autor⁹¹.

c) *el Ms. de Palacio.*

En los años 90 el descubrimiento de *Mp* ha venido a plantear nuevas cuestiones autoriales e incluso de redacción y génesis de la obra⁹². De hecho el fragmento hallado en la Biblioteca de Palacio nos documenta: que LC tuvo una fase manuscrita, como se suponía; que el fragmento conservado sólo nos da el principio del Auto I; que el texto del Primer Auto lleva correcciones interlineares o al margen, o al pie, que acercan la primitiva redacción a la versión última, impresa. Ello ha llevado a la fácil conclusión que fuesen los "papeles" del antiguo autor, venidos a las manos del propio Rojas que de su puño los copiaría y corregiría⁹³, por tanto un borrador, un cuaderno personal de Rojas que en cierto momento abandonaría por no caber en él las anotaciones marginales que iba aportando a la redacción del texto.

Al poco tiempo nuevos estudios⁹⁴ han venido a iluminar la historia del códice, que tenía relación con la ciudad de Segovia y con la familia Peralta, cuyos antepasados, a su vez, entablarían posibles relaciones históricas con Salamanca y Rojas (con lo que se reforzaba de alguna manera la hipótesis anterior).

Un examen detallado de la materialidad del manuscrito y de las variantes que documenta⁹⁵ ha podido sacar a luz una serie de conclusiones: 1) es difícil que se trate de un autógrafo de Rojas: las manos son dos, y los dos copistas difieren entre sí por

⁸⁸ Acogen el *Auto de Traso* modernamente las ediciones de Ortega y Mayor (1907), Fritz Holle (1911), Criado (1958) y Bohígás (1957), entre otras.

⁸⁹ Como Marciales (1985).

⁹⁰ Lida (1962), Hook (1978-1979), Marciales (1985). Sobre el *Auto de Traso* cf. últimamente Botta (1999) y Reichenberger (en prensa).

⁹¹ Sería un jurista salmantino según Gilman (1972:98).

⁹² El que dió a conocer el Ms. fue Faulhaber (1990). Para toda indicación bibliográfica de los trabajos sobre *Mp* remito a los dos balances que hizo Juan Carlos Conde. El primero, hasta 1995, es de 1997. El segundo, con puestas al día hasta 1999, está en prensa.

⁹³ Faulhaber (1991), (1993).

⁹⁴ Michael (1991), Conde (1992-1993).

⁹⁵ Botta (1993), Lobera (1993), Botta (1997).

hábitos de escritura y por numerosos descuidos de copia (como la omisión de pasajes enteros del uno, que añadiría el otro al revisar -lo que había llevado a pensar en corrección de autor); 2) no está demostrada su procedencia segoviana (ni por su trámite la salmantina), por faltar en sus folios las notas de posesión que llevan las demás partes del códice; queda por averiguar su procedencia que aclararía algo sobre su origen y su posible uso; 3) el texto iniciado era una *Comedia* y no una *Tragicomedia*, según proclama el *Síguese* y según demuestra la evidencia textual tras el cotejo (que por otra parte deja a las claras que el Ms. no se copió de ninguna edición conocida de la *Comedia*); 4) es posible que el traslado fuera más completo y que incluso no se limitase al Primer Auto sino que fuese una *Comedia* entera (según prometen el *Síguese* y el *Argumento General* que resume la historia toda); 5) la fase manuscrita documentada representa un estadio de redacción distinto de la obra, con radicales transformaciones y macroscópicas adiciones, supresiones, desplazamientos y cambios que nos entregan un Auto I casi irreconocible y traslucen una voluntad de autor, y no un fenómeno de mera copia; 6) al mismo tiempo, por llevar soluciones textuales menos maduras en el plano estilístico, menos elaboradas, parece testimoniar una redacción anterior al texto del Primer Auto que conocemos por los impresos; anterior también por muchas de sus *lectiones*, más arcaicas y aun no tocadas por el error que se forma en la tradición siguiente; poco importa a este respecto que la fecha del Ms., según los datos materiales del papel, sea fines del XV o principios del XVI: el testimonio es sin duda copia de un modelo anterior perdido.

En términos de autoría todo ello levanta interrogantes nuevos e inquietantes. De hecho esta *Celestina* manuscrita, esta *Celestina* primera, de los albores, al pasarnos de la prehistoria a la historia del texto nos va deparando muchas sorpresas con respecto a las declaraciones. No sabemos qué extensión tendría (si *Mp* era una obra entera podría no ser verdad lo del Auto I suelto e inacabado: sería una *Comedia* cabal, como pregona el *Síguese*). Por otra parte es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el I^o) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna. No sabemos de quién sería ese texto, que se presenta rigurosamente anónimo y que a nivel textual no tiene la madurez de LC impresa. Tampoco sabemos sus reparticiones, su estructura: al no llevar los *Argumentos*, tampoco lleva una división en autos (concretamente no consta el titulillo 'Auto I'), presentándose más bien como materia continua, no dividida. Esa *Celestina* manuscrita y alternativa podría incluso ser una versión no anterior sino paralela a LC impresa (como demuestran otros ejemplos de tradición textual, y como se podría pensar si *Mp* fuera de fecha posterior al primer impreso); en este caso, habría que entender cuál sería su uso, o su usuario, siendo su texto mucho menos controlado (si, por ejemplo, circulaba entre

los estudiantes para representarse -como indicaría su mayor número de acotaciones, incluso externas).

Al lado de los interrogantes, el Ms. también acredita un par de puntos firmes. En primer lugar que LC manuscrita, al no traer los *Argumentos*, representa un estadio anterior a la intervención de mano ajena, editorial; por otra parte, al no traer los textos prologales (*Carta y Octavas Acrósticas*) portadores de todos los nombres de la atribución, es una obra totalmente anónima (y no semianónima como será LC impresa), y anterior a la hora en que se adicionan las declaraciones, ellas también de fase editorial, impresa. En segundo lugar, que quien prepara el texto para la imprenta, si acaso conoció esa versión (u otra con ella relacionada), modifica radicalmente el texto del Primer Auto (como demuestra lo poco que *Mp* nos documenta) y es el responsable único y cabal de 'la forma' del texto que se imprime, de la nueva redacción para la imprenta, hecha de reajustes, mejoras, añadidos, cortes sabios y desplazamientos que hacen del texto impreso algo completamente renovado respecto del manuscrito, y mucho más pulido y más maduro, dejando a la posteridad el texto de la *Comedia* 'impresa' y ya emancipada de su fase manuscrita. El nombre de ese gran unificador del texto impreso es Rojas, según sabemos por la pista que nos da Proaza.

Lo demás son hipótesis, viejas y nuevas como las que plantea *Mp*: ¿retomaría Rojas sus propios papeles remozando y puliendo apuntes viejos? ¿o incorporaría las páginas halladas de otro autor? y no sin tocarlas, como nos declara, sino corrigiéndolas en infinitud de puntos y unificándolas a su propia continuación hasta alcanzar una marcadísima, sorprendente y extraordinaria unidad⁹⁶. Si fue uno solo o dos, no lo sabemos. Pero nos parecen imprudentes quienes a partir de un dato solo (el uso del diminutivo, o una fuente sola, un estilema, y semejantes), y sin ponderar la inmensa complejidad del problema atributivo, salen sentenciando dos autores para el Auto I y el resto. Siempre es posible imaginar a un mismo ingenio que compone el texto en momentos y situaciones diferentes, que justifican ampliamente toda variación, de lengua o fuente. Además, ¿estamos seguros de que, aplicando las mismas formas de análisis a partes distintas de otras obras cuya autoría no se discute, los resultados no serían semejantes? Pensemos, por ejemplo, en el *Quijote*: si se advirtieran fuentes diferenciadas entre las dos partes, léxico privativo en algunos capítulos, lengua más arcaica en la Primera Parte y mucho más, ¿qué se concluye? ¿Que tenemos para el *Quijote* dos o más autores? ¿O bien que es un mismo autor que escribe en dos momentos separados, como es lo cierto? En el caso de LC impresa hay materia de sobras para comprobar la constante unidad del texto: LC es una, y su gran cohesión no sólo ilumina un sinfín de cuestiones textuales (porque la obra se explica por concordancia interna, como un diccionario

⁹⁶ Samonà (1972).

de sí misma), sino que también aclara las dudas sobre la autoría al proporcionarnos profusamente su férrea identidad.

El Autor

Frente a algunos que han llegado a negar la existencia misma del Autor, otros estudiosos se han desvelado en buscar las pruebas concretas que la demostrasen. Se ha juntado un cierto núcleo de saberes que viene, por una parte, de los documentos y, por otra, de un gran afán reconstructivo y rehabilitador de la figura de Fernando de Rojas⁹⁷.

Algunos datos de su biografía vienen de unos documentos que a partir de 1902 los estudiosos dieron a conocer, algunos de ellos anteriores a la muerte del Autor, y otros póstumos⁹⁸, a saber: unos documentos de Talavera de 1508 a 1543⁹⁹, un pleito talaverano de 1509, las actas del proceso de 1525 contra Álvaro de Montalbán¹⁰⁰, el testamento que Rojas dictó poco antes de morir en abril de 1541¹⁰¹, el inventario de sus bienes también de abril de 1541¹⁰², el catálogo de sus libros¹⁰³, unos documentos posteriores reunidos en Valladolid por su descendiente homónimo entre 1567-1584 para la *Probanza de Hidalguía*¹⁰⁴ y otros dos del siglo XVII. Además de esa base documentaria externa tenemos unos pocos datos autobiográficos que se van diseminando en el propio texto (en el *Acróstico* y en las declaraciones prologales, y alguna alusión avulsa entre los Actos)¹⁰⁵. De todo ello se desprende el perfil biográfico e

⁹⁷ Una información detallada sobre la biografía de Rojas la encontrará el lector en los trabajos de Serrano y Sanz (1902) y de Valle Lersundi (1925, 1929), este último descendiente directo del Autor y heredero de unos cuantos documentos que antes de morir le facilitó a su mayor biógrafo, Stephen Gilman (1972), que traza un perfil de Rojas a partir no sólo del dato del documento sino también de una minuciosa e intuitiva reconstrucción de la atmósfera tanto histórica como intelectual. Será discutido por Round (1975), Whinnom (1975), Russell (1978 y 1991) y Marciales (1975). También remitimos a Marciales (1985) para las noticias biográficas de Rojas. Últimamente se ha hecho nueva luz sobre la fase talaverana de la vida del Autor gracias a los documentos que da a conocer Valverde (1992a y 1992b).

² Remitimos para más detalles al capítulo "El testimonio de los archivos" en la monografía de Gilman (1972) y a Valverde (1992b).

⁹⁹ Son de 1508, 1511, 1514, 1521, 1522, 1523, 1534, 1535 y 1543 los publicados por Valverde (1992b) a los que se añaden los ya conocidos de 1517 y 1527.

¹⁰⁰ Publicado por Serrano y Sanz (1902).

¹⁰¹ Publicado por Valle Lersundi (1929).

¹⁰² Publicado por Valle Lersundi (1925).

¹⁰³ Reproducido por Gilman (1972: Apéndice IV) y estudiado últimamente por Infantes (1998).

¹⁰⁴ Publicados por Valle Lersundi (1925) y estudiados por Gilman (1972: Apéndice III).

intelectual que trazamos a continuación y que comprende dos etapas principales: la salmantina de los estudios universitarios y la talaverana de la vida profesional.

Rojas nació cerca de Toledo, en la Puebla de Montalbán que en la época tendría unos 800 habitantes. Sobre la fecha de su nacimiento los estudiosos oscilan entre 1465-66 y 1476: Gilman propone el año de 1476 y que tuviese Rojas 23 años en 1499, cuando se imprime por primera vez la obra, habiéndola compuesto cuando tendría 21 o 22. Para Marciales la fecha de nacimiento sería algo anterior, porque al salir la obra Rojas ya ejercería de abogado y tendría algún año más que 23 (ya que interpreta "mis socios" como colegas de trabajo).

Desciende Rojas de una familia de conversos. Su padre sería acusado de judaísmo por la Inquisición y condenado a la hoguera en 1488 (aunque para algunos esto no estaría probado e impediría además a Rojas que en lo futuro pudiese ejercer de abogado y aun de alcalde¹⁰⁶). Sobre el nombre del padre hay discordancias: el del acusado es homónimo del Autor, Hernando de Rojas, de Toledo; pero una de las fuentes posteriores, la *Probanza de Hidalguía* de 1567-1584 menciona otro nombre, Garcí González de Rojas, probablemente falso para esconder un episodio infamante que habría complicado la obtención del título nobiliario.

Se supone que Rojas vivió en La Puebla por algún tiempo, y con ella más tarde seguiría manteniendo contactos por unas posesiones que allí tenía. En su juventud sus condiciones económicas pudieron ser holgadas no sólo por ser converso sino quizás hidalgo, según reivindican medio siglo más tarde sus propios descendientes. Recuerdos de La Puebla de Montalbán en la obra serían las alusiones a Mollejas el Ortelano en el Auto XII, ya que se halló constancia de la huerta de un tal Mollegas entre el papeleo de la ciudad.

Hacia los quince años se matricularía en la Universidad de Salamanca para estudiar Leyes. Según afirma Russell (1991), en aquella época, antes de pasar a Leyes, los estudiantes debían cursar tres años en la Facultad de Artes, donde estudiaban letras y latín. Tendría pues una primera formación de tipo literario. Luego sacaría el título de Bachiller, que por aquel entonces era un título intermedio de la carrera, y no final (como Licenciado), aunque suponía seis años más de estudio que se sumaban a los tres del curso en artes. No sabemos en qué Facultad sacaría el título, pero la formación jurídica es algo ya totalmente adquirido y dominado a la hora de la redacción de LC, cuando se nos presenta como Bachiller. Nos lo declara el propio autor en sus prólogos al decir que su principal ocupación es la de jurista, siendo LC una

¹⁰⁵ Remitimos para más detalles a los capítulos "El testimonio del texto" y "El testimonio del autor" en la monografía de Gilman (1972).

¹⁰⁶ Russell (1991:31 y 36).

mera 'distracción', y nos lo demuestra la obra misma, que luce nociones de derecho tanto canónico como civil¹⁰⁷; y lo confirma además su profesión futura y el elenco de libros que juntaría en su rica biblioteca, en su mayoría manuales de derecho (cf. *infra*).

Estando en Salamanca, como nos dice en LC, durante unas vacaciones hallaría los famosos "papeles" inacabados del antiguo autor que decide continuar (en vez de volver a su pueblo, como hacen los "socios"), para luego enviarlos a un amigo conterráneo suyo (¿de la Puebla?), más rico y a quien debería favores y que se hallaría fuera de su tierra (¿estaría como él en Salamanca?) y andaría además necesitado de consejos por padecer de amor. Nada sabemos de este misterioso amigo, si fue real o si la circunstancia toda fue ficción.

Tras la publicación de su obra es poco lo que se sabe. Viviría algún tiempo más en Salamanca y volvería a residir en La Puebla por algunos años: en calidad de vecino aun de La Puebla de Montalbán en 1508 el Ayuntamiento de la villa de Talavera de la Reina le recibe como alcalde y en dicho año o a principios del siguiente se trasladaría definitivamente a esa ciudad para ejercer como abogado (en 1509 es testigo en un pleito y se le designa ya como vecino de Talavera). Allí se casa con Leonor Álvarez de Montalbán (ella también de La Puebla, pues), hija de un converso procesado dos veces por la Inquisición, en 1480 y en 1525 respectivamente, y pariente de los Lucena. Hijo y yerno de conversos, procesados ambos, según cierta postura crítica viviría Rojas en el constante temor de que pudiese ocurrirle algún imprevisto, de lo que derivaría su profesada ortodoxia tanto en la vida como en la obra misma¹⁰⁸.

Leonor, unos cuantos años más joven que el marido, le da siete hijos, nacidos entre 1511 y 1523. El primero, Francisco, es Licenciado en Leyes en Salamanca y él también ejercería de jurista más tarde en Talavera; el hijo de éste, Fernando como el abuelo, y también Licenciado en Leyes, iría a ejercer a Valladolid (de donde se solicitaría años más tarde la *Probanza de Hidalguía*).

En 1525 se celebra el proceso inquisitorial contra su suegro, Álvaro de Montalbán, el cual nombra a Rojas como defensor, y para dar lustre y peso a su presencia le adjudica la autoridad de ser el que compuso a *Melíbea* (lo cual demuestra que el libro debía ser ya famoso y apreciado por entonces). Sin embargo, dicha defensa no se lleva a cabo porque no se le permite a Rojas actuar de abogado

¹⁰⁷ Como subraya Russell (1978).

¹⁰⁸ Para la cuestión muy debatida del judaísmo del autor que se reflejaría en la obra, máxime en el tema de la contienda, véase la teoría casticista de Castro -y la reseña de la polémica en Lida (1962:22-24)-, retomada más tarde por Gilman (1972) y últimamente por Márquez Villanueva (1993). Discute a Castro y a Gilman el libro de Márquez (1980:46-48 y 201-216).

de su suegro, para que no haya "sospecha" (por el parentesco, o según otros por ser cristiano nuevo que no podría exhibir su propia sangre limpia). El mismo argumento de aducirlo a Rojas como autoridad, por ser el que compuso una obra como LC, será utilizado años más tarde por los descendientes que quieren dar realce y prestigio a la familia.

Tras el proceso, seguiría viviendo y trabajando en Talavera. Allí tiene varios bienes, intereses, casas, alquileres, una torre albarrana en la muralla de la ciudad, y luego solares, cultivos, viñas y molinos. Del inventario póstumo de sus riquezas se diría que era dueño de media ciudad. Su estado crece y le vuelven a dar un cargo público, el de Alcalde Mayor que desempeña por algunos años (1511-1512, 1523, 1538). En calidad de alcalde también viaja a Toledo para informar al cardenal de los pleitos de Talavera. En dos ocasiones es letrado del Ayuntamiento (1525-1526 y 1539-1540), lleva pleitos de jurisdicción (1521, 1522, 1523), y parece tener relación con la Santa Hermandad de Talavera¹⁰⁹. Pertenece además a la cofradía del convento de la Madre de Dios, con la cual ya entabla contactos desde el pleito de 1509.

Es de abril de 1541 su testamento, cuando, enfermo y en los trances de la muerte, pero al parecer del todo lúcido, tras declarar que cree en la Santa Trinidad y que ha vivido según los preceptos de la iglesia¹¹⁰, deja establecido dónde se le entierre (en Talavera, en la iglesia del convento de la Madre de Dios a cuya cofradía pertenece), y vestido de qué manera (con hábito franciscano)¹¹¹. También establece que del centenar de tomos de su biblioteca los Libros de Leyes vayan a su hijo mayor y los Libros de Romance vayan a su mujer.

A los pocos días muere, entre el 3 y el 8 de abril de 1541, fecha cierta por ir documentada tanto en el testamento (del día 3) como en el inventario de sus bienes que hace su viuda (el día 8). Tendría unos 65 años, sobreviviendo 42 a la publicación de su obra, que a la luz de las fechas sería obra juvenil. Sin embargo, guardaba un ejemplar entre sus libros (que en 1546, a la muerte de su esposa, heredó el escribano por no quererlo el hijo mayor, hombre de leyes).

Nada se sabe de otra producción de Rojas y LC parece ser la

¹⁰⁹ Valverde (1992b).

¹¹⁰ Ortodoxia que ha intrigado a Gilman (1972:483-6).

¹¹¹ En nuestro siglo, en 1936 durante unas excavaciones se exhuman sus restos: se le encuentra envuelto en un paño preciado y se midió su altura (1,70 m). Por mucho tiempo la urna con sus restos se guardó en el Ayuntamiento de Talavera y es de 1980 el traslado y enterramiento de la misma en la Colegial de Talavera, según informa el *Pregonero* de Snow (*Celestinesca* 1981.1:54). En la misma ocasión la ciudad de Talavera donó a La Puebla de Montalbán algunas "reliquias" del Bachiller que allí descansan hoy (Snow 1998:84).

única obra que compuso este genial artista, que luego se dedicaría exclusivamente a la profesión y a juntar un considerable patrimonio, alcanzando con ello bienestar. Tampoco parece interesarse por la galaxia editorial en torno a su texto ni seguir más su trayectoria tras la "molestia" que le ha acarreado el tener que redactarlo por segunda vez.

De los libros que poseía¹¹², en su mayoría jurídicos, se desume que su biblioteca era más bien profesional. Sin embargo se mantiene al día con la literatura y adquiere libros de entretenimiento (como los caballerescos de *Amadís*, *Esplandián*, *Palmerín*, *Primaleón*, *Platir*, el *Tristán de Leonís*, o incluso un *Libro de Ajedrez*), pero también el *Cancionero General*, la *Propalladia* de Torres Naharro, el *Marco Aurelio* de Guevara, el *Cortesano* traducido por Boscán. También posee tomos que compraría en Salamanca, cuando era estudiante, como los *Proverbios* de Santillana, las *Trescientas* de Mena, las *Setecientas* de Fernán Pérez de Guzmán, la *Cárcel de Amor*, un nutrido grupo de crónicas castellanas, además de Séneca, Ovidio, Cicerón, Boecio, Petrarca, Boccaccio, y la *Margarita Poetica* de van Eyb, entre otros. Los editores a quienes más compraba tomos eran los Cromberger de Sevilla y un balance de sus adquisiciones apunta a libros para una lectura ociosa y a un poseedor que, sobre todo en el periodo talaverano cuando sus recursos más holgados se lo permitían, compra constantemente las novedades editoriales que leería con avidez y consultaría a menudo, a juzgar por cómo se definen sus libros a la hora de inventariarse: "traydos, viejos y algunos rotos" (Infantes 1998)¹¹³.

Por último, dos palabras sobre el corrector, el asturiano Alonso de Proaza¹¹⁴, no sólo autor de unas partes de LC (las *Octavas* a él atribuidas entre los *Finales*), sino también persona en relación con Rojas antes del año de 1500. En efecto ya en la *Comedia* (CD) constan sus *Octavas* panegíricas y aclaratorias del nombre del Bachiller, que dejan pensar que Proaza cuidaría una

¹¹² Cf. al respecto Infantes (1998).

¹¹³ Del centenar de libros poseídos y del coste de cada tomo en aquella época podemos desumir o que estuviese muy dineroso como para comprarlos o bien que los editores que más le publicaban LC y se enriquecían con ella le diesen a cambio libros de otra clase.

¹¹⁴ Para Proaza remitimos a los estudios de Menéndez Pelayo (1910), McPheeters (1961) y Canet (1999). De las pocas noticias que se saben podemos sacar el perfil siguiente: Bachiller en artes, autor de un poema en alabanza de la ciudad de Valencia (1505), poeta de cancionero (antologado por Castillo en 1511 y 1514) y catedrático de retórica en la Universidad de Valencia (1504-1507), se nos aparece en conexión con el mundo incipiente de la imprenta en calidad tanto de corrector (cuida también la edición de *Las Sergas de Esplandián*) como de editor (de Lulio), en ciudades con ambiente universitario como Salamanca y Valencia (Canet 1999).

edición, perdida, que tendría la fecha de 1500 y se imprimiría en la ciudad de Salamanca (según indica el colofón de Valencia 1514, la otra edición por él llevada a cabo en calidad de corrector)¹¹⁵.

Entre sus *Octavas* lo que más destaca es su relación amistosa con Rojas a quien elogia y saca de la oscuridad, es decir, un tono afectuoso y personal que sobrepasa lo que eran los tópicos de esos materiales añadidos editorialmente, en los que se solía insistir en la labor llevada a cabo con esmero y pedir disculpas por los posibles errores escapados a la corrección¹¹⁶. Sería pues el único nombre conocido del contacto con los intelectuales que Rojas tendría en Salamanca, entre esa masa amorfa y sin nombres que le achaca defectos a la obra y dicta leyes sobre cómo retocarla y titularla (amorfa, pero de gran peso).

¹¹⁵ El cargo de corrector en aquella época era algo mucho más digno de lo que es al día de hoy, era persona instruida y de gran prestigio (lo fue Erasmo para las prensas venecianas de Aldo Manuzio). Entre sus tareas, el cuidado general del texto que se imprime, cotejado con el original (cf. "después de revisto"), la de controlar las grafías al ser los tipógrafos en su mayoría extranjeros ("y bien corregido"), y la puntuación ("con gran vigilancia puntado"). Solía escribir el colofón rimado y aquellos materiales publicitarios y encomiásticos para llamar la atención del lector (y en efecto Proaza dota de *Octavas* finales no sólo LC sino también *Las Sergas de Esplandián* que publica con los Cromberger).

¹¹⁶ Canet (1999).

Bibliografía citada

- BOTTA, Patrizia, *El texto en movimiento (de "La Celestina de Palacio" a "La Celestina" posterior)*, in *Cinco Siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, Acti del "Curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo" (Valencia, 25-29 marzo 1996), a cura di Rafael Beltrán e José Luis Canet, "Col.lecció Oberta", Universitat de Valencia, 1997, pp. 135-159.
- reseña de Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas* (Madrid, Gredos, 1996), *Celestinesca*, 22.2 (1998), pp. 69-80.
- "...y nuevamente añadido El Auto de Traso y sus compañeros", en *Celestina cumple cinco siglos*, *Insula*, 633 (sept.1999), pp. 9-11
- y Víctor INFANTES, "Novedades bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)", en *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 179-208 (:206-208).
- "Los epígrafes en *La Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)" en "IX° Centenario de la muerte del Cid. Simposio Internacional sobre Edición y Comentario de Textos Medievales Españoles. El *Poema de Mío Cid*, *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*" (Madrid, Instituto de Filología del C.S.I.C., 20-23 septiembre de 1999), en prensa.
- CANET VALLÉS, José Luis, "Alonso de Proaza" y "Juan Jofré" en [*Prólogo*] a la edición facsímil de Valencia 1514, Valencia, Diputación Alfonso el Magnánimo, 1999, pp. 31-38 y 39-52.
- CONDE, Juan Carlos, "El Manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*. Balance y estado de la cuestión", en *Cinco Siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Universitat de Valencia, 1997, pp. 161-185.
- "1989-1999. Diez años de *La Celestina* manuscrita de Palacio", en Actas del "IX° Centenario de la muerte del Cid. Simposio Internacional sobre Edición y Comentario de Textos Medievales Españoles. El *Poema de Mío Cid*, *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*" (Madrid, Instituto de Filología del C.S.I.C., 20-23 septiembre de 1999), en prensa.
- DEYERMOND, Alan, vol. *Edad Media*, en *Historia y Crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980 (y *Suplemento* de 1991)
- DI CAMILLO, Ottavio, "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de LC", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia (en prensa).
- ,"Ética humanística y libertinaje", en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 69-82.
- GILMAN, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social Landscape of "La Celestina"*, Princeton University Press, Princeton, 1972; trad. esp. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, Taurus, Madrid, 1978
- INFANTES, Víctor, "Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*", *Bulletin Hispanique*, 100.1 (1998), pp. 7-51.
- LIDA, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, EU.DE.BA, Buenos Aires, 1962; 2ª ed. 1970
- McPHEETERS, Dean William, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, Castalia, 1961

- MARCIALES, Miguel, *Carta al profesor Stephen Gilman sobre problemas de "La Celestina"*, Mérida (Venezuela), 1975
- ed. *Celestina*, University of Illinois Press (Illinois Medieval Monographs, 1-2), Urbana y Chicago, 1985, 2 vols.
- MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993 (Hispanistas. Creación, Pensamiento, Sociedad, 2).
- MARTÍN ABAD, Julián, "Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)", *Pliegos de Bibliofilia*, 4 (4º trimestre 1998), pp. 5-19
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Bailly-Baillière e Hijos, Madrid, 1905-1915, 4 vols.; 2ª ed. en *Obras completas*, CSIC, Santander, 1943, 3 vols.; reimpr. como *La Celestina*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 691), Madrid, 1947; reimpr. 1979
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996: 305.
- NORTON, Frederick J., *La Imprenta en España 1501-1520* [1966], trad.esp. de Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997: 213)
- ORDUNA, Germán, "Auto --> Comedia --> Tragicomedia --> Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria", *Celestinesca*, 12.1 (1988), pp. 3-8.
- "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: una conjetura", conferencia plenaria leída en las "V Jornadas de Literatura Medieval", Buenos Aires, 10-12 de agosto de 1999, publicada póstuma en *Celestinesca*, 23.1-2 (1999), pp.3-10
- REICHENBERGER, Kurt y Theo, "Fernando de Rojas y el Acto de Traso" en *Homenaje a Orduna* (en prensa).
- ROUND, Nicholas G., reseña a Gilman 1972, *Modern Language Review*, LXX (1975), pp. 659-61.
- RUSSELL, Peter E., reseña a Gilman 1972, *Comparative Literature*, XXVII (1975), pp. 59-74; trad. esp. "Un crítico en busca de un autor: reflexiones en torno a un reciente libro sobre Fernando de Rojas", en su *Temas de "La Celestina"*, pp. 343-375
- ed. *Celestina*, Castalia (Clásicos Castalia, 191), Madrid, 1991; 2ª ed. corr. 1993
- SCHIZZANO MANDEL, Adrienne, *LC Studies: a thematic survey and bibliography (1824-1970)*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1971
- SERRANO Y SANZ, M., "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI (1902), pp. 245-299.
- SIEBENMANN, Gustav, "Estado presente de los estudios celestinescos", *Vox Romanica*, 34 (1975), pp. 160-212
- SNOW, Joseph T., *Celestina by Fernando de Rojas: an annotated bibliography of world interest (1930-1985)*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985
- , "Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822", en *Celestinesca*, 21.1-2, 1997, pp. 115-172

- , "...y fve nascido en la pvebla de Montalvan': siguiendo la huella (moderna) de Fernando de Rojas", *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 81-91 (y "Textos recuperados" pp. 93-104).
- VALLE LERSUNDI, Fernando del, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *Revista de Filología Española*, XII (1925), pp. 385-396.
- , "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*", *Revista de Filología Española*, XVI (1929), pp. 366-388.
- VALVERDE, Inés, "Fernando de Rojas: alcalde y hombre de letras", en *Talavera en el tiempo. Primer Ciclo Conferencias '92*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1992, pp.153-171.
- VALVERDE, Inés, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 81-112.
- WHINNOM, Keith, reseña a Gilman 1972, *Bulletin of Hispanic Studies*, LII (1975), pp. 158-161.