

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, C.S.I.C., Inst.de Filología, 20-23 de septiembre de 1999)

Patrizia Botta (Univ.Roma)

Los epígrafes en *La Celestina*
(títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)

En este *Simposio sobre Edición de Textos Medievales*, que en su cuarto día se dedica a *La Celestina* (=LC), trataré un tema que en su conjunto ha sido poco estudiado hasta la fecha: el del material epigráfico, o extra-textual, de que la obra está dotada, que aunque no siempre sea de autor, acaba formando parte del conjunto del 'texto' de LC, y suele acogerse en todas las ediciones, tanto antiguas como modernas.

Por 'material epigráfico' entiendo varias partes que constan desde época muy temprana:

- A) los títulos con que la obra se presenta en las portadas (o en el *incipit* de su fase manuscrita);
- B) los subtítulos que los acompañan;
- C) el *Argumento*, que llamamos *General*;
- D) las rúbricas que se anteponen a ciertos textos en prosa y verso;
- E) los *Argumentos* que preceden cada acto, precedidos a su vez por un epígrafe;
- F) las *dramatis personae* o el elenco de interlocutores que les sigue (generalmente cada uno con su taco);
- G) también cabe mencionar las ilustraciones, que, además del caso del taco con su nombre, a veces acusan una íntima conexión de texto e imagen -como las de Valencia 1518 estrechamente vinculadas con los epígrafes, que comentaré sólo brevemente porque el de las ilustraciones es, en realidad, un tema aparte, que sale de los límites del material epigráfico para pasar al campo del texto icónico que comenta y amplifica el texto escrito, y es tan amplio que merece estudiarse por separado.

Más adelante en la historia textual, aparecen otros epígrafes de tradición tardía:

- H) los titulillos que van rezando "Auto I", "Auto II", etc., para guiar al lector en su lectura¹;

¹ Sólo hacia la mitad del XVI empiezan a aparecer los titulillos en varias

I) los repartos que van presentando, todos juntos, a los interlocutores de la obra².

En línea general, aquí no me ocuparé ni de ilustraciones (que llevarían por otros caminos), ni de epígrafes de tradición tardía, como titulillos y repartos (por ser evidentes añadidos posteriores). Y tampoco me ocuparé, claro está, de otra clase de material extra-textual como son colofones o marcas del impresor que declaran datos editoriales, ni tampoco de tablas, registros, o licencias de tradición tardía. Sólo hablaré de los epígrafes primitivos (A,B,C,D,E,F) que se insertan dentro del texto mismo y lo van calificando o subdividiendo a los ojos del lector.

El tema de la titulación y de la rubricación de un texto antiguo, dicho sea de paso, ha llamado y sigue llamando la atención de los estudiosos: fuera de *La Celestina*, y para citar unos pocos ejemplos, baste con recordar el estudio de Elsa Gonçalves sobre la rubricación de la lírica gallego-portuguesa³, o los recientes trabajos sobre los epígrafes del *Libro de Buen Amor* de Jeremy Lawrance⁴ y de César Domínguez⁵, o la misma mesa redonda que a ello dedica este Simposio⁶, o el estudio de Manuel Alvar sobre la rubricación del *Cancionero de Baena*⁷, o la de los cancioneros estudiada por Ana María Gómez Bravo⁸, o lo que apuntaba Francisco Rico para el caso del *Lazarillo*⁹, o Martín de Riquer para las

ediciones, primero con el texto "Auto I", "Auto Segundo", etc., y luego rezando *Tragicomedia de Celestina*. Entre ellas, las de Amberes 1539, Amberes s.d., Amberes 1545, Zaragoza 1545, Venecia 1553, Venecia 1556, Cuenca 1561, Barcelona 1561, Sevilla 1562, Amberes 1568, Salamanca 1569, Salamanca 1570, Toledo 1573, Sevilla 1575, Salamanca 1575, Salamanca 1577, Medina 1582, Barcelona 1585, Alcalá 1586, Salamanca 1590, Alcalá 1591, Tarragona 1595, Sevilla 1596, Plantiniana 1599, Zaragoza 1607, Madrid 1619, Milán 1622, Madrid 1632 y numerosas traducciones.

² Por lo que concierne al reparto, aparece él también hacia la mitad de la centuria, constando, con distintas modalidades, a partir de la edición de Venecia 1553, y luego en las de Venecia 1556, Plantiniana 1599, Milán 1622, y entre las traducciones, la francesa de 1578, la inglesa manuscrita de h.1598, la latina de 1624, y la inglesa impresa de 1631.

³ Gonçalves (1994). Cfr. también Ramos (1986).

⁴ Lawrance (1997).

⁵ Domínguez (1997).

⁶ La mesa redonda "Las rúbricas y el colofón del Códice de Salamanca" se celebró en este mismo Simposio la tarde del miércoles 22 de septiembre.

⁷ Alvar (1989). Cfr. además Potvin (1979).

⁸ Gómez Bravo (1999).

⁹ Rico, ed. (1987).

rúbricas del *Quijote*¹⁰, o incluso en un campo románico más general, el congreso de Bressanone organizado por Folena y que versaba sobre *Il titolo e il testo* y las relaciones entre uno y otro¹¹.

Viniendo a LC, sobre este tema poseemos algunos trabajos sueltos que estudiaron tal o cual aspecto: así, hubo quienes se ocuparon del título de la obra, como Whinnom¹², Berndt Kelley¹³ y Lawrance¹⁴ entre otros, y quienes se ocuparon de los *Argumentos*, como Gilman¹⁵, Rumeau¹⁶, Marciales¹⁷, Rank¹⁸ y Whinnom¹⁹. Yo misma, en trabajos recientes, estudié algunos aspectos del material epigráfico, como el subtítulo del nuevo ejemplar de Zaragoza 1507²⁰, o como las rúbricas de la mano de Proaza²¹, o como los titulillos y los repartos de tradición tardía²².

Pero más allá del enfoque de detalle, lo que intentaré será bosquejar una visión de conjunto de todo ese material celestinesco, y precisar cómo y cuándo aparece cada cosa en la compleja historia de la obra, para tratar de entender qué debe hacer con ello el editor cuando procede a editar el texto. Porque, de hecho, lo primero que se nos plantea es una cuestión de autoría, de pertenencia: ¿quiénes escriben esos materiales? ¿quiénes titulan la obra? ¿quiénes resumen los autos en los argumentos? ¿quiénes dividen el texto? ¿quiénes son los que anteponen rúbricas explicativas o atributivas? ¿solía ser tarea editorial o autorial? y además, ¿los epígrafes sufren retoques de peso en la tradición siguiente? ¿hay errores o discordancias

¹⁰ Riquer, ed. (1980).

¹¹ Folena (1992). Cfr. además Orduna (1983).

¹² Whinnom (1980).

¹³ Berndt Kelley (1985).

¹⁴ Lawrance (1993).

¹⁵ Gilman (1954-1955).

¹⁶ Rumeau (1966).

¹⁷ Marciales, ed. (1985), capp. *Argumentos*: I, pp. 44-49, 176-180, 202-204.

¹⁸ Rank (1986).

¹⁹ Whinnom (1991).

²⁰ Se trata del ejemplar completo de *Preliminares* que se vendió en Londres en el verano de 1998 y ahora se guarda en la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo. Una primera noticia bibliográfica fue dada por Martín Abad (1998) a la que siguió mi estudio junto con Infantes (1999: especialmente pp. 206-208).

²¹ Cfr. mi *Prólogo* a la edición facsímil de Valencia 1514 (1999: especialmente pp. 24-26).

²² Cfr. Botta y Vaccaro (1992: especialmente pp. 365-369).

entre el título y el texto? ¿hay rúbricas que faltan y se dejaron de poner?

Antes de abordar cuestiones tan complejas, hay que ver en los detalles cómo se presenta el material epigráfico celestinesco de tradición primitiva. Lo he subdividido por categoría: los títulos y los subtítulos (A y B) y el conexo *Argumento [General]* (C), las rúbricas (D), los *Argumentos* (E), y los nombres de las *dramatis personae* (F). Por tanto lo consideraré no por su secuencia dentro del texto sino más bien por su tipología y su historia textual, empezando por los títulos y los subtítulos y el adyacente *Arg.[General]*.

A, B y C) Los títulos: plural, y no singular. ¿Por qué? Por varias razones: en primer lugar ya sabemos que en LC el título se va mudando por voluntad de autor (de *Comedia* pasa a *Tragicomedia* -y así se corrige en casi todas las menciones²³). Por tanto, doble denominación por parte de quien la escribe.

En segundo lugar, como ha demostrado ya Berndt Kelley en su amplio panorama del XVI²⁴, el título sufre varios retoques editoriales en la tradición siguiente: de *Tragicomedia* pasa a *Libro* en la edición sevillana de 1518 (la que editó Criado²⁵), y el nombre del personaje de Celestina (que allí se estrena por primera vez, y que comienza a aparecer en las traducciones) de a poco irá suplantando al de la pareja de los dos amantes hasta dominar las portadas españolas de fines del XVI. Y es más: el título también cambia en las citas que se hacen de la obra, de la misma época o posteriores²⁶: si el propio autor la llama *enxemplo, comedia, dulce cuento* y muchas veces *obra*²⁷,

²³ Es de notar que cuando el autor cambia el título de la obra al pasarla de 16 a 21 actos no se aporta la corrección a todas las menciones de la palabra *Comedia*. Tal como lo indica en su *Prólogo* ("llaméla Tragicomedia"), el nombre se muda efectivamente a *Tragicomedia* en las portadas, en el *Síguese* ("Comedia o Tragicomedia"), y en las rúbricas de las *Octavas de Proaza* ("Dize el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia", y "Toca cómo se debía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia"), pero queda invariado en la frase resultante del acróstico ("...Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea...") y en una de las frases del *Prólogo* ("quando diez personas se juntaren a oír esta comedia"). Por otra parte la palabra perdura en el epígrafe del "Argumento del primer auto d'esta comedia", que se mantiene en las demás ediciones (salvo la traducción italiana de 1506 que corrige: "Argumento della pria parte de la Tragicocomedia").

²⁴ Cfr. Berndt Kelley (1985).

²⁵ Criado de Val y Trotter, ed. (1958).

²⁶ Sobre este tema además de Berndt Kelley (1985), cfr. últimamente Snow (1997).

²⁷ Las menciones de la palabra "obra" por parte del autor son las siguientes: *Carta* "tiene de la presente obra"; "aunque obra discreta". *Acrósticos* "y en obra tan alta"; "la obra presente"; "esta obra a mi flaco entender" (*Trag*:: "esta obra en el proceder"); "obra de estilo tan alto". *Prólogo* "si esta presente obra". También el rubricador (quizás Proaza, cfr. *infra*) acude a la misma palabra:

Proaza por su parte la llama *historia* (estrofa 6, añadida) o bien *tratado* (estrofa 7)²⁸; luego en un proceso se cita como *Melibea*, otros en España ya la llaman *Celestina* desde época muy temprana (1511, 1517, 1518), otros aun el *libro de Calixto* (1519 e inventario de 1541), y mucho más. Por tanto, pluralidad de denominaciones también entre editores y coetáneos que la citan.

Pero en tercer lugar, el plural "títulos" tiene otra razón de ser: cabe observar que ya desde las primeras ediciones el título se repite tres veces dentro de la obra y, las tres veces, entre los *Materiales Preliminares*²⁹:

Portada (Z):

‡ *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [nuevamente añadid<a>o lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores]: la qual contiene, demás de su agradable y dulce stilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necessarios para mancebos, monstrándoles los engaños que están ençerrados en servientes y alcahuetas.

Acróstico (Z):

El Bachjller Fernando de Roias acabó la *Comedia de Calysto y Melybea* y fve nascjdo en la Pvebla de Montalván.

Incipit (Z):

‡ Síguese la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Assimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros

Rúbr.Acrósticos "en esta obra que escrivió"; "porque se movió a acabar esta obra"; *Rúbr.Concluye* "aplicando la obra"; *Rúbr.Octavas Proaza* "en que la obra se imprimió"; (estr.6ª añadida) "cómo se devía la obra llamar"; y también lo hace Proaza en las estrofas que él mismo escribe: *Octavas Proaza* "con la obra que aquí te refiero". Por lo que hace a las demás denominaciones que le da el autor véase: *Carta* "estos papeles" (¿referido al Primer Auto?); *Prólogo* "estos papeles" (referido esta vez a la obra entera); *Acrósticos* "dulce cuento"; "este enxemplo"; "este fino arnés"; *Prólogo* "esta comedia", "extraña labor".

²⁸ Me parece poco probable que Proaza en la estr.4 de sus *Octavas* aluda al título del texto cuando dice, en el v.2, "leyendo a Calisto mover los oyentes", como han interpretado algunos, editando en cursiva "Calisto" como si fuese el nombre de la obra. Es de creer más bien que se refiera al personaje cuya voz deberá finjir el lector-actor.

²⁹ Transcribo a continuación de Zaragoza 1507 (sigla Z), aprovechando la novedad del ya citado ejemplar descubierto en Toledo, Biblioteca del Cigarral del Carmen, completo de *Preliminares*. Pero la misma secuencia de los tres títulos se aprecia en una cualquiera de las ediciones impresas de *La Celestina* (salvo la de Burgos 1499 cuyo único ejemplar conocido, conservado en Nueva York, perdió la portada, y no trae los *Preliminares* con los *Acrósticos* -cfr. al respecto *infra*, nota 34). A lo largo de todo este trabajo uso las conocidas siglas de Herriott para las ediciones antiguas, mientras que *Mp* designa al Ms.de Palacio y *Sed* la versión en metro de Juan Sedeño de 1540. En la transcripción los paréntesis angulares indican una letra para suprimirse, y el corchete una letra que hay que añadir (o bien una interpolación que queremos destacar, como la del subtítulo de Zaragoza 1507).

sirvientes.

Como se ve, en la secuencia del texto, el título aparece, primero, en la portada -que antes de Zaragoza 1507 rezaba *Comedia de Calisto y Melibea*); segundo, en la lectura vertical del acróstico; y tercero, se vuelve a repetir en el *Síguese*. Esta triplicidad de título, esos "títulos" en plural, que en una edición podría parecer hasta redundante, se explica, sin embargo, a la luz de la historia textual. Veamos por qué.

Como sabemos hoy a partir del descubrimiento del Ms. Palacio (sigla *Mp*) que ha echado luz sobre la fase manuscrita de la obra o sobre una de sus fases manuscritas, LC primitiva arrancaba con "JHS", sigla de Jesucristo y señal de inicio-texto (como recientemente ha recordado Orduna³⁰), a lo que seguía, como comienzo, el *Síguese*, o *incipit*, con título y subtítulo de la obra³¹.

LC, por tanto, ya en su fase manuscrita llevaba el *Síguese* con el título: a todas luces, pues, representa el *Síguese* el primer título que tenía la obra (el título de su estadio manuscrito, o de cuando circulaba como *Comedia* -en su versión primera³²). Pero no decía el nombre del autor, porque LC en su primera difusión ya iba anónima, o mejor, totalmente anónima por faltarle también la *Carta* y los *Acrósticos* reveladores de todos los nombres de la atribución. Pero, en compensación, desde el primer momento llevaba un extenso subtítulo que dejaba bien claras cuáles eran las intenciones del autor:

(*Mp*):

conpuesta en rreprehensión de los locos enamorados que, vençidos en su deshordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimesmo fecha en aviso de los engaños de las alcauetes y malos y lisongeros servientes

donde se transluce el fin edificante, la condena tanto del amor ilícito como de las blasfemias de la religión de amor, y la distancia

³⁰ Orduna (1999).

³¹ Era el *Síguese* una fórmula de inicio usual en los manuscritos, que encabezaba el título de lo que iba a continuación y presentaba el texto, a lo que podía seguir el nombre del autor. Por tanto, una rúbrica formulaica con función de título y de atribución, esto es, portadora de los datos principales del libro: resumen del contenido y paternidad. Correspondiente al *hic incipit* de tradición latina, se había castellanizado en las formas "aquí comienza", "aquí se contiene", "aquí se sigue" y "síguese", precisamente. De la tradición manuscrita, donde abunda, dicha fórmula también pasa a la imprenta: se encuentra en la primera hoja de varios pliegos sueltos, y como rúbrica en algunos cancioneros. Y también pasó, como acabamos de ver, a la tradición impresa de LC, derivada de su vida manuscrita.

³² De la mayor antigüedad del texto transmitido por *Mp*, independientemente de la fecha de su copia, ya me he ocupado en trabajos anteriores. Remito para las indicaciones al *status quaestionis* de Juan Carlos Conde, en estas mismas *Actas*.

que se toma de terceros y de rufianes causantes del desenlace trágico. Los dos participios "conpuesta" y "fecha" hablan de la 'composición' y de la 'hechura' de la obra, respectivamente, esto es, del proceso creador³³. Y las dos construcciones, "en rreprehensión de" y "en aviso de", dan la clave moralizante del subtítulo, ya que objeto de la reprehensión son "los locos enamorados" y, de los avisos, "los engaños de las alcauetes". Con dos frases paralelas, pues, "conpuesta en rreprehensión de", y "fecha en aviso de", a las que sigue la nómina de lo que se condena, el autor, o quien escribe ese epígrafe, en lugar de darnos su nombre ("compuesta por" era lo usual en encabezamientos como éste) prefiere declararnos sus intenciones, de manera muy parecida a lo que se hará en la *Carta* y en los *Acrósticos* que aparecerán más tarde en la tradición, cuando la obra se imprime por segunda vez (como es sabido, faltan en Burgos 1499)³⁴.

En LC manuscrita, tras el *incipit* con título y subtítulo seguía el *Argumento* que hoy llamamos *General* (que doy en apéndice³⁵), y a continuación venía una pequeña rúbrica, que luego comentaré, y el arranque del Auto I, con las famosas palabras "En esto veo Melibea la grandeza de Dios".

Dicha secuencia, de *Síguese* + *Arg.[General]* se mantiene en todas las ediciones de LC. Y bastaba por sí sola para presentar la obra, con su título, con las declaraciones de las intenciones del autor, y con el resumen del contenido entero, con todas las muertes que van hasta el final. Según algunos estudiosos (Gilman, Whinnom y Orduna³⁶), el *Arg.[General]* lo escribió Rojas. Ultimamente Orduna opina que también el *Síguese* (o sea el título primitivo) pudo escribirlo Rojas. Por mi parte concuerdo plenamente con las dos atribuciones: la del *Síguese* por la nota moralizante y la clave de lectura que nos da el autor; la del *Arg.[General]* por un hecho que a partir del descubrimiento del Ms. Palacio se cae de maduro: dicho *Argumento*, por constar en la fase manuscrita, no pudieron escribirlo "los impresores" (ni es probable que el Ms. lo copiara de un impreso). Y

³³ El femenino "fecha", referido a "comedia", y documentado por algunos testimonios (*Mp CD KLM N Sed*), en otros (*Z HI P*) pasa a masculino "hecho", lo que no necesariamente constituye un error, ya que podría referirse al implícito 'libro' o al 'texto' (en la *Carta* las referencias también van en masculino: "leílo", "lo leía", "releerlo", "lo pongo", "lo hiciese", "acabarlo", etc.).

³⁴ Es improbable que en Burgos estuviesen estos dos prólogos del autor, en prosa y verso, y que luego se perdiesen por caída accidental: la extensión global de *Carta* y *Acrósticos* no podía caber en la única hoja que falta al comienzo del ejemplar de Nueva York, la primera de la signatura A (que sólo tendría tal vez el *Síguese* y el *Arg.[General]*). Es lo que piensan también Penney (1954:31) y Norton (1997:213).

³⁵ El texto del *Arg.[General]* reproducido a partir de *Mp*, por su extensión, lo doy en apéndice, junto con los demás *Argumentos* antepuestos a cada Auto.

³⁶ Cfr. los trabajos cit.

concuero sobre todo por reconocer, junto con Orduna, la autonomía de las dos partes epigráficas para presentar el inicio de la obra: señala justamente el filólogo argentino que la última frase del Arg.[General]:

(Mp):

Para comienço de lo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presençia de Calisto se presentó la deseada Melibea

introduce por sí sola al primer diálogo de Calisto y Melibea, y no necesita nada más, lo cual muestra a las claras que el *Argumento* del Auto I se entremetió a romper esa originaria y natural continuidad, que debe ser de autor.

Ahora bien: estos dos *Materiales Preliminares* de la mano del autor y de procedencia manuscrita (*Síguese* y *Arg.[General]*), cuando LC pasa de su fase manuscrita a su fase impresa, no se borran sino que se mantienen, se vuelven a imprimir, y se dejan aproximadamente en el mismo lugar en que iban en su etapa manuscrita (esto es, poco antes del arranque del Auto I). Pero se enmarcan, antes y después, por materiales epigráficos nuevos, suplementarios, de tradición impresa, empezando ante todo por aquello que requería la gran novedad de la portada: a saber, título impreso (que repite *Comedia*, y luego dirá *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) con la ilustración que lo solía acompañar, y subtítulo impreso, con los mismos contenidos moralizantes que el primero (el del *Síguese*), pero con una redacción totalmente renovada, hecha expresamente para las portadas:

(CD, Z):

la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necessarios para mancebos, monstrándoles los engaños que están ençerrados en sirvientes y alcahuetas

donde se reconocen palabras que también iban en el subtítulo del *Síguese* ("avisos", "engaños", "sirvientes", "alcahuetas") y el mismo tono de sermón en "muy necessarios". Por tanto, se diría que es la misma mano la que escribe la nueva redacción del título y del subtítulo de fase impresa, pensados esta vez para las portadas. Por lo que atañe a la primera frase del subtítulo impreso, que marqué entre corchetes en la primera cita,

[nuevamente añadid<a>o lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores]

es una variante exclusiva de Zaragoza 1507 (según reza el nuevo ejemplar del Cigarral del Carmen) y de la traducción italiana de 1506, y ya tuve ocasión de señalar³⁷ que dicha variante me parece de

³⁷ Botta e Infantes (1999).

redacción autorial, ya que en ella se hace expresa referencia ("faltava de poner") a lo que 'tuvo que añadir' el autor, contra su voluntad, tal como lo explica en el *Prólogo* a la segunda redacción.

A cuentas hechas, debe ser de autor todo el material epigráfico que va en la portada, esto es, título y subtítulo impresos, en su primera redacción para la *Comedia*, y en su segunda redacción para la *Tragicomedia* (con la frase interpolada de Z en el subtítulo). Lo que seguramente es editorial, y posterior, son todas las variantes que se agregan en las portadas de tradición siguiente, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia* ("con sus argumentos nuevamente añadidos", "y nuevamente añadido el *Tratado de Centurio*", "y nuevamente añadido el *Auto de Traso* y sus compañeros", y semejantes).

Pues bien: en su primera formulación título y subtítulo de fase impresa parecen ser de autor, así como debían de serlo el *Síguese* y el *Arg.[General]* de fase manuscrita, como ya dije. Pero de hecho en cualquier edición antigua (y también moderna) estos epígrafes nuevos de la fase impresa se imprimen acumulados y adicionados al *incipit* de la fase manuscrita, al título primero que llevó la obra, que sin borrarse se conserva fielmente, creando, en todas las ediciones, redundancia y dúplice información, por llevar, en las portadas y en el *Síguese*, un doble título (dos veces *Comedia de Calisto y Melibea* y luego *Tragicomedia de Calisto y Melibea*), y a la vez un doble subtítulo con fin moralizante (dos veces en estas partes se habla de los "avisos" contra los "engaños" de las "alcahuetas").

No solo duplicidad sino que hasta triplicidad: el título, como se ha visto, también iba por tercera vez en la frase resultante del acróstico, ella también de la mano del autor. ¿Por qué tres veces? ¿por qué tanta insistencia en enunciar como se llama la obra? ¿y por qué solo una vez se declara el nombre del autor?

Creo que ello también tiene una explicación histórica. Tras su vida manuscrita como obra totalmente anónima (y no sabemos de cuántos actos), es muy posible que la primera circulación impresa de LC fuese una vez más anónima, esto es, sin *Liminares* que revelaran nombre alguno, y por tanto circulase como versión exenta (solo los Actos, las partes dramáticas, sin *Preliminares* del autor ni *Finales* del corrector). Es lo que nos lleva a pensar el ejemplar de la primera edición en el actual estado de su conservación³⁸).

Después, tras el éxito de esa versión exenta, y al preparar nueva edición del texto (quizás Salamanca 1500), Rojas, a instancias de amigos como Alonso de Proaza, se decide a revelar su nombre, y escribe los *Preliminares* del autor con valor de prólogo en prosa y verso (*Carta y Acrósticos*), a la par que Proaza prepara los *Finales* del corrector con valor de epílogo (*Octavas de Proaza*). Es lo que documentan las dos ediciones siguientes de la *Comedia*, de 1500 y 1501, que derivan de un modelo perdido.

Para dicha ocasión el autor, que ya había redactado un *incipit*

³⁸ Cfr. *supra*, nota 34.

(*Síguese*) que encabezara su obra, en el que, sin embargo, no ponía su nombre, ahora con la frase del acróstico nos proporciona lo que debía decirnos, los datos sobre la paternidad. La frase resultante, en efecto, se asemeja a un *explicit*, una fórmula final como las de los amanuenses, simétrica al *incipit* como lo era en los manuscritos:

(C):

El Bachjller Fernando de Royas acabó la *Comedia de Calysto y Melybea* y fve nascido en la Pvebla de Montalván

que, como se ve, repite el título, y esta vez, por fin, consigna el nombre del autor, junto con unos pocos datos de su biografía (el tipo de los estudios y la ciudad natal), tal como solía decirse en un *explicit* medieval. Y no faltaron, entre los celestinistas, quienes pensaron que esas octavas en su origen pudiesen ir al final del libro, precisamente con valor de conclusión final³⁹ (especular al *Síguese*: "aquí se comienza la *Comedia*", y "aquí se acaba la *Comedia*").

Si debemos, pues, darle una cronología a este material epigráfico de títulos y subtítulos, resulta que lo último que aparece en la secuencia del texto (el *Síguese*) es lo primero que se escribió, junto con el *Arg.[General]* (fase manuscrita nº1, documentada por *Mp*); siguen luego las portadas de la *Comedia* con título y subtítulo, junto con los *Acrósticos* (ambos fase impresa nº2, documentada por *CD*); y por fin (fase impresa nº3, documentada por *Z*) los retoques del texto en 21 actos, que mudan *Tragicomedia* y añaden una interpolación (la frase entre corchetes). Por tanto, lo primero que leemos es lo último que se redactó. Y en cuanto a paternidad, como se ha visto, todos los indicios llevan a creer que no estamos ante innovaciones o libertades editoriales sino ante una redacción de autor, también responsable del *Arg.[General]*. Epígrafes, pues, de la mano del autor, que a la hora de editar el texto habrá que tener en la debida cuenta⁴⁰.

D) No se puede decir lo mismo de los demás materiales epigráficos contenidos en la obra, como son rúbricas y *Argumentos*, que muchas veces son de mano ajena, del impresor o del corrector (aunque no todos, como se verá).

³⁹ Cfr. al respecto Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991). Hay que advertir que los dos celestinistas pensaban que pudiese ir en posición final no la frase integral del acróstico sino una más corta, resultante de las estrofas centrales ("acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*"), por tanto, sin los datos de Fernando de Rojas que ellos consideran como un usurpador.

⁴⁰ Y que habrá que distinguir, lógicamente, de los retoques editoriales posteriores que se aportan en la tradición siguiente tanto de la *Comedia* (D) como de la *Tragicomedia* ("con sus argumentos nuevamente añadidos", "y nuevamente añadido el *Tratado de Centurio*", etc.).

Las rúbricas son pocas, se cuentan 17. Sólo se encuentran entre los *Materiales Liminares*, por tanto, en los prólogos del autor y en los epílogos del corrector (a los que, en la versión en 21 actos, también se añade una conclusión en metro del autor -que en realidad refunde y desplaza estrofas de los *Acrósticos* primitivos). Son, a saber⁴¹:

Materiales Preliminares (Z):

- Carta*: ¶ El autor a un su amigo.
- Acrósticos*: ¶ El auctor escusando de su yerro en esta obra que scrivió contra si arguye y compara.
- estr.2,3,4: Prosigue.
- estr.5: Comparación.
- estr.6: Buelve a su propósito.
- estr.7: ¶ Prosigue dando razón por que se movió a acabar esta obra.
- estr.8,9: [sin rúbrica]
- estr.10: ¶ Amonesta a los que aman que sirvan a Dios y dexen las vanas cogitaciones y vicios de amor.
- estr.11: Fin.
- Prólogo* [sin rúbrica]

Materiales Finales (Z):

- Concluye*: ¶ Concluye el auctor aplicando la obra al propósito por que la hizo
- estr.2,3: [sin rúbrica]
- Oct.Proaza*: ¶ Alonso de Proaza corrector de la impresión al lector.
- estr.2: Prosigue y aplica
- estr.3: Prosigue
- estr.4: ¶ Dize el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia
- estr.5: ¶ Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro
- estr.6: ¶ Describe el tiempo en que la obra se imprimió

Huelga decir que estas rúbricas no las tiene Burgos, por faltarle todos los *Liminares*, y que aparecen por primera vez cuando esos textos constan por primera vez, en la segunda edición de la *Comedia*

⁴¹ Sigo transcribiendo de Zaragoza 1507, pero dichas rúbricas también se hallan en dos testimonios anteriores de la *Comedia*, *CD*, y en uno de la *Tragicomedia*, la traducción italiana de 1506 (aunque parcialmente, ya que la traducción omite varias y actualiza otras); más tarde, serán copiadas en las ediciones de la *Tragicomedia* posteriores a 1507.

(cuando la obra impresa, de anónima, pasa a ser semianónima -por encelarse los primeros nombres).

Las rúbricas, en estas dos zonas textuales, suelen 'presentar', y al mismo tiempo 'clasificar' o encasillar las partes en prosa y verso que pregonan. La mayoría de ellas encabeza estrofas, material poético, por ser octavas del autor y del corrector una gruesa parte de los textos liminares⁴².

Solo una encabeza prosa, la de la *Carta*, que reza "El autor a un su amigo". El otro texto en prosa, el *Prólogo* a la *Tragicomedia*, no lleva rúbrica ninguna, lo cual quiere decir que quien se ocupó de la anterior rubricación de la *Comedia* o bien incurre en un desliz o bien no colabora más en la imprenta a la hora de publicarse la *Tragicomedia*, y así esta segunda 'carta del autor' queda sin rotular. Si llevase rúbrica el texto de "Todas las cosas ser criadas" quizás se llamaría "El autor al lector", o "Breve prólogo" como lo define el propio Rojas.

Las demás rúbricas, como decía, son de material poético y tienen el estilo de los cancioneros: abundan los casos de "Prosigue" (*Acrósticos*: 2,3,4; *Octavas Proaza*: 2,3), luego se da uno de "Comparación" (*Acrósticos*: 5, rúbrica apropiada porque introduce el símil de la píldora amarga), seguido por la de "Buelve a su propósito" (también apropiada por retomarse el discurso de la composición de la obra), y no falta un caso de "Fin" (*Acrósticos*: 11) que, como es sabido, en los cancioneros solía clausurar el *deçir* narrativo (junto con la forma "Cabo"). Se trata, por tanto, de una terminología de origen métrico y cancioneril, que, en el plano del estilo tipográfico, en la edición consultada (Z) va sin calderón (señal de inicio-texto o de nuevo párrafo).

En cambio llevan calderón todas aquellas rúbricas más extensas, discursivas, explicativas, que entran en los detalles del contenido de la estrofa, a manera de pequeña glosa, o *interpretatio*, y que del plano del *ars poetica* preceptiva que adscribe las estrofas a un género (el *deçir*) pasa a un plano exegético de comentario y glosa del contenido, configurándose como el primer intento que conocemos de "explication du texte" de LC (como ocurre en *Acrósticos*: 1,7,10 o en *Concluye*: 1).

Es un *ars rubricandi*, pues, que viene de un ingenio sutil, de un hombre de ciencia, de alguien 'que sabe' cómo hacer y qué escribir. No importa que se le escape algún desliz, como la rúbrica omisa en el *Prólogo*, o aun la falta de rúbrica en cuatro lugares más, las estrofas 2 y 3 del *Concluye* y las estrofas 8 y 9 de los *Acrósticos*⁴³

⁴² Para todas las partes poéticas contenidas en LC cfr. últimamente Deyermond (1997).

⁴³ Se podría pensar que dichas estrofas ampliasen el contenido pregonado en la última rúbrica enunciada, y que dependiesen de ésta como antecedente (respectivamente, la inicial del *Concluye* y la de la estr.7 de los *Acrósticos*). Sin embargo, si así fuese, es llamativa la falta de 'Prosigue' a cada copla

(y dicho sea de paso, estas lagunas en la rubricación se quedarán sin rotular en la tradición siguiente ya que entre impresores, por lo menos en la fase primitiva, nadie mete mano para rellenar este hueco que deja el rubricador).

Por otra parte, es un *ars rubricandi* intencionadamente atributivo, ya que a la vez nos da la mayoría de las claves de la paternidad: en efecto, mucho de lo que sabemos de lo que escribe y declara Rojas depende de tres rúbricas:

- ‡ El autor a un su amigo (Carta)
- ‡ El auctor escusándose (Acrósticos)
- ‡ Concluye el auctor (Concluye)

Y claro está que es de capital importancia entender quién es el que escribe estas rúbricas que tanto nos condicionan, y que nos dan la clave de lectura de todo lo que viene a continuación. Una hipótesis no imposible es que sea Proaza el responsable de toda esa rubricación (que entre otras cosas, era una de las tareas del corrector, como lo era del compilador la rubricación del cancionero): ese mismo Proaza que cuidaría la segunda edición de la *Comedia*, quizás la salmantina de 1500 que añade advertencias del autor y del corrector⁴⁴; ese mismo Proaza que en una estrofa nos daría la pista que conduce al autor y en unas rúbricas iría remarcando y llamando la atención sobre lo que éste afirma, para no dejar "cubierto de olvido" a Fernando de Rojas, al parecer gran amigo suyo. Epígrafes, posiblemente, de la mano del corrector, que en el plano ecdótico habrá que tener también en la debida cuenta.

E) Pasemos ahora a los *Argumentos* antepuestos a cada Auto, que han sido los epígrafes más estudiados hasta la fecha. Son 22, porque para el Auto XIV el *Argumento* se escribe dos veces, una para la *Comedia* y otra para la *Tragicomedia*, cuando cambia la acción del XIV°. Por su extensión, los daré en apéndice⁴⁵.

El autor dice que estos resúmenes o "sumarios" no son suyos sino de mano ajena, de los impresores, así como dice que no es suyo el Primer Auto sino de otro autor. Con ellos pues, hace una declaración pareja a la del Auto I, descargando su composición. Modernamente los

continuadora, máxime en un contexto en que se tiende a la prolijidad y a dotar cada copla de su epígrafe. Parece más bien laguna en la rubricación.

⁴⁴ Cfr. al respecto Norton (1997:215).

⁴⁵ Transcribo los *Argumentos*, caso por caso, del testimonio más antiguo portador: así el Arg.[General] de Mp, los 16 de la *Comedia* de B, Burgos 1499 (I-XIV y XX-XXI =XV-XVI), y los 5 añadidos de la *Tragicomedia* (nuevo XIV-XIX) de P, Valencia 1514, por faltarles a Zaragoza 1507 y por ser H -Toledo 1510- derivada de una rama más baja de la tradición, aun teniendo una fecha anterior a la de 1514.

críticos suelen dar crédito a todas las declaraciones del autor, y dar consecuentemente como ajenos tanto el Primer Auto como los *Argumentos*, aduciendo, para ambos, consideraciones de tipo lingüístico y rasgos diferenciadores. Lo curioso es que, del otro bando, los críticos que creen que el autor es uno, si pugnan por demostrar que Rojas compuso el Auto I, suelen desentenderse de la paternidad de los *Argumentos*, como si para ellos solos Rojas dijera la verdad, o como si inducidos por su estilo "bajo" y su "inadecuación estética", como la llamaba Gilman⁴⁶. Habrá que estudiarlo a fondo en el futuro y es un convite que hago a los especialistas. Por ahora me limitaré a recordar lo ya asentado sobre los *Argumentos* y a llamar la atención sobre algunos de sus rasgos principales, añadiendo observaciones nuevas.

Los *Argumentos* faltan en el Ms. Palacio. En éste, de la última frase del *Arg. [General]* se pasa a una breve rúbrica que reza "Calisto y Melibea. Comiença Calisto", a medio camino entre el elenco de las *dramatis personae* (tan solo de la 1ª escena), y la acotación teatral, externa al diálogo (único caso en toda LC). Luego, de la rúbrica se pasa directamente al texto del primer diálogo de los dos amantes, sin ir interpuesto *Argumento* ninguno, ni el del Primer Auto, ni un titulillo o epígrafe que diga "Auto I".

Resulta claro que en la fase manuscrita de la obra no van los *Argumentos*, porque aun no se redactaron ni se pensaron. En cambio sí los lleva el primer impreso que conocemos, Burgos 1499. Sabremos más tarde por el mismo autor que se trata de innovaciones de la imprenta, de libertades que se habían tomado los impresores, y así lo confirma la historia textual que acabamos de ver. Pertenecen, pues, los *Argumentos* a la fase impresa de LC, y constan ya desde sus albores, desde el estreno del primer impreso⁴⁷.

⁴⁶ Gilman (1954-55:331).

⁴⁷ Como es sabido, Rojas en el *Prólogo* a la *Tragicomedia* afirma (Z): "quien negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda: que aun los impresores an dado sus punturas poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron". Es de notar que la frase viene a continuación de la referencia a las muchas contiendas y libres interpretaciones a que la obra ha dado lugar con su publicación, como si los resúmenes de los impresores por su vez 'interpretaran' el texto (y lo malentendieran). También es de notar que los verbos que refieren la acción de los tipógrafos indican alguna violación: ellos han dado sus "punturas" (metáfora de la escritura, ya en el *Libro de Buen Amor*), han 'puesto', esto es, entremetido materiales extraños al texto originario ("poniendo... al principio de cada acto") con el fin de presentar, resumir ("narrando en breve") lo que ya se explayaba ("lo que dentro contenía"), insinuando con ello su redundancia. Y para remarcar que es obra ajena pero también usual, a la que por ello hay que resignarse, se apela a la tradición y alude a la arraigada costumbre editorial, del compilador, del copista, y ahora del impresor, de encargarse de la tarea de los epígrafes: "una cosa bien escusada" (esto es, 'justificada', 'usual' -cfr. Covarrubias- y no 'superflua' como han interpretado algunos), "según lo que los antiguos scriptores usaron".

El autor parece fastidiado con su inclusión, aunque tácitamente acepta que se publiquen. De hecho, hay *Argumentos* que ayudan a comprender la acción, como por ejemplo el *Arg.XII* cuya última frase:

(B):

Viene la justicia y préndelos amos

nos brinda una información que a partir del diálogo final del Auto no quedaba clara y que sólo más tarde, con los relatos de las muertes, nos será explicada y confirmará lo que ya se anticipaba aquí.

Otro ejemplo es es del *Arg.XIV* en su primera redacción de la *Comedia*, cuando se nos informa de los detalles de la muerte de Calisto:

(B):

Acabado su negocio, quiere salir Calisto. El qual, por la escuridad de la noche, erró la escala. Cae y muere

que tampoco se entienden por el diálogo y que también serán confirmados en un relato posterior (según la versión de la *Comedia*)⁴⁸.

Sin embargo, el ejemplo quizás más conocido de *Argumento* que aclara el contenido es el del *Arg.I*, que explica los antecedentes del primer encuentro, repentino:

(B):

Entrando Calisto una huerta empós de un falcón suyo, falló y a Melibea

Los mismos contenidos los reitera Pármeneo en el Auto II⁴⁹, y ello deja pensar que este *Argumento* es solidario con la supuesta continuación de Rojas; además, tiene rasgos propios, como los tiempos verbales (domina el pretérito contra el presente de los demás), algún arcaísmo (el adverbio *y*, de *ibi*) y por otra parte presenta los personajes que no iban en el *Arg.[General]*, continuando la aclaración de nombres que allí se hacía ("un criado suyo llamado Sempronio", "una enamorada llamada Elicia", "tenía a otro consigo llamado Crito", "otro criado suyo, por nombre Pármeneo")⁵⁰. Por último, entre las peculiaridades, es

⁴⁸ Igualmente se hará en el *Arg.XIX* de la *Tragicomedia* al transferirse allí la muerte de Calisto y al mudar su causa, y asimismo en las interpolaciones de la segunda redacción solidarias con este cambio.

⁴⁹ Auto II, Pármeneo: "porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar".

⁵⁰ Hay que decir que la aclaración de nombres continúa esporádicamente, y no concentradamente como aquí, en otros *Argumentos* de la *Comedia* a medida que van entrando en la escena personajes nuevos (por ej. en el *Arg.IV* Lucrecia, en el *Arg.VI* Areúsa, en el *Arg.XIII* Tristán -y no Sosia que sólo será descrito en el *Arg.XIV*). Pero también hay que decir que se vuelven a presentar, por error o por redundancia, personajes ya nombrados y explicados en *Argumentos* anteriores (en los

un *Argumento* largo, como lo es también el Primer Auto.

Pero hay que decir que no siempre suelen los *Argumentos* guardar paralelo con la extensión del Auto que compendian. Hecha excepción para el Auto XII que es largo él y largo su *Argumento*, en general suelen los demás ser cortos, aun cuando el Auto correspondiente tiene una cierta extensión (como el *Arg.IX*). Por tanto, brevedad de los *Argumentos*, salvo un par de casos. Brevedad y estilo enunciativo, como se ve en un ejemplo-tipo, el *Arg.VIII*:

(B):

La mañana viene. Despierta Pármeno. Despedido de Areúsa, va para casa de Calisto, su señor. Falló a la puerta a Sempronio. Conciertan su amistad. Van juntos a la cámara de Calisto. Hállanle hablando consigo mismo. Levantado, va a la iglesia

con frases breves, sintéticas, de sujeto y predicado, de tiempo presente y algún gerundio o participio, sin nexos subordinantes ni coordinantes, y yuxtapuestas en series asindéticas. Algo así como pequeñas narraciones telegráficas. Es lo que distingue a los *Argumentos* de la *Comedia*, del II al XVI.

Por ello mismo llama la atención que los 6 *Argumentos* nuevos de la *Tragicomedia*, o sea los 5 del *Tratado de Centurio* y el nuevo del XIV° que se escriben para la segunda redacción, tengan como primer rasgo distintivo una extensión mayor que los demás.

En segundo lugar se distinguen por apartarse de ese estilo seco, enjuto y esencialmente narrativo que tenían los *Argumentos* de la *Comedia* para acoger en cambio comentarios, valoraciones, juicios de trasfondo moral, como los siguientes:

(Z):

Arg.XVI Pensando Pleberio y Alisa tener su hija Melibea e<n>1 don de la virginidad conservado, lo qual, según ha parecido, está en contrario

Arg.XVII Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope

Arg.XVIII Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase como en el processo paresce

Arg.XIX fue causa que sus días pe<a>resciessen, porque los tales este don resciben por galardón y por esto han de saber desamar los amadores

donde, como se ve, a la par que se complica la sintaxis, en la narración se va intercalando la disgresión de marca moralizante, en la que se reconocen los mismos tonos de condena del amor ilícito que iban en los dos subtítulos de la obra y en el *Arg.[General]*. Además,

Arg.IV, *Arg.X* y *Arg.XXI* se repite la explicación de Alisa, en los *Arg.V* y *Arg.VI* la del siervo de Calisto, y en el *Arg.IX* la de Lucrecia).

como ya dijo Gilman⁵¹, a la escueta narración se añaden las motivaciones, la interioridad del personaje, sus ansiedades y sus sentimientos, como en el Arg.XIV:

(Z):

Está Melibea muy affligida hablando con Lucrecia sobre la tardanza de Calisto

Por otra parte, se introducen referencias mitológicas que antes no aparecían:

(Z):

Arg.XIV Y ruega a Febo que cierre sus rayos

Arg.XVII la castimonia de Penélope

a la par que la lengua se enriquece con cultismos y palabras inusitadas, como :

(Z):

Arg.XIV se retrae en su palacio (= 'cámara')

Arg.XV asueta casa

Arg.XVII castimonia

Arg.XVII palabras fictas

Arg.XVIII por precepto

que llaman la atención de Marciales que al respecto hace unos comentarios de lo más 'pintorescos'⁵².

Que sea otro argumentista el que los escribe está fuera de duda, pero cabe preguntarnos si se trata de un impresor o de alguien más. A este respecto supuso Gilman que el autor fuese el propio Rojas⁵³, y ello me parece muy probable: a las consideraciones por él aducidas puedo añadir, por mi parte, lo que acabo de comentar, esto es, las palabras cultas, las alusiones mitológicas, la sintaxis trabada y más compleja, y sobre todo los tonos moralizantes que, todos juntos, impiden pensar en un cajista y no excluyen que los escribiese el mismo autor. A ello se añadan otras coincidencias, como la presencia de un estilema que privilegia Rojas, la palabra "processo" referida a la obra, en el Arg.XVIII:

(Z):

escúsase como en el processo parece

que también consta en la Carta ("y en su processo nuevas sentencias sentía"), y es por demás sinónima de una variante del Ms.Palacio que también remite a la obra misma ("la obra mostrará si entendí bien la

⁵¹ Gilman (1954-55:333).

⁵² Marciales, ed. (1985:I,176-189).

⁵³ Gilman (1954-55:331).

liçión")⁵⁴.

Una coincidencia más es una corrección textual a lo que el primer "impressor" no había entendido: al hablar del encuentro de amor en el jardín de Melibea, el primer argumentista hablaba de "huerta" dos veces en el *Arg.XIV* de la *Comedia*:

(B):

Esperando Melibea la venida de Calisto en la huerta
Sube por ella y métese en la huerta

sin percatarse que el autor a lo largo de toda la obra (tal como nos muestran las Concordancias) distingue netamente entre "huerta", la del primer encuentro ('huerta' como campo cultivado fuera de la ciudad)⁵⁵ y "huerto", el jardín de la casa ciudadana de Melibea⁵⁶. El

⁵⁴ El autor usa además la palabra "processo" para aludir a la historia de amor, sea en la interpolación del subtítulo de Zaragoza ("lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores"), sea en el *Prólogo* a la *Tragicomedia* ("querían que se alargasse en el processo de su deleite destes amantes").

⁵⁵ La palabra "huerta" en LC solo aparece tres veces fuera de las dos del *Arg.XIV* ya mencionadas, a saber: en el *Arg.I* ("Entrando Calisto una huerta empós de un falcón suyo falló y a Melibea"); en el Auto II, referida por Pármeno ("porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar"); y en el Auto I, en forma plural, nuevamente proferida por Pármeno ("labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella passan el affán cotidiano"). Las primeras dos menciones nos ponen de manifiesto el paso progresivo, en LC, de UNA huerta, donde se halla Melibea, a LA huerta de Melibea. La tercera mención nos aclara aun más la acepción que tiene la forma femenina dentro de la obra ("huerta" como campo cultivado fuera de la ciudad), lo que también concuerda con el étimo (del pl.neutro HORTA, 'conjunto de huertos') y con lo que nos dicen los diccionarios: Covarrubias, s.v. huerto (n.2), "el que tiene agua de pie y está en la ribera ordinariamente llamamos güerta". Autoridades, s.v. huerta (n.1), "El sitio o lugar en que se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales. Son grandes, y suelen estar cerca de zarzas y cambrones... ha de tener abundancia de buen agua dulce"; y, s.v. huerta (n.2), "se llama en algunas partes toda la tierra de regadío, como la huerta de Murcia, la de Valencia").

⁵⁶ La palabra "huerto" ya en la *Comedia* aparece 7 veces, todas después de las menciones de "huerta", a saber: Auto XII, Melibea ("conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto"); XII, Calisto ("mi venida será, como ordenaste, por el huerto"); XII, Sempronio ("quedó concertado de ir esta noche que viene a verse por el huerto"); XIV, Melibea ("passos suenan en la calle y aun parece que hablan dest'otra parte del huerto"); XIV (=XIX), Lucrecia ("mayor mengua será hallarte en el huerto que plazer sentiste con la venida"); XV (=XX), Melibea ("Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito"); XVI (=XXI), Pleberio ("huerto florido y sin fruto"). La palabra alcanza 8 menciones más en la *Tragicomedia*: XV, Elicia ("los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista"); XVI, Melibea ("jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza"); XVII, Sosia ("para esta noche en dando el reloj las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto"); *Arg.XIX* (tres menciones, cfr. *infra*); XIX, Sosia ("desde aquí al huerto de Pleberio te contaré"); XIX, Sosia ("Pero porque ya llegamos al huerto y nuestro amo se nos acerca, dexemos este cuento"); XIX, canto de Lucrecia ("ni huerto más

primer argumentista no lo entiende, y se equivoca, poniendo dos veces "huerta" aun refiriéndose al jardín de la ciudad. Ahora bien, el segundo argumentista, el que redacta el *Argumento* correspondiente para la *Tragicomedia* (o sea el *Arg.XIX*), y que mejor conoce el texto y sus matices, corrige las dos menciones en "huerto" respectivamente, y añade de su cosecha una mención más:

(Z):

Yendo Calisto con Sosia y Tristán al huerto de Pleberio a visitar a Melibea

Estando Calisto dentro del huerto con Melibea

Y oyendo Calisto desde el huerto onde estava con Melibea

y ésta tiene todas las trazas de ser una corrección de autor. Son menudencias, claro, pero que todas juntas, y sumadas a las consideraciones anteriores, dan verosimilitud a la hipótesis de un Rojas autor de los 6 *Argumentos* nuevos (visto además el tono irónico con que aludía a los *Argumentos* viejos⁵⁷ -que habrá querido de alguna manera superar, evitando interferencias y escribiendo de su puño los 6 nuevos, con su propio enfoque y asumiéndose la presentación del contenido de los Autos⁵⁸).

Por tanto, como se ve, entre los *Argumentos* no todo debe ser de los impresores: tienen un 'aire autorial' el [General] que por demás ya estaba en el Ms., los 6 del *Tratado de Centurio*, y rasgos propios tiene el *Arg.I*. Ello también habrá que tenerlo en la debida cuenta a la hora de editar el texto.

F) Antes de concluir, pasaré a dos temas vinculados con los

visitado"); XIX, Melibea ("Todo se goza este huerto con tu venida"); XIX, Calisto ("lo que en toda la tierra no ay igual que en este huerto").

En la mayoría de las menciones tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, el masculino "huerto" se refiere al jardín de la ciudad, lugar de los encuentros sucesivos entre los dos amantes, y cercado por una pared que hay que escalar -lo que no se mencionaba mínimamente para "huerta". Esta acepción del masculino se conforma no sólo con el *hortus clausus* de la tradición, sino también con el étimo (sing.masc.y neutro HORTUS) y con lo que confirman una vez más los diccionarios: Autoridades, s.v. *Huerto*, "el sitio cercado de pared, que es de corto ámbito, y se plantan en él árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para el gasto de casa"). De las implicaciones sobre el lugar del primer encuentro a partir, entre otras cosas, de la distinción entre "huerta" y "huerto" me ocupo en mi trabajo en prensa.

⁵⁷ Cfr. *supra* nota 47.

⁵⁸ Si es correcta la hipótesis, la actitud del autor de la *Tragicomedia* sería semejante a la de Juan del Encina que cuida en primera persona los aspectos editoriales de su *Cancionero* de 1496, incluidos los epígrafes, para no dejarlos al azar de cajistas extraños al material poético que se edita, como declara expresamente el propio Encina.

Este arcaísmo de Zaragoza 1507, de no llevar los *Argumentos* y, como el Ms., de traer las *dramatis personae* que por sí solas son suficientes para marcar cada división, tiene dos explicaciones posibles: o bien el impresor Jorge Coci leyó las quejas de Rojas en el *Prólogo* y quiso respetar su voluntad (y haría un corte textual intencional al modelo que tiene en frente -lo que no suele hacer), o bien dicho modelo es muy arcaico y representa una fase en la que los *Argumentos* aun no iban, u otra sucesiva en la que se mandaron quitar (lo que se transmitiría a Zaragoza), mientras que en otras ediciones volvían a incorporarse para agradar al público (en efecto, "nuevamente añadidos" es lo que repetidamente se pregona en los subtítulos de tradición posterior⁶¹). Sea como fuere, Zaragoza no los tiene, y solo trae un elenco de personajes de cada acto, sin especificar jamás de qué acto se trata (debemos reconstruirlo al consultarla), igual que nos documenta el Ms. Palacio.

De todas formas queda de pie el problema de la división del texto en Autos: ¿quién la hace? La referencia del autor a las palabras exactas ("Hermanos míos") con las que empieza el Auto II (que suplanta la anterior alusión a la cruz) junto con su afirmación "poniendo... al principio de cada auto", llevan a pensar que el texto lo dividiese Rojas, tal vez con sólo ponerle la lista de interlocutores, tal como lo documentan el Ms. y Zaragoza 1507 y tal como lo supone últimamente Orduna.

Los copistas y los impresores adoptarían las *dramatis personae* como sistema divisional, si bien con variantes en la enunciación (cfr. cómo difieren *Mp* y *Z* para el Auto I), o en el orden y en el número de los personajes (que cambia de una edición a otra), o en los epítetos que los acompañan ("Centurio rufián" es variante privativa de *Z* y *N*, frente a las demás que traen "Centurio" solo), o en la relación icónica con el taco; al mismo tiempo, otros impresores remarcarían aun más esas divisiones con la inserción de los *Argumentos* y sus viñetas, y la indicación expresa de qué Auto se trata en cada caso ("Argumento del segundo auto", "Argumento del tercero auto", etc.)⁶².

⁶¹ Cabe recordar al lector que "nuevamente añadidos" no significa 'añadidos por primera vez' sino 'recién añadidos'.

⁶² Es de notar que entre los epígrafes que encabezan los *Argumentos* hay una sustancial uniformidad en la enunciación, constituida por las palabras "Argumento del" y "auto", constantes, y por la variable del numeral ordinario distinto en cada caso ("segundo", "tercero", "cuarto", "quatorzeno", "quinzeno", etc.). A dicho esquema fijo hacen excepción el epígrafe del *Arg. XIII*, que en vez del ordinario trae el número cardinal, en cifras romanas, ("Argumento del .xiiij. auto") y el del *Arg. XVI* de la *Comedia*, que también trae el cardinal, aunque esta vez en letras, y además exhibe un adjetivo, "último" ("Argumento del diez y seis y último auto"), lo que en la *Tragicomedia* pasará nuevamente a un cardinal, pero sin adjetivo ("Argumento del veynte y un auto"). Y hace excepción también el *Arg. I*, por ser el único que agrega "d'esta Comedia". Así, pues, el primero y el último de la versión en 16 añaden algo a la escueta enunciación de los demás, respectivamente una

El segundo tema es el de las ilustraciones que, como se ha dicho, podían tener estrecha conexión con los epígrafes, además de tenerla taco y nombre del interlocutor. Por ser asunto muy amplio, me limitaré a citar un caso solo, el de la edición valenciana de 1518 que al lado de las rúbricas *El autor escusándose* y *Concluye el autor* pone dos veces un grabado que representa un hombre de leyes, mientras que al lado de la rúbrica *Alonso de Proaza corrector de la impresión al lector* pone otro grabado, el de un estudioso sentado en su pupitre, en la tarea quizás de corregir las pruebas. Marciales en estas dos viñetas quiso reconocer los retratos de Rojas y de Proaza⁶³, lo cual, si fuera cierto, proyectaría una inmensa sugestión sobre un aspecto más de los epígrafes, el de su complemento iconográfico, todo él por estudiar⁶⁴.

No entraré en los detalles de la cuestión de las variantes y de los retoques que sufren los epígrafes en las ediciones posteriores⁶⁵ y paso a la conclusión.

En el plano ecdótico, cuando se edita el texto, ¿qué se debe hacer con todo este material? Francisco Rico en su edición del *Lazarillo* considera espurio todo lo epigráfico, suponiendo un manuscrito original que presentase el texto como 'materia continua', no dividida en *Tratados*. E imprime, en su consecuencia, los epígrafes quitándoles toda visibilidad, en cuerpo menor y como glosa al margen.

Entre editores de LC nunca se ha planteado esta cuestión y suelen los epígrafes imprimirse en cuerpo y carácter no diferenciado

construcción y un adjetivo.

⁶³ Cfr. Marciales, ed. (1985:I,XIX y sigs.).

⁶⁴ No estará demás recordar que el mismo recurso de poner un grabado que representa el autor al lado de una rúbrica que lo menciona se encuentra en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado que, como se sabe, imita *La Celestina* en todo, hasta en lo tipográfico, y que por otra parte hace especial hincapié en el juego de las ilustraciones que no sólo complementan sino que hasta suplantando texto y epígrafe; cfr. al respecto Botta (1998).

⁶⁵ Son muchas las variantes de peso que se aportan a los epígrafes a lo largo de la tradición. Me limitaré a dar unos pocos ejemplos. En el subtítulo: "Melibea" - "Melibea con sus argumentos nuevamente añadidos" - "Melibea nuevamente revista y emendada con addición de los argumentos de cada un auto en principio"; "alcahuetas" - "alcahuetas y nuevamente añadido el tractado de Centurio". En las rúbricas: *Rúbr.Acrósticos* "las vanas cogitaciones" - "las malas cogitaciones"; *Rúbr.Concluye* "al propósito porque la hizo" - "al propósito porque la acabó"; *Rúbr.Octavas Proaza* "Describe el tiempo en que la obra se imprimió" - "Describe el tiempo y el lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada". En los *Argumentos: Arg.VIII* "Despedido de Areusa" - "Y despídese de Areusa"; *Arg.IX* "apaziguar. Estando ellos todos entre sí razonando" - "apaziguar. Y en este comedio", etc.

del texto común (salvo los títulos que tienen su dimensión propia, o van en versalita, conforme a las colecciones).

Ahora bien, si en una colección dada, pongamos, con normas editoriales ciegas, se estableciese que todos los epígrafes van en cursiva por no ser de autor o por hábitos de la colección, se estaría cometiendo un grave error ecdótico que vendría a simplificar lo complejo y matizado que es la génesis y la autoría de los epígrafes celestinescos (ya que no todos son espurios, como se acaba de ver)⁶⁶.

En cuanto a la solución, habría que pensarla caso por caso, distinguiendo lo que es del autor Fernando de Rojas, lo que es del corrector Alonso de Proaza, y lo que es de un cajista cuyo nombre ignoramos (pero si los *Argumentos* constan en Burgos por primera vez pudo escribirlos Fradique Alemán de Basilea o quien colabora en su taller, como sugiere Gilman⁶⁷). En la edición, así como sería un error que todo fuese en cursiva, adjudicándolo todo a los impresores, también sería un error que fuese todo en redonda, acríticamente y sin distinción histórico-textual ni de paternidad, como las hay. El cómo editarlo lo dejo para la discusión y a las propuestas que de ella surgirán, o a las reflexiones futuras que estos papeles solicitan.

⁶⁶ La cursiva del epígrafe, además, tendría el inconveniente de confundirse con otra cursiva que el lector está acostumbrado a reconocer en las ediciones modernas de LC, la que va en el texto mismo y sirve para marcar una interpolación de la redacción en 21 actos. Si en cambio se renunciara, dentro del texto, a esa cursiva indicadora de interpolación y se optara, por ejemplo, por editar el 'texto limpio', todo él en redonda y sin distinción entre 1ª y 2ª redacción, en este caso también la cursiva del epígrafe (delatora de la labor de los impresores) podría suscitar nuevas ambigüedades en cuestiones autoriales (irresueltas) de la obra toda, ya que vendría a oponerse clamorosamente al texto todo en redonda que implícitamente se da como de un solo autor -lo que dista de convencer a todos.

⁶⁷ Gilman (1954-55:329).

APENDICE

Arg. [General]:

¶ El argumento (Mp)

Calisto fue de noble linaje y de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Elisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vençido el casto propósito della, interviniendo Çelestina, mala y astuta muger, con dos servientes del vençido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y deleite, vinieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienço de lo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presençia de Calisto se presentó la deseada Melibea.

Autos:

¶ Argumento del primer auto d'esta comedia (B)

Entrando Calisto una huerta empós de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso, començole de hablar; de la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia, la qual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenía a otro consigo llamado Crito, al qual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo, por nombre Pármeno; el qual razonamiento dura fasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conocido de Celestina, la qual mucho le dize de los fechos y conoscimiento de su madre, induziéndole a amor y concordia de Sempronio.

¶ Argumento del segundo auto (B)

Partida Celestina de Calisto para su casa, queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo, al qual, como quien en alguna esperança puesto está, todo aguijar le parece tardança. Embía de sí a Sempronio a solicitar a Celestina para el concebido negocio. Quedan entretanto Calisto y Pármeno juntos razonando.

¶ Argumento del tercero auto (B)

Sempronio vase a casa de Celestina, a la qual reprende por la tardança. Pónense a buscar qué manera tomen en el negocio de Calisto con Melibea. En fin sobreviene Elicia. Vase Celestina a casa de Pleberio. Queda Sempronio y Elicia en casa.

¶ Argumento del quarto auto (B)

Celestina, andando por el camino, habla consigo misma fasta llegar a la puerta de Pleberio, onde halló a Lucrecia, criada de Pleberio. Pónese con ella en razones. Sentidas por Alisa, madre de Melibea, y sabido que es Celestina, fázela entrar en casa. Viene un mensajero a llamar a Alisa. Vase. Queda Celestina en casa con Melibea y le descubre la causa de su venida.

¶ Argumento del quinto auto (B)

Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa, ha**>**lló a Sempronio, que la aguardava. Ambos van hablando hasta llegar a casa de Calisto y, vistos por Pármeno, cuéntalo a Calisto su amo, el qual le mandó abrir la puerta.

¶ Argumento del sexto auto (B)

Entrada Celestina en casa de Calisto con grande afición y desseo, Calisto le pregunta de lo que le ha acontescido con Melibea. Mientra ellos están hablando, Pármeno, oyendo fablar a Celestina de su parte contra Sempronio, a cada razón le pone un mote, reprendiéndolo Sempronio. En fin, la vieja Celestina le descubre todo lo negociado y un cordón de Melibea. Y despedida de Calisto, vase para su casa, y con ella Pármeno.

¶ Argumento del sétimo auto (B)

Celestina habla con Pármeno, induziéndole a concordia y amistad de Sempronio. Tráele Pármeno a memoria la promessa que le hiziera de le fazer aver a Areúsa, qu'él mucho amava. Vanse a casa de Areúsa. Queda ay la noche Pármeno. Celestina va para su casa. Llama a la puerta. Elicia le viene a abrir, increpándole su tardança.

¶ Argumento del otavo auto (B)

La mañana viene. Despierta Pármeno. Despedido de Areúsa, va para casa de Calisto, su señor. Falló a la puerta a Sempronio. Conciertan su amistad. Van juntos a la cámara de Calisto. Hállanle hablando consigo mismo. Levantado, va a la iglesia.

¶ Argumento del noveno auto (B)

Sempronio y Pármeno van a casa de Celestina entre sí hablando. Llegados allá, hallan a Elicia y Areúsa. Pónense a comer. Entre comer, riñe Elicia con Sempronio. Levántase de la mesa. Tórnanla [a] apaciguar. Estando ellos todos entre sí razonando, viene Lucrecia, criada de Melibea, [a] llamar a Celestina que vaya a estar con Melibea.

¶ Argumento del décimo auto (B)

Mientra andan Celestina y Lucrecia por camino, está hablando Melibea consigo misma. Llegan a la puerta. Entra Lucrecia primero. Haze entrar a Celestina. Melibea, después de muchas razones, descubre a Celestina arder en amor de Calisto. Veen venir a Alisa, madre de Melibea. Despídense d'en uno. Pregunta Alisa a Melibea de los negocios de Celestina. Defendíole su mucha conversación.

¶ Argumento del onzeno auto (B)

Despedida Celestina de Melibea, va por la calle sola hablando. Vee a Sempronio y Pármeno que van a la Magdalena por su señor. Sempronio habla con Calisto. Sobreviene Celestina. Van a casa de Calisto. Declárale Celestina su mensaje y negocio recaudado con Melibea. Mientra ellos en estas razones están, Pármeno y Sempronio entre sí hablan. Despídese Celestina de Calisto. Va para su casa. Llama a la puerta. Elicia le viene a abrir. Cenán y vanse a dormir.

¶ Argumento del dozeno auto (B)

Llegando medianoche, Calisto, Sempronio y Pármeno, armados, van para casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están cabe la puerta, aguardando a Calisto. Viene Calisto. Háblale primero Lucrecia. Llama a Melibea. Apártase Lucrecia. Háblanse por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármeno y Sempronio de su cabo departen. Oyen gentes por la calle. Aper<s>cíbense para huir. Despídese Calisto de Melibea, dexando concertada la tornada para la noche siguiente. Pleberio, al son del ruido que havía en la calle, despierta. Llama a su muger, Alisa. Preguntan a Melibea quién da patadas en su cámara. Responde Melibea a su padre Pleberio, fingendo que tenía sed. Calisto con sus criados va para su casa hablando. Echase a dormir. Pármeno y Sempronio van a casa de Celestina. Demandan su parte de la ganancia. Dissimula Celestina. Vienen a reñir. Echanle mano a Celestina. Mátanla. Da voces Elicia. Viene la justicia y préndelos amos.

¶ Argumento del .xiiij. auto (B)

Despertado Calisto de dormir, está hablando consigo mismo. Dende un poco está llamando a Tristán y a otros sus criados. Torna [a] dormir Calisto. Pónese Tristán a la puerta. Viene Sosia<s> llorando. Preguntado de Tristán, Sosia cuéntale la muerte de Sempronio y Pármeno. Van a dezir las nuevas a Calisto. El qual, sabiendo la verdad, faze grande lamentación.

¶ Argumento del quatorzeno auto (Comedia) (B)

Esperando Melibea la venida de Calisto en la huerta, habla con Lucrecia. Viene Calisto con dos criados suyos, Tristán y Sosia. Pónenle el escalera. Sube por ella y métese en la huerta, onde halla a Melibea. Apártase Lucrecia. Quedan los dos solos. Acabado su negocio, quiere salir Calisto. El qual, por la escuridad de la noche, erró la escala. Cae y muere. Melibea por las voces y lamientos de sus criados sabe la desastrada muerte de su amado. Amortescé. Lucrecia la consuela

[Tratado de Centurio] (Tragicomedia)

¶ Argumento del quatorzeno auto (Tragicomedia) (Z om.:P)

Está Melibea muy affligida hablando con Lucrecia sobre la tardança de Calisto, el qual le avía hecho voto de venir en aquella noche a visitalla, lo qual cumplió. Y con él vinieron Sosia y Tristán. Y después que cumplió su voluntad, bolvieron todos a la posada, y Calisto se retrae en su palacio y quéxase por aver estado tan poca cantidad de tiempo con Melibea. Y ruega a Febo que cierre sus rayos, para haver de restaurar su desseo.

¶ Argumento del decimoquinto auto (Z om.: P)

Areúsa dize palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio, el qual se despide d'ella por la venida de Elicia. La qual cuenta a Areúsa las muertes que sobre los amores de Calisto y Melibea se avían ordenado. Y conciertan Areúsa y Elicia que Centurio aya de vengar las muertes de los tres en los dos enamorados. En fin, despídese Elicia de Areúsa, no consintiendo en lo que le ruega, por no perder el buen tiempo que se dava estando en su asueta casa.

¶ Argumento del decimosesto auto (Z om.: P)

Pensando Pleberio y Alisa tener su hija Melibea e<n>1 don de la

virginidad conservado, lo qual, según ha parecido, está en contrario, <y> están razonando sobre el casamiento de Melibea. Y en tan gran cantidad le dan pena las palabras que de sus padres oye, que embía a Lucrecia para que sea causa de su silencio en aquel propósito.

¶ Argumento del decimoséptimo auto (Z om.: P)

Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope, determina de despedir el pesar y luto que por causa de los muertos trae, alabando el consejo de Areúsa en este propósito. La qual va a casa de Areúsa, adonde viene Sosia, al qual Areúsa con palabras fictas saca todo el secreto que está entre Calisto y Melibea.

¶ Argumento del decimoctavo auto (Z om.: P)

Elicia determina de fazer las amistades entre Areúsa y Centurio por precepto de Areúsa y van a casa de Centurio, onde ellas le ruegan que ayan de vengar las muertes en Calisto y Melibea. El qual lo prometió delante d'ellas. Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase como en el processo parece.

¶ Argumento del decimonono auto (Z om.: P)

Yendo Calisto con Sosia y Tristán al huerto de Pleberio a visitar a Melibea que lo estava esperando y con ella Lucrecia, cuenta Sosia lo que le aconteció con Areúsa. Estando Calisto dentro del huerto con Melibea, viene Traso y otros por mandado de Centurio a cumplir lo que avía prometido a Areúsa y a Elicia, a los quales sale Sosia. Y oyendo Calisto desde el huerto onde estava con Melibea el ruido que traían, quiso salir fuera, la qual salida fue causa que sus días resciesen, porque los tales este don resciben por galardón y por esto han de saber desamar los amadores.

¶ Argumento del quinzeno auto (=XX Tragicomedia) (B)

Lucrecia llama a la puerta de la cámara de Pleberio. Pregúntale Pleberio lo que quiere. Lucrecia le da priessa que vaya a ver su hija Melibea. Levantado Pleberio, va a la cámara de Melibea. Consuélala, preguntando qué mal tiene. Finge Melibea dolor de corazón. Embía Melibea a su padre por algunos estrumentos músicos. Sube ella y Lucrecia en una torre. Embía de sí a Lucrecia. Cierra tras ella la puerta. Llegase su padre al pie de la torre. Descúbrele Melibea todo el negocio que havía passado. En fin, déxase caer de la torre abaxo.

¶ Argumento del diez e seis e último auto (=XXI Tragicomedia) (B)

Pleberio tornado a su cámara con grandíssimo llanto, pregúntale Alisa, su muger, la causa de tan súpito mal. Cuéntale la muerte de su hija Melibea, mostrándole el cuerpo d'ella todo hecho pedaços, y haziendo su planto, concluye.

Bibliografía citada

- ALVAR, Manuel, "La nueva maestría y las rúbricas del Cancionero de Baena", en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, I, pp. 1-24.
- BERNDT KELLEY, Erna, "Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas", *Celestinesca*, 9.2 (1985), pp. 3-46.
- BOTTA, Patrizia, "Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (I)", en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 julio 1996), Alcalá, Universidad, 1998, I, pp. 283-298.
- "El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia 1514", en el *Prólogo* a la edición facsímil de Valencia 1514, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, I, pp. 17-29.
- "Las (¿dos?) casas de Melibea", en *Quinientos años de "La Celestina". Un volumen homenaje a Fernando de Rojas*, Kassel, Reichenberger (eds. Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T.Snow), en prensa.
- "LC, teatro", conferencia inédita leída en la Universidad de La Coruña el 29 de abril de 1999.
- y VACCARO, Elisabetta, "Un esemplare annotato della *Celestina* e la traduzione inglese di Mabbe", *Cultura Neolatina*, LII (1992), pp. 353-419.
- e INFANTES, Víctor, "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)", *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 179-208, especialmente pp. 206-208.
- CONDE, Juan Carlos, "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, C.S.I.C., Inst.de Filología, 20-23 de septiembre de 1999)
- CRIADO DE VAL, Manuel y TROTTER, G. D., ed. *La Celestina*, Madrid, C.S.I.C., 1958 (3ª ed. corregida Madrid 1970).
- DEYERMOND, Alan, "LC como cancionero", en *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad, 1997, pp.91-105.
- DOMÍNGUEZ, César, "Ordinatio y rubricación en la tradición manuscrita: el *Libro de Buen Amor*, y las cánticas de serrana en el Ms S", *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), pp. 71-112
- FOLENA, Gianfranco, *Il titolo e il testo*. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987), Univ.Padova, Editoriale Programma 1992.
- GILMAN, Stephen, "The *argumentos* to *La Celestina*", *Romance Philology*, VIII (1954-1955), pp. 71-78, reed. como Apéndice II, "Los 'Argumentos' de *La Celestina*" en "*La Celestina*": arte y estructura, trad. esp. de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Taurus, 1974, pp. 327-335. Cito a partir de la trad.esp. de 1974.
- GÓMEZ BRAVO, Ana María, "Preceptiva y poética en las rúbricas de cancionero", comunicación leída en el XI Colloquium del Medieval Hispanic Research and Seminar, Queen Mary and Westfield College, London, 1-2 de julio de 1999.

- GONÇALVES, Elsa, "O sistema de rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses" en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, ed. Ramón Lorenzo, A Coruña 1994, VII, pp. 979-990.
- LAWRANCE, Jeremy, "On the Title Tragicomedia de Calisto y Melibea", en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P.E.Russell on his eightieth birthday*, Tredwer, The Dolphin Book, 1993, pp. 79-92.
- "The Rubrics in MS S of the *Libro de buen amor*", en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 227-252
- MARCIALES, Miguel, ed. *La Celestina*, Illinois U.P., 1985.
- 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
- NORTON, Frederick J., *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge 1966, nueva ed. anotada por Julián Martín Abad, *La imprenta en España, 1501-1520*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- ORDUNA, Germán, "La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Crónicas del Canciller Ayala", *Incipit*, III (1983), pp. 3-53.
- "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 y publicada póstuma en *Celestinesca*, 23.1-2 (1999), pp. 3-10.
- PENNEY, Clara Louisa, *The book called Celestina in the library of The Hispanic Society of America*, New York 1954.
- POTVIN, C., "Les rubriques du *Cancionero de Baena*: étude pour une gaie science", en *Fifteenth Century Studies*, II (1979), pp. 173-183.
- RAMOS, Maria Ana, "L'éloquence des blancs dans le chansonnier d'Ajuda", en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983), VIII (1986), pp. 217-224.
- RANK, Jerry R., "The 'Argumentos' of the *Celestina*", en *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, III, *Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 387-395.
- RICO, Francisco, ed. *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987.
- RIQUER, Martín de, ed. *Don Quijote*, Madrid, Planeta, 1980.
- RUSSELL, Peter E., "El problema de lo inconsecuente textual en *La Celestina*", en *La Célestine, Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi, Université de Caen, 1993, pp. 9-18.
- RUMEAU, A., "L'introduction à *La Celestine*: '...una cosa bien escusada...'", *Les Langues Neo-Latines*, LX (1966), pp. 1-26.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y PRIETO DE LA IGLESIA, Mª Remedios, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Prólogo de Joseph T. Snow, Barcelona, Teide, 1991.
- SNOW, Joseph T., "Hacia una historia de la recepción de *Celestina*", *Celestinesca* 21.1-2 (1997), pp. 115-172.

WHINNOM, Keith, "'La *Celestina*', 'The *Celestina*', and L₂ Interference in L₁", *Celestinesca*, 4.2 (nov.1980), pp. 19-21.

----- (ed. by A. D. Deyermund), "The 'Argumento' of *Celestina*", *Celestinesca*, 15.2 (1991), pp. 19-30.