

RESEÑAS

Emilio de Miguel Martínez. 'La Celestina', de Rojas. Madrid: Gredos, 1996. Biblioteca Románica Hispánica II - Estudios y Ensayos 398. 356pp. ISBN 84-249-1822-3.

En este amplio ensayo dedicado al espinoso problema de la autoría de la *Celestina* (= LC), su autor, Emilio de Miguel Martínez (= EMM), estudioso de temas celestinescos y especialista veterano de la cuestión de la paternidad,¹ nos brinda una articulada argumentación a favor de la unidad de composición de la obra.

Se trata de un trabajo extenso y denso, que desde la pág. 9, primera de la "Introducción," hasta la pág. 336, última de la "Palabra final,"² procede, sin interrupciones, liso y llano hacia su objetivo, que es el de demostrar que el autor de LC es uno solo: Fernando de Rojas. Marca todas sus páginas la racionalidad del autor, exaltada por la elegante prosa que a menudo alcanza la brillantez, proporcionando una lectura bella y formativa que ya ha llamado la atención de quienes le han

¹ Sobre *Celestina* y la cuestión de la autoría en especial recordamos los siguientes trabajos anteriores: "A propósito de los apelativos dirigidos a Celestina," *Studia Philologica Salmanticensia* 3 (1979), 193-209; "Rojas y el acto I de LC," *Insula* 497 (abril 1988), 19-20; "Celestina, teatro," en *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis y J. T. Snow (Madison: HSMS, 1993), 321-345; "Autoría del acto I de LC desde la perspectiva de la creación de los personajes," en *La Célestine. Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, ed. F. Maurizi (Caen: Universidad, 1994), 19-51. Ultimamente, en ocasión de las celebraciones del centenario, ha sido encargado de coordinar un número monográfico sobre LC para la revista *Insula*, y de preparar, por cuenta de la Universidad de Salamanca, nueva edición facsímil de Burgos 1499 acompañada de transcripción filológica y de una versión modernizada para el lector actual.

² Completan la labor una amplia bibliografía específica, subdividida en ediciones, libros, y artículos (339-349), y un índice de los nombres citados (351-353).

dedicado una reseña, como, entre otros,³ Cristóbal Cuevas y Francisco Ruiz Ramón,⁴ ambos profiriendo elogios.⁵ Y ahora, claro está, no podía faltar la voz de los celestinistas, en una revista dedicada a la celestinesca, para dar noticia al público de esta importante obra sobre el tema.

Es una obra que tuvo un embrión antiguo: seguramente recordarán los especialistas aquella «Academia Literaria Renacentista» celebrada en Salamanca (marzo de 1988) cuando EMM lanzó al aire, en su primera sólida exposición, las ideas desarrolladas en el volumen. Recordarán todos la gran innovación que supuso su teoría, tan anticonformista con las ideas vigentes, y también recordarán, en aquellos años, el mucho hablar que siguió tras la celebrada sesión salmantina. De

³ También tenemos noticia de las de R. Marí, "Debate sobre la autoría de un clásico," *Las provincias* (Valencia), 29 diciembre de 1996, y de M. I. Toro Pascua, "El autor de LC," *Qué leer* (Barcelona) 8 (febrero de 1997).

⁴ La de Cuevas apareció en el «Suplemento Cultural» del *ABC* (viernes 4 de abril de 1997), 14. La de Ruiz Ramón, titulada "El retorno de Fernando de Rojas," ha sido publicada en *Saber Leer* (Madrid), 110 (diciembre 1997), 4-5. Recordamos que Ruiz Ramón ya se había ocupado de LC (en un artículo "Dos amores trágicos en la literatura española", *Atenea* 1 (1964), 7-19 y en un capítulo de su *Historia del teatro español* (Madrid: Alianza, 1967) I, 53-78, y se había interesado además por la cuestión específica de la autoría, en "Nota sobre la autoría del acto I de LC," *Hispanic Review* 42 (1974), 431-435.

⁵ Afirma Cuevas: "Emilio de Miguel monta un complejo aparato de pruebas, cuya entidad, si se las toma acumulativamente, no deja de tener consistencia (...) los análisis del investigador, minuciosamente detallados, alcanzan las fibras más delicadas del tejido literario de la obra de Rojas. (...) El especialista demuestra un conocimiento omnímodo de la obra. Sus argumentos se desgranán con erudición y sensibilidad irreprochables. La lectura es siempre amena, pródiga en sorpresas." Y afirma Ruiz Ramón que el autor rastrea "las conexiones de ritmo, de tono, y de sentido, considerándolas en las encrucijadas de los distintos niveles y aspectos del texto (...) es especialmente interesante el planteamiento crítico del [cap.] IV — el más largo y en posición central — dedicado a la técnica teatral de LC en donde enlaza, para mostrar y estudiar sus múltiples conexiones, los dos problemas más debatidos en la historia de la crítica celestinesca: el de la autoría y el del género (...) el minucioso e inteligente enfoque pragmático a que somete el texto le permite mostrar de modo original — y a mi juicio con éxito — la unidad estructural de LC como drama."

aquella exposición sólo se publicó una parte mínima,⁶ y estábamos todos a la espera de esta monografía, prometida y demorada, y por fin salida en su estructura última.

Vayamos al contenido. En la "Introducción" se ponen las bases, se enuncia el *quid* de la cuestión: "centrar la atención en el problema de la autoría y específicamente en el debate en torno al autor del primer acto" (10). Sabe muy bien el público que la duda sobre el autor se va sembrando en LC misma: en los "Preliminares" (añadidos en las ediciones sucesivas a la primera), es el propio Rojas quien nos va dando materia de discusión, ya que declara que el acto I no es suyo, que lo había encontrado en Salamanca, anónimo e inacabado; después, en dos interpolaciones, la información aumenta y se nos dice que el "antiguo autor" pudo tener un nombre conocido (tal vez Juan de Mena o Rodrigo de Cota).

También recuerda el público que otro misterio es el nombre del autor, Fernando de Rojas, que se quiere callar y que sin embargo se esconde en unos versos acrósticos de los "Preliminares" (también él, por tanto, aparecido en un segundo momento), y es revelado por Alonso de Proaza en paralelo con las primeras declaraciones del autor. Este además afirma ser jurista ajeno a la literatura, y haber acabado la obra en 15 días de vacaciones. Más tarde, como también recuerdan todos, él vuelve sobre la redacción para añadirle cinco actos nuevos y un sinfín de retoques al texto primitivo, con nuevas declaraciones prologales sobre el porqué de la segunda redacción e insinuando los nombres de Cota o Mena, antes callados. Todo ello fue un verdadero rompecabezas que desde la aparición misma de la obra causó polémicas, dudas, debates, creyentes y discrepantes. En una palabra, *contiendas*, como se quejaba Rojas, *contiendas* que llegaron lejos, hasta nuestros días.

Así, en las páginas iniciales (15-16), EMM recuerda el estado de la cuestión ya trazado por Siebenmann y Snow en sus bibliografías, y tras tener en cuenta la conocida división de LC en tres partes, A-B-C, donde

⁶ Su breve artículo en *Insula* (ver n1) mereció la mención de A. Deyermond en el *Primer Suplemento a la Historia y Crítica de la Literatura Española* (Barcelona: Crítica, 1991), 378, y la inclusión de su nombre en el cuadro sinóptico sobre la cuestión de la autoría (379).

A es el primer acto, B los actos II-XVI ($A+B = \textit{Comedia}$), y C las interpolaciones ($A+B+C = \textit{Tragicomedia}$), resume las principales posturas críticas sobre el asunto, a saber: los pocos que defienden la autoría única, los muchos que creen en la dualidad de autores a partir de las declaraciones de Rojas (uno para el acto I y otro para el resto), y un escaso grupo que se inclina a la pluralidad de autores a partir de algunos datos técnicos (espolios lingüísticos y estilísticos, o estudio de las fuentes). Enuncia después a grandes pinceladas (17-20) las teorías más recientes de Miguel Marciales, fautor de la cuadri-paternidad, de A. Vermeulen que apunta la matriz mozárabe del acto I, de Stamm a favor de los tres autores, de Cantalapiedra que propone una distinta partición del texto para dos autores (actos I-XII, y el resto), de A. Sánchez Sánchez-Serrano y M. R. Prieto de la Iglesia, también sostenedores de la tri-paternidad, y de D. S. Severin, que acepta las declaraciones de Rojas.

Tras expresar sus dudas frente a los argumentos contrarios, EMM deja sentada en esta premisa su fe en la unidad profunda de la obra, que lleva a la creencia en un solo autor responsable de esa unidad. Y desde esa fe que en un principio "ha de parecer meramente intuitiva" (24), se propone dar argumentos que la fundamenten a lo largo del volumen, basándose, como declara, en su experiencia de lector (y, añadiremos, de lector privilegiado que conoce el texto en todos sus pormenores), y por otra parte con el consuelo de autorizados y aislados asertos críticos anteriores, como los de M. Menéndez Pelayo (15), G. Adinolfi (304, 310) y J. H. Herriott (10) entre otros.⁷

Comienza EMM sus argumentaciones examinando los personajes (31-68), "uno de los puntales firmes, si no el más seguro, para sustentar la teoría de la autoría única," dada "la irrefutable continuidad psicológica, la inalterada fluencia de esos caracteres que atraviesan la hipotética frontera entre acto I y resto de la obra sin acusar huellas del cambio" (31). Refuta ante todo algunas objeciones que han sido montadas en los casos de los personajes de Melibea y Areúsa que cuestionarían la unidad de diseño (en la opinión de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, Marciales, y Lida de Malkiel), extendiendo obligatoriamente las consideraciones a la autoría de las interpolaciones (parte C). También encara el caso de Pármeno, que por su parte habría levantado nuevas

⁷ También se recuerdan (25n) Henk De Vries y Joaquín Aguirre Bellver entre los defensores del autor único, y se aducen varios pareceres a favor, hablando de tal o cual cuestión, como por ejemplo, el de Eugenio Asensio (187) refiriéndose al tiempo dramático. Y también se usan con provecho las afirmaciones unitarias de Ramón Menéndez Pidal (283, 327).

contradicciones. Tras hacer frente a las objeciones, EMM examina los indicios positivos de unidad de autoría, concretamente ciertos rasgos de carácter que se mantienen unitarios a lo largo de la obra, como por ejemplo el componente erótico de Sempronio, o su faceta de bromista, o los celos de Elicia, o ciertas reacciones de Celestina que se mantienen constantes (así como son unitarias las muy variadas alusiones al "rasguño" que tiene por las narices), o aun Calisto, personaje tragi-cómico y no por ello incoherente.

Continúa EMM con otro denso capítulo sobre los temas (69-123), en el que también va en busca de la "plena coherencia en su desarrollo" y de "aquellas señas de identidad" que apuntan hacia un mismo creador (69), ya sean incluso frases hechas recurrentes (como por ejemplo "quien en muchas partes... en ninguna...", o "no ha menester preámbulos" [70], o el motivo de endulzar lo amargo para que se trague mejor, que también es constante [71], o las enumeraciones del mundo animal que vuelven, semejantes, de una parte a otra [72], y etcétera). Otro elemento unificador es el mundo estudiantil (en las relaciones maestro-discípulo, en los paralelismos de la *altercatio* escolar), junto con el uso de la escolástica como modo de argumentación encaminado a persuadir o a probar, con sus frecuentes silogismos y concatenaciones (75-83).

Otros motivos reiterados son lo médico (83-85) y lo jurídico (85-87), éste de gran relieve por ser Rojas jurista, y presente ya desde el acto I (lo que no había advertido Russell). Se pasa luego al tema del amor (87-99) entendido como ley vital que estimula la realización sexual, y a las imágenes recurrentes con que se le presenta (el fuego, el cautiverio, la turbación) que aunque tópicas en la época no dejan de ser constantes en LC en todas sus partes; incluso la parodia del amor cortés es actitud unitaria, así como lo son los chistes sexuales a lo largo de la obra.

Otro tema es el de la religión y de la magia con él relacionada (100-117), para el que EMM examina tres puntos concretos: la sátira anticlerical, las citas escriturarias con fines humorísticos, y ciertas plegarias en boca de diversos personajes, todos ellos recurrentes tanto en el acto I como en los demás; el tema de la magia no se usa para la discusión de la autoría sino como breve digresión para evaluar su función dentro de la obra, también muy debatida hasta la fecha. Por último, entre los temas, se examina el de la protesta social (117-123), y

para ello, dejando de lado la posible relación con la condición de converso de Rojas, se prefiere centrar la atención sobre los criados y la visión negativa con que nos son pintados, ya desde el título, y las invectivas que van gritando contra los amos en toda la obra.

Sigue un amplio capítulo, el IV, dedicado a la técnica teatral de LC (124-199), desarrollo de su "Celestina, teatro" (ver nuestra n1), muy articulado y que se organiza en varios apartados, para demostrar que no hay "recursos nuevos desde el acto II al XXI con respecto a los usados en el acto inicial. Y, paralelamente, no hay desde el acto II al XXI abandono de ninguna de las posibilidades de técnica teatral ya empleadas en el acto I" (124). Tras examinar las opiniones de quienes defienden la pertenencia de LC a la tradición narrativa y su especial parentesco con la novela sentimental, de la que sería parodia, y tras recordar el parecer de quienes, como él, se inclinan a considerarla como una obra dramática, EMM aporta sus propias consideraciones al respecto, afirmando en primer lugar que es evidente que el autor "ha partido de una voluntad inequívoca de construir su obra dentro de los moldes de la creación dramática, tal y como dichos moldes le llegan establecidos por el modelo de la comedia latina clásica, más las sabidas aportaciones de la comedia humanística y elegíaca" (128).

A pesar de la extensión de la obra, y a pesar de todas aquellas partes de los diálogos en que domina efectivamente lo narrativo (y que fácilmente llevan a interpretarla como obra novelesca), el clima dramático se mantiene por doquier y está asegurado por una serie de recursos específicos, lo que hace de LC una obra "no sólo ajena, sino hasta opuesta a los módulos narrativos" (138). La posibilidad de que LC en su época fuera no representada sino leída en voz alta no quita, según EMM, la concepción teatral con que la escribe el autor, que la dota "de todos los resortes y condicionamientos de representabilidad," y por tanto la transmisión "por mera lectura pública es un accidente de época; no una marca medular ni una restricción técnica" (144).

A estas premisas, siguen varios apartados dedicados a los recursos teatrales específicos, como las acotaciones (146-153), los apartes (154-161), las escenas simultáneas (162-163), los diálogos (163-170), los monólogos (170-183), espacio y tiempo (183-197), aspectos todos ya tenidos en cuenta por otros estudiosos, sobre todo Lida de Malkiel (que es justamente muy citada en estas páginas), pero enriquecidos, esta vez, con nuevos elementos y consideraciones y sobre todo reexaminados a la luz de su continuidad y unidad de enfoque desde el acto primero hasta el final. Por tanto, la "supuesta singularidad del acto I" (197-199) desde el punto de vista de la técnica teatral es algo fácilmente refutable.

Lo que sigue es un capítulo técnico-lingüístico, dedicado a léxico, gramática y sintaxis, verdadera génesis y núcleo inicial del libro como se declara en la advertencia (7). Estamos ahora en un terreno más concreto, a medio camino entre lo lingüístico y lo estilístico, en todo caso textual, que también desde este enfoque le permite a EMM sacar conclusiones sobre constancias, correspondencias, estilemas o sintagmas recurrentes y, de paso, enfrentar, desde la misma perspectiva usada para la autoría múltiple, y por tanto discutiéndola con los mismo medios, a los sostenedores de la pluralidad de autores. Capítulo, a mi juicio, verdaderamente central, y no por casualidad embrión primero de la monografía.

Se examinan en primer lugar algunas particularidades léxicas. En abierto contraste con cierta tendencia crítica a ponderar demasiado mecánicamente algunos resultados que vengan de concordancias, o de distribución 'anómala' de palabras, o a otorgarle un peso excesivo al dato cuantitativo, estadístico, y similares, EMM recuerda atinadamente que el léxico está al servicio de los temas, y, a cambio de tema (y de personaje portavoz), seguirá cambio de palabras. Y hay temas presentes en algunos actos, y ausentes en otros, obviamente. Otra premisa, también prometedora, es la prudencia que conviene adoptar frente a una época de inestabilidad lingüística, como la de LC. Con todas estas cautelas, comienza el análisis con los diminutivos (202-206), más abundantes en el acto I, pero que no merman en proporción en los restantes, donde incluso se usan con criterios semejantes, lo que le permite discutir con aquellos críticos que sólo a partir del dato del diminutivo creían poder hablar de dos autores (205) en una obra tan compleja como LC.

Se pasa después al examen de sinónimos (206-212), otra vez al hilo y contrapunto de la bibliografía específica, para resaltar que los dobles o tripletes también se dan en proporción por todas partes. Se examinan luego palabras, latinismos, sintagmas, frases sueltas o exclamaciones que se repiten en circunstancias idénticas de un lado al otro (212-218), para pasar al caso de los refranes (218-225), piedra de toque, como es sabido, para recientes teorías de doble autoría, que le lleva, en el plano operativo, a dividir LC en siete fragmentos de

extensión pareja al primer acto⁸ y a observar que el cómputo de refranes, suyo particular,⁹ y sobre todo su distribución, tampoco deparan sorpresas o contradicciones si se miran con juicio, y sin dejarse llevar por los fáciles y traicioneros resultados del dato cuantitativo. Se examinan luego algunos usos gramaticales y sintácticos (225-236), como repetición del *no* en enumeraciones, adjetivo antepuesto con valor de genitivo, nuevamente algunas frases recurrentes, construcciones absolutas o de infinitivo de cuño clásico, y *como* + subjuntivo. Termina este capítulo con una reseña a los principales estudios publicados sobre aspectos lingüísticos de LC (como el de M. Criado de Val) y sobre los límites de sus implicaciones autoriales (236-245), cerrando con dos ejemplos de parlamentos celestinescos portadores de "extrañas semejanzas" (245-247).

El capítulo VI (248-300), se dedica a exponer en primer lugar las objeciones a la autoría de Rojas levantadas por parte de los críticos, y en segundo lugar las igualdades que fueron reconocidas a pesar de distintos presupuestos. Vuelven por tanto los nombres de celestinistas de gran fama, ya comentados en páginas anteriores, a ser examinados en sus asertos a los que se opone un punto de vista contrario, argumentándolo. Así para el caso del tesoro prometido por Celestina a Pármeno (250-256), considerado incongruente e inverosímil y tachado de "fallo artístico," y que sin embargo, en la opinión de EMM, nace como "invención improvisada de la vieja en línea con la capacidad que exhibe para repentizar mentiras estratégicas" (251), y que además vuelve a recordarse fuera del primer acto, siendo por tanto nula la incoherencia.

Otro ejemplo es el de la primera escena de la obra (256-265) que también ha dado lugar a teorías divisionistas y ha llevado a cuestionar,

⁸ Lo que, a manera de ínfimo reparo, nos extraña que surja sólo a este respecto. Tal atinada división en siete podría haberse aplicado no sólo a la distribución de los refranes sino teóricamente a todos los argumentos explayados en el libro, para usar, como a menudo se hace en este capítulo, los mismos criterios cuantitativos impugnados a otros críticos, si bien desde otro ángulo y para llegar a resultados opuestos.

⁹ Para ese cómputo de refranes, el autor afirma aceptar (220) los que son señalados como tales en las notas de P. E. Russell, D. S. Severin, y J. Cejador en sus respectivas ediciones. No habla de cifras pero parecería aceptar (218) el total de 270 del que hablaba M. Marciales. Para otros las cifras aumentarían si se añadieran sentencias y frases proverbiales: serían 444 para J. Gella Iturriaga ("444 refranes de LC", en *LC y su contorno social* (Barcelona: Borrás, 1977), 245-268; y serían 369 para Angela Pagano ("Funzione espressiva dei proverbi ne LC" [tesis, Univ. Roma, 1980, dirs. E. Scoles y C. Samonà], excelente monografía inédita).

como recuerdan todos, el lugar donde se daría el encuentro (según M. de Riquer una iglesia, malentendida y desatendida por el continuador Rojas). A ello se objeta que nada impide que los primeros parlamentos se desarrollen en el huerto, aunque no se mencione la escalera, ni aves de caza que se van a buscar; por otra parte lo religioso del lenguaje, lejos de implicar una iglesia concreta, se adhiere más bien a las hipérbolas sacroprofanas del Cuatrocientos. También se rechaza que el primer encuentro le haya ocurrido en sueños al soñador Calisto (262-263).

Se pasa después a fuentes (265-271), sobre las cuales se han fundado muchas de las posturas diferenciadas entre acto I y el resto, como el caso consabido de Petrarca. Pero investigaciones recientes hallan huellas petrarquistas también en el acto I (267), y por otra parte nada impide que, en las distintas fases de la redacción, Rojas incrementase y variase el caudal de sus lecturas, aportándolo en mayor o menor medida a sus páginas. Lo mismo vale para el caso de Platón, de quien se encuentran rastros que incluso permiten conjeturar una cronología concreta para la redacción del primer acto, hacia los años 80 ó 90, a partir de la difusión en España de la fuente (270). Se examinan luego los testimonios del siglo XVI (271-274), ambiguos y contradictorios al respecto, los más omitiendo nombres al hablar de LC, como Vives y Timoneda, pero también apuntando a un solo autor como responsable de la obra entera, con frases como "el que compuso," y "el que escribió."

Se examina por último entre las objeciones lo que ha implicado el descubrimiento del Manuscrito de Palacio (275-280), un fragmento manuscrito del primer acto que ha llevado a las apresuradas afirmaciones de que hubiese sido un autógrafo de Rojas y que hubiese sido reelaboración de los Papeles: se discute atinadamente esta teoría¹⁰ y se acepta mi opinión de que responsables del traslado, en realidad, son dos copistas. Pasando a las igualdades vistas por otros (281-300) se examinan

¹⁰ Sólo disiento de una afirmación: "la copia remite insistentemente al texto de la *Tragicomedia*, que parece estar siendo de forma clara el modelo que transcribe" (279). En realidad el *Manuscrito de Palacio* no siempre coincide con la *Tragicomedia* y es portador más bien del texto primitivo, siendo anterior, él o su modelo, a la época en que se forman los errores privativos de la *Comedia* impresa. Ver los dos trabajos sobre este manuscrito en *Boletín de la Real Academia Española* 73 (1993), 25-50 y 347-366 (P. Botta) y 51-67 (F. Lobera Serrano).

ante todo los apoyos indirectos de quienes aun sosteniendo la doble o triple paternidad acaban reconociendo a cada paso la innegable unidad de toda la obra. Se pondera después la cuestión de la ironía dramática (287-293), esto es, de referencias anticipadoras de sucesos que ocurrirán en momentos muy alejados del primer acto. Pasa por último (293-300) a examinar si el acto I, en la supuesta continuación de Rojas, fue respetado o acaso corregido, hacia lo cual se inclinarían algunos.

Ultimo capítulo portador de argumentaciones es el dedicado al análisis de las partes extradramáticas (301-324), que son las que van sembrando todas las dudas, como dijimos arriba, y proporcionando un "auténtico maremagnum de datos, oscuros en ocasiones, contradictorios a veces, que justifican sobradamente por qué al Rojas prologuista no le ha creído íntegramente nadie" (301), por lo que reitera que no conoce "ni un solo crítico que secunde en su totalidad las afirmaciones de Rojas" (302). Una posible explicación es el planteamiento lúdico (303), para el que se pediría la complicidad del lector, de un ensarte de tópicos literarios debajo de los cuales Rojas parecería aludir a una doble fase de la redacción: juvenil la primera (pero adjudicada al topos del autor antiguo) y más cercana a la publicación la segunda (acudiendo al topos de su escritura en quince días), lo que le daría la pauta para autoelogiarse libre de inhibiciones, ensalzando el valor de la parte antigua (316).

También considera EMM la hipótesis (305), ya de S. Gili Gaya para Diego de San Pedro, de que "el comienzo de la obra circuló manuscrito y sin el nombre de su autor", y que "las palabras de Rojas fuesen escritas para el prólogo de la edición impresa" (lo cual, añadimos nosotros, parece confirmarse si miramos la transmisión textual de nuestra obra.¹¹ Se analizan luego por separado la "Carta" (306-317), las "Coplas" iniciales (317-319), el "Prólogo" (319-322) y las "Coplas" finales (322-324). De las primeras se destacan los tópicos de la *utilitas* de la obra, de la *captatio benevolentiae*, de la humildad, para observar que el callar el nombre — y darlo en los acrósticos — no es más que un juego literario a la zaga de ellos (308); por otra parte se lamenta que el nombre de Cota,

¹¹ Es lo que confirma el reciente hallazgo del Manuscrito de Palacio, falto de materiales preliminares. Para la tradición impresa, la situación es algo más complicada debido al supuesto hueco con que nos ha llegado B (Burgos 1499), falto él también de preliminares y posliminares. La incorporación de esos materiales a LC impresa se documenta a partir de C y D (Toledo 1500 y Sevilla 1501), y no sabemos si se estrenan para esta circunstancia (por tanto después de ya encaminada una fase impresa) o si ya estaban en B y se han caído.

que respecto a Mena tuvo un crédito mayor, se haya aceptado casi sin indagar, con bases serias, si su obra realmente permitía considerarlo como el antiguo autor.

Remata los comentarios sobre la "Carta" la observación que al referirse ésta a la "principal historia" y a la "ficción toda junta" claramente no puede aludir al primer acto sino a la obra entera, a la que se está dotando de declaraciones prologales (316). De las "Coplas iniciales de excusa," o acrósticas, se destaca una nueva contradicción al dar por muerto al antiguo autor ("al qual Jesu Christo reciba en su gloria," 318), lo que impide, racionalmente, reconducir el acto primero a Cota, muerto en 1506. Además se subrayan en estas coplas las expresiones que apuntan a un individuo solo, rechazando el plural, como "mi limpio motivo," "aquesto que escrivo" (a las que se suman "me juzgues" y "mi mano" en las octavas finales [323], y a las que añadiremos por parte nuestra "mi pluma" en los acrósticos y "mis maldoladas razones" en la "Carta").

También del "Prólogo" se destacan las contradicciones, las imprecisiones, las afirmaciones inverosímiles al estilo de la Carta que dejan nebulosas algunas de las cuestiones como el cambio de título, antes *Comedia* que le fue criticado, y que tendría relación con un autor antiguo a quien achacarle el yerro y el desaliño, para salir Rojas incólume (322). Por lo que atañe a las "Coplas" finales se destaca, en Proaza, la voluntad de indicar un solo autor, cuyo nombre por fin ilumina, sin hacer la menor mención al antiguo autor.

Por último, en la "Palabra final" (325-336), EMM concluye que su libro "puede entenderse como el intento de reintegrarle a Rojas el honor único de la autoría completa, desde la profunda convicción de que no estamos ante dos autores distintos, el segundo de los cuales habría realizado ímprobos esfuerzos por parecerse al primero, mediante el sistema de incorporar concienzudamente a su proceder literario los recursos, tono, latiguillos y reflejos del primero" (335). Y espera que ello ayude a valorar "la extraordinaria unidad de composición" de LC (336) y que nos devuelva, enriquecido, el placer de su lectura.

Terminan aquí mi descripción y análisis del contenido detallado del libro, al que agrego a mi vez unas palabras finales. En efecto, no puedo dejar de reconocer el coraje que ha tenido Emilio de Miguel

Martínez al enfrentarse, él sólo, como bastión contrario, a una nutrida serie de celestinistas ilustres y autorizados que desde generaciones venían sosteniendo la tesis de la autoría dual o plural, que nadie últimamente ya discutía, o a lo sumo enriquecía con nuevos datos. Al lado de la originalidad de la postura crítica, basada en solvente método, hay que relevar también la sabia mezcla de ir refutando asertos ajenos y proporcionando argumentos propios, *pars delens* y *pars construens* en alternancia amena, sin que falten a la primera ataques duros o comentarios humorísticos, y a la segunda sorprendente novedad de enfoque y progresiva *gradatio* de datos y consideraciones aducidos. Unos pocos reparos, de relevancia mínima,¹² nada quitan a la solidez y brillantez del libro.

Patrizia Botta

Università di Roma "La Sapienza"
Università di Padova



JORNADA SEGUNDA, ESCENA XXI.

SALAZAR Y TORRES

EL ENCANTO ES LA HERMOSURA.

LA SEGUNDA CELESTINA

¹² Algunas erratas inevitables en un libro de tamaño extensión (p. 254 "la fácil la salida"; p. 284 'agrandan' por 'agradan'; p. 320 "acto XI" por "acto XIX", etc.), y alguna omisión en la "Bibliografía" donde se echan de menos dos trabajos de Carmelo Samonà que le hubieran servido de apoyo a la tesis de la unidad de autor, *Aspetti del retoricismo ne LC* (Roma 1953), y su capítulo modélico sobre LC en *La Letteratura Spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze: Sansoni-Accademia, 1972), 215-249.