

## ARTICULO - RESEÑA

### SOBRE LA ADULTERACIÓN DE LA 'CELESTINA' Y LOS NUEVOS RUMBOS DE LA CRÍTICA CELESTINESCA

Santiago López-Ríos  
Universidad Complutense de Madrid

La prestigiosa colección 'Literatura y Sociedad' de la Editorial Castalia, en donde se han publicado obras tan importantes para los estudios hispánicos como el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, *Lo villano en el teatro siglo de Oro* de Noel Salomon o *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* de René Andioc, ha acogido entre sus volúmenes un libro en el que se defiende, de forma apasionada, una tesis muy peculiar, 'herética' para un buen número de celestinistas.<sup>1</sup> José Guillermo García Valdecasas argumenta en *La adulteración de La Celestina* que Fernando de Rojas no continuó la *Comedia de Calisto y Melibea* a partir del primer acto, sino que se limitó a ponerle un final y a hacer pequeñas modificaciones, todo lo cual empobrecía un texto de una teatralidad extraordinaria, pero que se le escapaba al joven bachiller, incapaz de entender sus méritos literarios. Años más tarde, Rojas añadiría los cinco actos interpolados, introduciría pequeños cambios y la titularía *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tanto las adiciones de Rojas como sucesivas intervenciones de los impresores han adulterado el texto original de la *Comedia*, escrita por un autor aragonés que tuvo que haber conocido de cerca el teatro humanístico y la práctica escénica de Italia. Convencido de ser capaz de rescatar esa obra y de discernir lo que se debe al primer autor, a Rojas y a los impresores, García Valdecasas concluye presentando una edición 'depurada' de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Lo más valioso de este trabajo son las inteligentes lecturas de algunos pasajes de *Celestina* y las agudas intuiciones que ponen el dedo en la llaga en cuestiones cruciales sobre la génesis de la *Comedia*. En especial, hay que destacar las interesantes reflexiones acerca de la relación de *Celestina* con la comedia humanística italiana. En este sentido, es un libro que habrá que tener en cuenta, y es de confiar que estimule nuevos trabajos sobre el asunto tratado. No obstante, hay tan graves defectos en la argumentación que resulta muy difícil aceptar sus ideas tal y como quedan planteadas. El problema fundamental es que todo el razonamiento se basa en hipótesis; algunas verosímiles, otras descabelladas, pero todas meras especulaciones al fin y al cabo, que, sin embargo, el autor, con un

fuerte dogmatismo, termina considerando como hechos probados. Todo, o prácticamente todo, recibe una explicación y todas las piezas del rompecabezas terminan encajando perfectamente, aunque haya que recurrir a posibilidades complicadísimas. Por lo que el propio García Valdecasas cuenta de la historia de su libro (3, 7-10), da la impresión de que éste se ha escrito para probar un convencimiento previo, que le ha rondado la cabeza desde hace casi cuarenta años. No estamos ante el resultado de una investigación concienzuda acerca de la génesis de *Celestina*, en la que el autor se haya embarcado libre de prejuicios sobre las conclusiones a las que iba a llegar.

Por otro lado, el libro está escrito de espaldas a la crítica. García Valdecasas lo justifica explicando que en 1992 le robaron en Bolonia todas sus notas sobre el asunto en cuestión, reunidas desde hacía años (7). Lo que da a la imprenta es esencialmente una versión de su trabajo de hacia 1988, salvada del hurto, aunque sin tratar de ponerla al día, pues admite que no puede “escribir de nuevo todas esas páginas”, ni entra entre sus objetivos “exponer cuanto otros han publicado sobre el tema” (9), lamentable decisión que le ha privado de la consulta de ciertas aportaciones bibliográficas que, en algunos casos, le habrían servido para modificar sus teorías, y en otros, para reforzarlas. Desde luego, habría sido deseable no haber asignado a la crítica celestinesca un convencimiento generalizado sobre la condición de ‘novela dialogada’ de la obra (13) o su ‘judaísmo’ (13, 18, 19, 38, 59, 147-154, 220, 256; aunque reconoce que hoy “la fiebre del oro converso ha perdido virulencia” 152, n89). A pesar de todo, su condición de *outsider* (García Valdecasas es especialista en Filosofía del Derecho) le ha permitido enfocar ciertas cuestiones sin prejuicios y libre de los *clichés* (o por lo menos, de algunos) de la tradición crítica. Tengo para mí que ha comentado con gran sensatez pasajes concretos de *Celestina*. Mucho más grave, sin embargo, es el hecho de que edite la *Comedia* sin los conocimientos filológicos y de crítica textual necesarios. La *constitutio textus* que propone se basa en impresiones subjetivas y no en una *collatio* científica de los testimonios conservados y es, en consecuencia, inaceptable.

El estilo es abiertamente socarrón en muchas ocasiones; abundan las bromas sarcásticas formuladas en un tono familiar. A veces, habría sido deseable que el humor hubiera estado contenido en un estilo más académico y moderado, y que se hubiera evitado alguna alusión religioso-moralizante, como la que se permite sobre la vida ultraterrena de Proaza (p. 73) o la del primer autor (p. 98).

*La adulteración de ‘La Celestina’* se divide en dos partes. La primera contiene el estudio propiamente dicho; la segunda, la edición de la ‘primitiva’ *Comedia* según la entiende García Valdecasas. Tres grandes secciones constituyen, a su vez, la primera parte: (a) Las adulteraciones editoriales (21-103); (b) Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia* (105-177) y (c) Las adulteraciones literarias en la *Comedia* (179-309). Es decir, se trata, nada menos, de llegar al

texto 'original' de la *Comedia* analizando primero las sucesivas intervenciones de los impresores, y después, las adiciones de Rojas, empezando por las de la *Tragicomedia* y terminando por las de la *Comedia*.

Fundamental, pues, en la argumentación de García Valdecasas es la primera sección de su estudio, en la que propone una filiación aproximada de los más tempranos testimonios impresos, siguiendo la cronología de estas ediciones establecida ya hace años por Norton en un clásico trabajo (Norton 1966/2001). Trata de demostrar las sucesivas intervenciones de los impresores en el texto, a quienes se les deben no sólo los argumentos de los actos, sino también la misma división en actos, algo que no estuvo nunca en la mente ni del primer autor ni de Rojas.

No faltan aquí sensatas reflexiones. El autor da en el clavo al explicar la razón por la cual algunas ediciones del XVI de la *Tragicomedia* llevan la fecha de 1502 aun cuando son posteriores, según demostró Norton. La fecha de 1502 se debe a la intención de los impresores de evitar una pragmática real (julio de 1502) por la que se obligaba a que todo libro se publicara con licencia (31).<sup>2</sup> De ahí que llame a estas ediciones 'piratas' y de ahí que afirme que la edición de la cual éstas derivan no tuvo por qué datar de 1502, sino que pudo ser de 1504 (32) o "como muy tarde de comienzos del 1505" (34), pero, como dice Serés, siguiendo a Moll, "también puede verse la obstinación en 1502 —y no en 1500 o 1501— como un indicio de que la *princeps* es probablemente de ese año."<sup>3</sup> De todas formas, para García Valdecasas no es tan importante la fecha de la edición de la cual descienden no sólo las 'piratas' sino también las italianas como que se añadieran los argumentos tomándolos de la *Comedia* y agregando otros nuevos para los actos interpolados:

En el fondo poco importa quién y cuándo lo hizo. Lo cierto es que colacionó dos ediciones: compuso el texto según aparecía en la *Tragicomedia* recientemente publicada por el bachiller, y copió de la *Comedia* los argumentos añadidos por los viejos impresores. Pero, como éstos no cubrían los nuevos episodios que Rojas acababa de introducir, nuestro impresor, corrector o lo que fuera tiró de pluma —yo, la verdad, me lo imagino mojando directamente el garfio en el tintero—, reformó uno y redactó otros cinco con todo el esmero de un aspirante a literato." (34)

La afirmación es, sin embargo, mera conjetura basada en dos ediciones fantasmas, de las cuales no se dan mayores explicaciones: una edición de la *Tragicomedia* (que fecha en 1504-1505) con división en actos y argumentos de cada acto, y una misteriosa edición 'autorizada' por Rojas, que vuelve a mencionar de pasada en otras partes del libro como la fuente de Zaragoza 1507 (55, n35 y 79). García Valdecasas valora especialmente el texto de la edición de Coci de

1507 por ser la *Tragicomedia* más antigua en castellano, por no ser una edición fraudulenta y porque “reproduce el diálogo de la *Tragicomedia* tal y como la dispuso Fernando de Rojas” (36); es decir, según él entiende, sin los argumentos al principio de cada auto.<sup>4</sup> Este último punto es crucial en su tesis. Le sobra razón cuando insiste en que, a la luz de las declaraciones del prólogo, los argumentos se deben a los impresores.<sup>5</sup>

Olvida, sin embargo, que esto ha sido aceptado por un buen número de críticos y que la lectura de ‘excusada’ como ‘innecesaria’ ya la habían advertido otros estudiosos desde Foulché-Delbosc.<sup>6</sup> Es discutible la interpretación de García Valdecasas de “poniendo rúbricas o sumarios” como “poniendo rúbricas y sumarios”, ya que no está tan claro que aquí ‘rúbricas’ no sea sinónimo de ‘sumarios’. No es, en absoluto, evidente, como él dice, que en esta famosa frase del prólogo se censure la división en actos (43); parece, antes bien, que la queja se centra en el hecho de que los impresores han redactado los resúmenes. A quien escribe el prólogo lo que le molesta es que hayan narrado “en breve lo que dentro contenía [*cada acto!*].” Utilizando un argumento que emplea el propio García Valdecasas en repetidas ocasiones, cabría señalar que, si se hubiera querido decir que los impresores fueron quienes dividieron la obra en actos, es de suponer que se habría dicho claramente. Por otro lado, aun cuando es verdad que en la edición de Zaragoza 1507 no se incluyen los argumentos de cada auto, no es menos cierto que se mantiene la separación de los autos, indicando al principio de cada uno los nombres de los personajes que intervienen. En suma, aunque, a estas alturas del libro García Valdecasas considere probado que ni el primitivo autor ni Rojas son los responsables de la división del texto en actos, el aserto no pasa de ser una simple suposición.

Conjeturas similares son las que se formulan con respecto al ejemplar de la *Comedia* preservado en la Hispanic Society of America, que conoce sólo por reproducciones facsimilares, aun cuando no parece tener noticia de la más reciente (Miguel Martínez 1999). Admite que fue estampado por Fadrique de Basilea en Burgos en 1499 y aporta diversas explicaciones acerca de las consabidas manipulaciones a las que fue sometido. Así, teniendo en cuenta otros libros salidos de imprentas burgalesas, piensa que el facsímil del colofón añadido al final se puso para suprimir algo que ‘devaluaba’ el ejemplar: un colofón que indicaba que la *Comedia* se había impreso en el mismo volumen con otra obra (49-50), aunque no precisa con qué obra Fadrique de Basilea pudo haber impreso *Celestina*. Por lo que respecta a lo que contendría la famosa hoja perdida del primer cuaderno, García Valdecasas arguye que estaba la carta del autor a un su amigo (50). Cree imposible, en cambio, que esta edición contuviera las octavas acrósticas. Por eso, piensa que en la carta perdida faltaría lo siguiente: “Para desculpa de lo qual todo no solo a vos, pero a quantos lo leyeren offrezco los siguientes metros.” Y terminaría con estas palabras: “Y porque conozcáis donde comiençan mis mal doladas razones e acaban las del antiguo autor en la margen

hallaréys una cruz y es el fin de la primera cena. Vale”. En una edición posterior, Rojas intentaría suprimirlas, poniendo la frase relativa al acróstico, pero el impresor no entendió sus indicaciones y combinó ambos finales (51-54). De nuevo, nos hallamos ante una simple especulación.

García Valdecasas se detiene en estas explicaciones porque para su tesis resulta básico demostrar que la carta fue anterior al acróstico y probar así que Rojas no miente encubriendo su nombre en la carta, pero desvelándolo en el acróstico. Estoy de acuerdo con el autor cuando afirma que la carta en la versión de la *Comedia*, con su alusión a la cruz, deja entrever un estado manuscrito de la obra (53), según ha estudiado también Orduna (1999). Ahora bien, según señala un bibliógrafo tan autorizado como Jaime Moll es verosímil suponer que la edición de Burgos contuviera todos los preliminares en un cuaderno “sin signatura (...), incluso con páginas en blanco, como es el caso del *Oliveros de Castilla*” (Moll 2000: 22). Además, todo el razonamiento de García Valdecasas respecto al ejemplar de la *Comedia* de la Hispanic Society del cual dependen las tesis centrales de su libro habría que ponerlo en cuarentena a la luz de las recientes observaciones de Moll, quien recuerda que no hay garantía de que nos hallemos ante una edición de 1499, pues “esta marca se siguió empleando, sin raspar el año de 1499, hasta mediados de 1502” (Moll 2000: 22). De ahí que deduzca que la secuencia fue Toledo-Sevilla-Burgos.<sup>7</sup>

Por lo que respecta al prólogo de la *Tragicomedia*, García Valdecasas opina que Rojas lo compuso para sustituir a la carta. La *Carta del autor a un su amigo* no estaría en la misteriosa edición príncipe de la *Tragicomedia* ‘autorizada’ por Rojas a la que en repetidas ocasiones alude. Aparecería sólo en las ediciones ‘piratas’ y serían los impresores los responsables de dicha inclusión y de algunas modificaciones en el texto (55). Un argumento de peso en contra de estas ideas es el hecho de que el recién descubierto ejemplar completo de Zaragoza 1507 contiene, en efecto, la carta. García Valdecasas trata de salvar su teoría afirmando que Coci “tuvo que sacarla de otro sitio” (55 n5, 308-309), pero no explica por qué el impresor zaragozano incorporó un texto que no estaba en la edición autorizada que, según él, seguía.

Por otro lado, defiende que los añadidos de la carta en la *Tragicomedia* se deben a los impresores, no a Rojas. Son ellos quienes introdujeron la alusión a Cota y Mena (57-58). La peor de las adiciones es, sin embargo, la del final: “Y porque conozcáis dónde comiençan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso hasta el segundo auto, donde dize: ‘ermanos míos...’ etc. Vale.” Rojas, quien, según García Valdecasas, abominó de la división en autos en el prólogo de la *Tragicomedia*, no pudo haber escrito esto: “Es comprensible que se expresen así quienes reponen en la *Tragicomedia* los argumentos suprimidos y la imprimen dividida en actos; no el bachiller, que es ajeno a esas ‘punturas’ y contrario a tal división como explica

en el prólogo” (59). Los impresores encontraron sin sentido la alusión a la cruz y adaptaron el final de la carta a un texto que presentaban dividido en actos. Hay que reconocer que García Valdecasas llama aquí la atención sobre un problema textual del que se suele hacer caso omiso –a pesar de haber sido advertido ya por Foulché-Delbosc (1900:38), a quien no se cita—, pero encadena demasiadas hipótesis tratando de explicar cabalmente cómo procedieron los impresores (58-64), partiendo del convencimiento, no del todo probado, de que la división en actos se debe a ellos.

Sobre las adiciones editoriales de la *Comedia*, opina que las rúbricas de las octavas acrósticas son de Proaza (70). Resulta lógico su razonamiento de que no fueran del autor de los versos, pero bien podrían haberlas añadido los mismos impresores, siguiendo el mismo argumento empleado por él. Muy sugerente es su observación de que el hecho de descubrir el secreto del acróstico en las octavas finales se debe a que por las rúbricas y los calderones éste resultaría ilegible (71). En cambio, resulta más difícil dar crédito a su afirmación de que “la división en actos se supedita al despliegue de las ilustraciones, y no al revés” (p. 74), entre otras razones porque no tenemos la seguridad de que la edición de Fadrique de Basilea sea anterior a las de Toledo y Sevilla. Y, respecto a esto último, es legítimo preguntarse cómo es posible que Fadrique de Basilea se embarcara en un proyecto de editar como libro de lujo, con grabados, un texto desconocido. No pasa de ser hipótesis sin fundamento su idea de que la extensión del primer acto es consecuencia de que “se perdieron o estropearon” los grabados, por lo que “lo que iban a ser tres actos quedó en uno” (75).

En la parte final de esta primera sección (81-86), García Valdecasas lee con detenimiento las declaraciones que se hacen en la carta, el acróstico y el prólogo acerca del problema de la autoría y termina concluyendo que Rojas afirma sólo haber puesto un final a la *Comedia*: “Rojas deja bien claro que *La Celestina* no le pertenece. En todo momento se define como su mero adicionador” (86). Algunas de sus lecturas son ciertamente sugerentes. Por ejemplo, a propósito de la frase “Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria, o ficción toda junta (...)”, García Valdecasas se pregunta cómo se podría decir esto de una obra de la que sólo se hubiera podido leer el principio (82). Otras, sin embargo, son matizables. Así, sobre la afirmación “Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas (...) celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo no espresare el mío” no duda de que Rojas está asegurando que su aportación “ha consistido en ponerle un final rastrero” (82). Pero, cabría interpretar que el antecedente de ‘le’ es ‘nombre’, es decir, se está refiriendo al primer autor. Apoya esta lectura el hecho de que otras ediciones presentan ‘lo’ como variante adiáfora, la cual García Valdecasas considera como errata. Además, cabría entender que ‘fin’ vale por ‘propósito’, con lo que la frase tendría un sentido bien distinto.<sup>8</sup> De todas formas –es de ley reconocerlo– la lectura de García Valdecasas no es desatinada y coincide con la de otros críticos (Cantalapiedra Erostarbe, ed. 2000: II, 249).

Muy sutil es su comentario de que, cuando se dice “así mismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones mientras mis socios en sus tierras en acabarlo me detuviese (...)”, *acabarlo* se está refiriendo al ‘final’ de la obra, no a ésta. Es decir, lo que se escribió en quince días no fue la *Comedia*, sino sólo su final. Hay que reconocer que es una lectura sugestiva de una frase que gran parte crítica había pasado por alto, con alguna excepción significativa (Cantalapiedra Erostarbe 2000: II, 248). Tras apoyar su tesis con más o menos convincentes lecturas de afirmaciones del acróstico y del prólogo a la *Tragicomedia*, recuerda que casi todos los descendientes del bachiller, dicen que ‘compuso’ la obra; pero no lo mencionan como autor de ella. Según García Valdecasas, hay que entender ‘componer’ en el sentido de ‘arreglar’ (86-92). Por último, se detiene en el análisis del final de la carta, según la versión de la *Comedia*. Argumenta que la alusión al “fin de la primera cena” hay que interpretarla como “el fin de la comedia primitiva”, citando diversos ejemplos del término ‘cena’ como sinónimo de ‘obra representable’, y negando que ‘primera cena’ signifique ‘primer auto’, como se acepta tradicionalmente (92-99).

Pese a que García Valdecasas comete el error de entender que la carta es un testimonio histórico, y no un texto preliminar en una obra literaria, creo que muchas de sus conclusiones en estas últimas páginas de la primera sección son sugerentes e invitan a reconsiderar la participación de Rojas en la elaboración de la *Comedia* desde una nueva perspectiva. Especialmente interesantes resultan sus comentarios sobre el final de la carta en la versión de la *Comedia* y los cambios con los que se incorpora a la *Tragicomedia*. Con todo, se debería haber profundizado más en las cuestiones planteadas, que no dejan de ser, en cualquier caso, simples hipótesis. Habría sido conveniente que, al tratar de la fama y de la autoría de Rojas, se reflexionara sobre un hecho importante que la crítica tiende a soslayar, pero que no se le escapa al propio García Valdecasas (23); a saber, que en las ediciones antiguas no figura el nombre de Fernando de Rojas. La consulta de otros trabajos, como los ya casi centenarios de Foulché-Delbosc y los más modernos de Cantalapiedra o de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991), el cual García Valdecasas asegura conocer después de haber escrito el suyo (80), le habrían permitido incorporar nuevos argumentos a su tesis. De la misma manera, se echa en falta conocer las objeciones que García Valdecasas pondría a las críticas que se han hecho de estos trabajos. Recordemos, por caso, que Botta (1995: 275-277) manifestaba serias dudas sobre la lectura de ‘acabar’ en el sentido de ‘ponerle un final’. El estudio lingüístico de ‘cena’ podría haber estado más documentado. Como ocurre a lo largo de todo el libro, un deseo de explicar hasta los más nimios detalles conduce a la afirmación gratuita, lo cual resta credibilidad a todo el argumento: Rojas puso una cruz y no otro signo para indicar “descanse en paz” el primer autor (98-99).

A pesar de ciertas aportaciones concretas, el grave problema que plantea esta primera sección no es sólo que las hipótesis se hilvanen en cadena, sino que

éstas no se formulan dentro de un análisis riguroso de *Celestina* como hecho editorial en el contexto de la imprenta incunable y postincunable en la Península Ibérica. Pero no sólo habría sido deseable la consulta de estudios sobre la imprenta en España y un mejor conocimiento de la Bibliografía Textual, sino que algún otro trabajo como el de Richardson (1994) sobre la imprenta en Italia le habría podido servir, tal vez, para corregir, matizar o incluso reforzar alguno de sus argumentos. Es sorprendente, en fin, —y éste es un gravísimo defecto del libro— no encontrar ni en esta sección ni en toda la obra referencia alguna sobre la tradición manuscrita de la obra representada por *Mp*.

La segunda sección del estudio, ‘Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia*,’ es una dura censura de la labor de Rojas en la ampliación de la *Comedia*: Rojas “pretende enriquecer *La Celestina* con más filosofismos de prestado y chuscas ‘particularidades’ de su ingenio” (124), pero lo único que hace es empeorar el original. Muchos de los comentarios de García Valdecasas sobre los cambios introducidos son arbitrarios, y las alteraciones que presenta el texto se podrían explicar por razones literarias de diverso tipo. Es cierto que algunos añadidos van contra la lógica, pero no podemos olvidar que incluso en el *Quijote* hay considerables despistes. A veces, parece como si viera *Celestina* como un drama neoclásico, una obra esencialmente realista o incluso un texto historiográfico. Además, es curioso constatar que mientras lo que no encajaba en los preliminares García Valdecasas lo asignaba a los impresores, ahora cualquier disonancia en el texto la presenta, sin asomo de duda, como debida a Rojas. Abomina, sobre todo, de los cinco actos interpolados, es decir de lo que llama “la gran adición” (129-145), que según él “destruye: la economía del tiempo, la continuidad casual, la tensión conclusiva y la verosimilitud de la historia” (130). Son páginas en las que plantea cuestiones de gran calado. Hay que reconocerle el mérito de haber dicho de forma rotunda lo que más de un celestinista compartiría, pero no lo proclamaría tan abiertamente: en muchos aspectos, la *Comedia* es superior literariamente a la de la *Tragicomedia*. Su postura no es, con todo, nueva, y sorprende que García Valdecasas no mencione que Foulché-Delbosc, quien también negaba la autoría de Rojas para la versión de dieciséis actos, defendió a principios del siglo pasado la superioridad de la *Comedia* frente a la *Tragicomedia* (Foulché-Delbosc 1900, 1902).

De nuevo, volvemos a encontrar observaciones brillantes en medio de hipótesis sin fundamento expresadas de forma categórica. Es sugerente su idea de que Calisto entrega a Celestina la cadena de oro “para impedir filtraciones de su secreto” (132) y, desde luego, es digna de tenerse en cuenta su interpretación de que son el “impulso amoroso” y “la honra” los elementos que fundamentan la tensión dramática en la *Comedia*, una tensión que se ve gravemente afectada con los actos añadidos de la *Tragicomedia*:

(...) el secreto es estática y constante condición de la posibilidad de la

historia. Cuando el interpolador se desentiende de aquella honra en entredicho, deshace la tensión conclusiva del drama; cuando ignora la necesidad del secreto, destruye su verosimilitud. ¿En qué cabeza cabe que, tras el gran escándalo, se sucedan durante un mes los encuentros clandestinos de los amantes como si tal cosa. No, desde luego, en la del autor. (135)

No obstante, no se muestra muy serio al analizar el personaje de Centurio, del que dice “pega en *La Celestina* como un fandango en un entierro” y le “aburre demasiado para ocupar[se] de él” (141). La caracterización de Areúsa y Celestina en la *Tragicomedia*, que tantos problemas ha suscitado a la crítica (recuérdese la famosa teoría de Lida de Malkiel sobre el trueque de personajes), la explica como un buen ejemplo de un continuador que no ha entendido la obra original. Es ingenuo que no contemple a la Areúsa de la *Comedia* como una prostituta, que es en lo que la transforma, según él, Rojas (142). Prueba de que el continuador no ha entendido el drama de la *Comedia* es el hacer de Areúsa y Elicia las desencadenantes de las muertes de los protagonistas (144). Arguye que resulta absurdo –y no deja de tener interés su afirmación– que, si las muchachas quieren vengarse, no descubran el secreto de Calisto y Melibea a los padres de ésta.

Bastantes más páginas de las que hubieran sido necesarias dedica García Valdecasas a negar que ningún personaje ha sido retratado como converso (147-155), olvidando que estas interpretaciones están desprestigiadas entre la crítica desde hace tiempo (véase, sin más, Salvador Miguel [1989]). En realidad, incluso los que hoy consideran la condición de converso de Rojas como fundamental para entender la obra enfocan la cuestión de manera muy distinta (véase, por ejemplo, Girón-Negrón [2001: 251-270]). Es sutil su razonamiento de que en la *Comedia*, debido a que sólo transcurren tres días, no cabe plantearse por qué Calisto y Melibea no se casan (159), pero se simplifica demasiado pasando por alto la parodia de los códigos del amor cortés que hay en *Celestina*.

El convencimiento de García Valdecasas en la exactitud de su tesis le lleva a distinguir varias manos en las adiciones de la *Tragicomedia* y a reconocer algún añadido valioso (161-173). Se trataría, en muchos casos, de fragmentos de la *Comedia* original omitidos en las primeras ediciones y que se recuperan en la última versión de la obra. Como el mismo autor reconoce, su tesis se vuelve así harto complicada –y en consecuencia más difícil de aceptar–, pero no por ello deja de mostrarse seguro de ella (170).

En la tercera sección del estudio “Las adulteraciones literarias de la *Comedia*,” donde se reflexiona sobre la primera intervención de Rojas en el texto de la *Comedia* original, se acumulan más suposiciones sin fundamento sólido. García Valdecasas comienza ocupándose de la carta y la entiende al pie de la letra. Opina que Rojas escribe en Salamanca el final de la *Comedia* en

quince días de unas vacaciones de Pascua en 1497 (188), probablemente en un “colegio menor o en una residencia de pupilos” (191). Entre otros argumentos aducidos, merece la pena destacar que detecta una huella de los estatutos de un colegio universitario en una frase de Sempronio, fuente que había pasado inadvertida a los estudiosos (190). Resulta llamativo, sin embargo, que, tan preocupado por desterrar tópicos de la crítica celestinesca, no haya reparado en que es una mera hipótesis que Rojas obtuviera su título de bachiller en Salamanca, como hace bien en recordarme Di Camillo. La hipótesis se ha repetido tanto que, hoy por hoy, se considera como un hecho y se acepta unánimemente, pero lo único que sabemos es que Rojas era bachiller. Es cierto que el acróstico indica “vi en Salamanca la obra presente” y es verosímil que obtuviera el título de bachiller por esa universidad, pero, de hecho, desconocemos a ciencia cierta dónde estudió Rojas. Curiosamente, en este aspecto García Valdecasas, muy a pesar suyo, es deudor de la biografía de Rojas trazada por Gilman (1972/1978).

Convencido de que la carta tiene un destinatario concreto, despliega una amplia erudición genealógica para tratar de demostrar que Rojas en ella se dirige a un joven protector, don Juan Pacheco, natural de la Puebla de Montalbán e hijo de don Alfonso Téllez Girón (198). De nuevo, dado que la relación de ambos personajes no tiene apoyo documental alguno, nos encontramos ante una mera conjetura, conjetura que llega incluso hasta lo inverosímil: cuando Rojas en la carta se describe “acostado sobre mi propia mano”, está recordando, tal vez, a su protector que ni siquiera tiene almohada (195). El empeño de García Valdecasas en entender la carta como un texto histórico le ha impedido apreciar los tópicos literarios que en ella se encierran y la tradición a la que pertenece, sobre lo cual Di Camillo ha escrito recientemente con profundo conocimiento de la cuestión y planteando serias dudas sobre la posibilidad de que sea de Rojas (Di Camillo 2000).

Confiado García Valdecasas en ser capaz de reconocer el estilo del primer autor, asegura que la muerte de Celestina, Pármeno y Sempronio son obra de éste; la de Calisto y Melibea, de Rojas (212), aunque, más abajo, sin embargo, admitirá que no sabe dónde terminaría exactamente la *Comedia* original (314). Constantemente, se cae en el dogmatismo y en la afirmación arbitraria. Comenta el final deplorable que según él le añade Rojas, pero admite que hay alguna frase lograda (214). Niega la calidad literaria del planto de Pleberio y el suicidio de Melibea le parece “literatura barata” (220). Toda la *Comedia* desde el principio, según García Valdecasas, está llena de pequeñas adiciones de Rojas, adiciones que él es capaz de detectar y que se caracterizan por “el gusto –pésimo— del hipérbaton, la sentencia extemporánea, las antítesis paralelas, las proposiciones clonadas vez tras vez, las adjetivaciones redundantes (...)” (220). No se da cuenta de que el tuteo generalizado que hay en toda la obra es parte de ese estilo latinizante del que abomina y que para él se debe a la pluma de Rojas, ¿o es que —cabría preguntarnos— también Rojas alteraría los tratamientos que emplean

los personajes? Piensa que tras redactar el final, Rojas se dedicó a añadir máximas a la comedia (230) y reconstruye los pasos de la escritura de la *Comedia* de forma totalmente hipotética (240).

Huelga detenerse en todas las explicaciones que encontramos en estas páginas, muchas de las cuales se comentan por sí solas. La comedia original empezaría con el diálogo de Sempronio y Calisto (248). Rojas puso el principio que conocemos de la *Comedia*, quiso situar el inicio de la acción en una iglesia, y hacer de Calisto un clérigo, pero luego se arrepentiría. (255-256). El autor original dejó alguna escena apenas esbozada y Rojas la terminó (259), lo cual parece que va en contra de lo que ha dicho anteriormente acerca de que Rojas se encuentra una comedia casi completa y le pone el final. Es Rojas quien hace a Pármene envidioso; la historia del tesoro es invención suya (261), como las cien monedas de oro que le da Calisto a Celestina (265). Detrás de esta insistencia en el dinero se percibe la pobreza del Rojas estudiante, como detrás de la insistencia en el tema erótico, su propia virginidad (267).

Más atinadas son las reflexiones de García Valdecasas sobre los puntos de contacto de la *Comedia* con el teatro humanístico italiano (267-273), que, a mi modo de ver, son una de las grandes aportaciones del libro:

Nuestra obra es sin duda filial de esa corriente. Sin el acervo italiano de teorías y experiencias teatrales no creo que se hubiese concebido *La Celestina*, logro tan inmenso como solitario en su patria. Aquí el autor habría podido ver fiestas litúrgicas, escenificaciones de algún pasaje evangélico, ministriles dialogantes entre copla y copla, cantores cortesanos con disfraz de pastorcicos de Belén (...) y poco más. Nada parecido a una comedia ni de lejos. La de Calisto y Melibea será muy española, pero en España no tiene parientes. (271)

El autor no duda de que la *Comedia* original es obra de un español que vivió en Italia y se enriqueció de la experiencia teatral de aquellas tierras, pero lamentablemente no profundiza en esta cuestión. Habría sido interesantísimo, por ejemplo, tratar de aportar más datos que vincularan *Celestina* con determinado círculo humanístico o con determinada corte italiana. Prefiere, en cambio, García Valdecasas dedicar las últimas páginas de su estudio a los posibles orígenes aragoneses del 'autor desconocido,' puesto que piensa que en el texto hay elementos que apuntan en esa dirección. Sin embargo, renuncia, de entrada, a realizar un estudio lingüístico y a rastrear aragonesismos, que es lo que hubiera sido preferible, en lugar de asegurar, de manera poco científica, que Celestina habla con un deje aragonés que no tienen otros personajes (283-284). Corresponde más bien a los historiadores del Derecho evaluar la precisión de las afirmaciones de García Valdecasas acerca de la forma de proceder de la Inquisición aragonesa con las brujas en el caso de Claudina o Claudiana,<sup>9</sup> (277) o sobre la ejecución

sumaria de Pármeno y Sempronio, que al autor le recuerda un procedimiento propio del derecho aragonés (289).

Otros comentarios suyos admiten, desde luego, diversas interpretaciones. Así, una alusión a San Jorge de *Celestina* hablando Melibea sobre Calisto (“Gran justador; pues verle armado, un San Jorge”) sugiere, según García Valdecasas, un autor aragonés: un castellano —razona— habría citado a Santiago Apóstol. El argumento no es sólido, puesto que en la iconografía tradicional es San Jorge quien destaca por su armadura, no Santiago, y aquí lo que se quiere enfatizar es la figura de Calisto *armado*. Por otro lado, se fija en una frase de *Celestina* pronunciada durante el banquete que tiene lugar en su casa (“mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona; quando séays aparte, no quiero poner tassa, pues que el Rey no la pone”). Según García Valdecasas, tiene que ser una referencia a Fernando el Católico, pues en Castilla se hubiera dicho ‘la reina’ (287). Pero podría ser una frase hecha, y, utilizando los argumentos del propio autor, siempre cabría preguntarse cómo es posible entonces que Rojas, quien según García Valdecasas alteró notablemente el texto encontrado, no hubiera cambiado algo que de ninguna forma se diría en Castilla. La mudanza de *Celestina* de casa la explica ateniéndose a un traslado de prostitutas en Zaragoza en 1474 (288), pero no tienen en cuenta los estudios de Russell y Michael al respecto (Russell 1989 y Michael 1991-1993). A propósito del comportamiento de Calisto al enterarse de la ejecución de Pármeno y Sempronio, señala que no le “parece castellana la actitud del caballero cuando toma como una ofensa personal la muerte de los mozos” (292), sin atender a los análisis de Botta (1991) y Ladero Quesada (1990 /2001: 228-229). Por fin, aun cuando subraya que la acción de *Celestina* no transcurre en Zaragoza, indica que la ciudad aragonesa parece evocarse en algunos momentos (293-299).

Después de una postdata de última hora, con reflexiones sobre la edición de la *Tragicomedia* de 1507 a propósito del nuevo ejemplar recientemente hallado (305-309), cierra el libro una edición *sui generis* de la *Comedia*, realizada sin rigor filológico. No deja de ser una ironía que esta *constitutio textus* tan poco científica, y sobre la que huelga un análisis pormenorizado, aparezca en la misma serie que el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecuá.

También hay algo de irónico en el hecho de que en un libro en el que tanto se censura la labor de los impresores presente de manera incorrecta los títulos de dos secciones en los encabezamientos de las páginas impares: desde la página 109 a la 177 el encabezamiento superior debería ser ‘Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia*,’ no ‘Las adulteraciones editoriales en la *Tragicomedia*’; de la misma forma que desde la página 183 a la 241 se debería haber puesto ‘Las adulteraciones literarias en la *Comedia*,’ y no “Las adulteraciones editoriales en la *Comedia*.” La errata, en cualquier caso, no es achacable al autor, quien, en cambio, sí podría haber evitado que se colara algún

error que puede inducir a confusión. *Celestinesca* ya no se publica en la Universidad de Georgia (24, n2); sino en Michigan State University; una vez, se habla de Sempronio cuando el texto se refiere a Pármeno (159, línea 7); y otra de Elicia, en lugar de Lucrecia (172, línea 9).

No son, sobra decirlo, estas minucias lo más grave del libro, sino los serios problemas de una complicada argumentación sustentada por completo en conjeturas. Esperemos que, a pesar de todo, la crítica celestinesca no considere este obra como la mera intrusión de un *outsider* y no la relega al ostracismo por sus indudables defectos, sino que sepa aprovechar tanto algunas de sus lecturas de pasajes concretos como ciertas reflexiones, cargadas de sentido común, sobre el origen de la *Comedia*, pues, de hecho, García Valdecasas pone el dedo en la llaga sobre asuntos en los que urge seguir profundizando.

A mi juicio, son tres los aspectos más sobresalientes en los que incide *La adulteración de 'La Celestina'*. Confiemos, en primer lugar, en que sus observaciones sobre el mérito artístico de la *Comedia* sirvan para estimular nuevos estudios sobre este estado del texto celestinesco. Y no sólo estudios, sino también nuevas ediciones. Es cierto que contamos con varias ediciones de la *Comedia* (la última, la excelente de Emilio de Miguel Martínez), pero ya va siendo hora que alguna colección de libro de bolsillo de amplia difusión publique una edición crítica y anotada de la *Comedia*, un texto que resulta mucho más asequible al estudiante que por primera vez se asoma a *Celestina*. Desde luego, es ésta una postura más sensata desde el punto de vista filológico que seguir ofreciendo nuevas ediciones que combinen el texto de la *Comedia* y el de la *Tragicomedia*, un problema que, sin ser filólogo, no se le escapa a García Valdecasas (40, n14).

En segundo lugar, a pesar de todas las conjeturas sin fundamento que formula, algunas de las intuiciones de García Valdecasas deberían de fomentar el interés en el estado textual de *Celestina* anterior al conocido, esa *Ur-Celestina* de la que habla, a propósito de *Mp* y desde planteamientos científicos, Botta (1993:50 y 1997) o esa amplia transmisión manuscrita de la que no duda Conde basándose en un sólido conocimiento de dicho códice (Conde 1997:185). Según indiqué antes, especialmente valiosas me parecen las observaciones de García Valdecasas acerca de la génesis de *Celestina* y los círculos humanísticos italianos, asunto sobre el que, aun cuando desde premisas bien distintas, reflexiona Rico en un reciente trabajo (Rico 2000, en Lobera *et alii*, eds. 2000: XV-XLVII). Más cerca de García Valdecasas está, en cambio, Di Camillo en su último estudio sobre *Celestina*, en donde vuelve sobre las relaciones de la obra con la comedia humanística, pero subrayando —y esto es lo importante— que este tipo de teatro no está documentado en la Castilla del XV (Di Camillo, en prensa). No llega tan lejos como García Valdecasas proponiendo que el primitivo autor de *Celestina* se formó en los círculos humanísticos italianos, pero sí sugiere que sólo en este contexto se puede explicar el origen de la obra. Los razonamientos de García

Valdecasas y de Di Camillo marcan, así, un nuevo rumbo en los estudios sobre las relaciones de *Celestina* con la comedia humanística. Sería deseable que, a partir de ahora, nuevas investigaciones en archivos y bibliotecas italianos se encaminen en esa dirección y traten de exhumar documentación que permita corroborar estas ideas.

En tercer lugar, el problema del origen de *Celestina* conecta, por supuesto, con el de la autoría. En este sentido, aun cuando no podamos admitir, sin más, las conclusiones de García Valdecasas, sí creo que deberíamos dar mayor importancia a la posible participación de impresores y correctores en el texto, de ese texto en movimiento, como lo llama Botta (1997). Por lo que respecta a Fernando de Rojas, sus serias dudas sobre la paternidad de Rojas de lo que él llama la *Comedia* 'original' se formulan en un momento en que la mayor parte de la crítica tiende a reconocer una autoría distinta a la de Rojas para el acto primero (véase, sin más, Serés 2000, en Lobera *et alii* 2000: LVIII-LXVII). Resulta llamativo que, desde un análisis científico de *Mp*, se concluya que Rojas parece haber reelaborado para la imprenta un texto manuscrito preexistente ampliamente difundido de forma anónima (Botta 1997:147).

Por otro lado, Snow (1999-2000) reflexiona, asimismo, sobre una circunstancia bien advertida por García Valdecasas (23), el hecho de que en ninguna edición antigua de *Celestina* aparezca en la portada el nombre de Rojas como autor, al tiempo que retoma observaciones de otros críticos, como la de Infantes, para quien la biblioteca de Rojas "nos ayuda bien poco a entender esa obra llamada *Celestina*" (Infantes 1998: 51). Sería imprescindible, de todas formas, que se siguiera la prudencia de Snow a la hora de plantear las hipótesis y se evitaran más conjeturas sin fundamento sobre la autoría y la génesis de la obra, lo cual ha sido uno de los males de la crítica celestinesca del siglo XX y ha servido para incrementar las dimensiones de una bibliografía que, paradójicamente, no ha logrado desentrañar los problemas en torno al origen de la obra. Por otro lado, el libro de García Valdecasas presenta la peculiaridad de distanciarse de algunos lugares comunes de la crítica al tiempo que admite otros sin discusión. Y es que, si algo nos enseña repasar la tradición crítica de *Celestina*, es la facilidad con la que han arraigado entre los estudiosos ciertas ideas que se han repetido hasta la saciedad y se han considerado como hechos, cuando no pasaban de ser suposiciones. Evitémoslo en el futuro.

Lo que queda claro es que sólo desde una perspectiva interdisciplinar, libre de prejuicios y de *clichés* de la tradición crítica, y que conjugue el estudio histórico, bibliográfico, filológico y literario, se podrá empezar a aclarar el misterio que todavía envuelve la génesis de *Celestina*. Es el gran reto de la crítica celestinesca en el siglo XXI. El descubrimiento, o redescubrimiento de *Mp*, y el de un ejemplar completo de la edición de la *Tragicomedia* de 1507 han sido hitos fundamentales. Ojalá aparezcan nuevos testimonios de la obra y/o nuevos documentos que

contribuyan a allanar el camino.\*<sup>10</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> José Guillermo García Valdecasas. *La adulteración de 'La Celestina'*. Madrid: Editorial Castalia, 2000. 445 pp. ISBN 84-7039-875-X. Un anticipo de las tesis fundamentales del libro se encuentra en García Valdecasas (2000: 121-141).

<sup>2</sup> El hecho ha sido notado también por otros críticos. Véase, por ejemplo, G. Serés (2000:LXXXIII) en F. Lobera *et alii* (2000). Para más información sobre el citado decreto, véase Martín Abad (2000: 55).

<sup>3</sup> Serés (2000), en Lobera *et alii* (2000:LXXXIV, n. 76).

<sup>4</sup> La valoración que hace García Valdecasas de Zaragoza 1507 coincide con la importancia que últimamente se le asigna. Véase Infantes y Botta (1999) y Snow (1999).

<sup>5</sup> "Que aun los impresores han 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 escritores usaron." (Lobera *et alii*, eds. 2000: 20).

<sup>6</sup> Foulché-Delbosc (1900:49); Cejador, ed. (1913/1972: I, 25); Bataillon (1961:15); Rumeau (1966:4) y Russell, ed. (1991: 202, n. 30).

<sup>7</sup> Véase también Serés (2000), en Lobera *et alii* (2000: LXXIV). Es preciso recordar que, desde hace tiempo, se ha reivindicado que la edición de Toledo es la más antigua (Montañés Fontenla 1973).

<sup>8</sup> Es lo que indican Lobera *et alii* (2000: 7, n. 20, 372).

<sup>9</sup> A lo largo de la obra, García Valdecasas, opta por la forma 'Claudiana', siguiendo la lectura de la edición burgalesa, pero enmendando la errata (el original lee 'Clandiana').

<sup>10</sup> Agradezco a Consolación Baranda y Ottavio DiCamillo sus comentarios sobre estas páginas.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bataillon, Marcel (1961). "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas. París: Didier.
- Botta, Patrizia (1991). "Vtilidad (*Celestina*, Trag. XIV, 242.8)," *Cultura Neolatina* 51: 65-99.
- \_\_\_\_ (1993). "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales." *BRAE* 73: 25-50.
- \_\_\_\_ (1995). "Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*." *Cultura Neolatina* 55: 269-283.
- \_\_\_\_ (1997). "El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior," *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, 135-159.
- \_\_\_\_ y Víctor Infantes (1999). "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)." *Revista de Literatura Medieval* 11:

- 179-208.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, ed. (2000). Anónimo/Fernando de Rojas: *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*. Kassel: Reichenberger, 3 vols.
- Cejador, Julio, ed., (1913, reimpr 1972.). Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- Conde, Juan Carlos (1997). "El manuscrito II-1250 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión" *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, 161-185.
- Deyermond, Alan y Machpherson, Ian, eds. (1989): *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: Liverpool UP.
- Di Camillo, Ottavio (2000). "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*," en *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 111-126.
- \_\_\_\_\_ (en prensa). "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar," *Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', Proceedings of the International Congress Held in New York, in Commemoration of 'La Celestina', November 17-19, 1999*, eds. John O'Neill y Ottavio Di Camillo. Nueva York-Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Foulché-Delbosc, R. (1900). "Observations sur la *Célestine*." *Revue Hispanique* 7: 28-80.
- \_\_\_\_\_ (1902). "Observations sur la *Célestine* (II)." *Revue Hispanique* 9: 171-199.
- \_\_\_\_\_ (1930). "Observations sur la *Célestine* (III)." *Revue Hispanique* 78: 545-599.
- García Valdecasas, José Guillermo (2000). "Las increíbles desventuras de una obra maestra," en *El jardín de Melibea*. s.l.: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 121-141.
- Gilman, Stephen (1972/1978). *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Madrid: Taurus.
- Girón-Negrón, Luis (2001). *Alfonso de la Torre's Visión Delectable. Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain*. Leiden: Brill.
- Infantes, Víctor (1998). "Los libros 'traídos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*." *Bulletin Hispanique* 100: 7-51.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel (1990/2001). "Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*." en López-Ríos, S. ed. (2001: 213-240).
- López-Ríos, Santiago, ed. (2001). *Estudios sobre la 'Celestina'*. Madrid: Istmo.
- Martín Abad, Julián, coord. (1999). *Un volumen facticio de raros post-incunables*

españoles. Toledo: Antonio Pareja Editorial.

- \_\_\_\_\_. (2000). "El taller del maestro Fadrique, Alemán de Basilea, vecino de Burgos," en *El jardín de Melibea*. s.l.: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 47-71.
- Michael, Ian (1993). "Por qué Celestina muda de casa." *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A.A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro. Lisboa. Edições Cosmos, III: 69-89.
- Miguel Martínez, Emilio de, ed. (1999). Fernando de Rojas. *Comedia de Calisto y Melibea (Burgos 1499)*. Salamanca: Junta de Castilla y León-Caja Duero-Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moll, Jaime (2000). "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*." *Voz y Letra* 11.1: 21-25.
- Montañés Fontenla, Luis (1973). "El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*." *Anales toledanos* 8: 131-180.
- Norton, Frederick (1966/2001). "Las primeras ediciones de la *Celestina*," en López-Ríos ed. (2001: 39-55).
- Orduna, Germán (1999). "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: una conjetura." *Celestinesca* 23.1-2: 3-10.
- Richardson, Brian (1994). *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge UP.
- Rumeau, A. (1966). "Introduction à la *Célestine* " (...) una cosa bien escusada'." *Les langues néo-latines* 60: 1-26.
- Russell, Peter (1989). "Why Did Celestina Move House?," en Deyermond y Macpherson eds. (1989:155-161).
- \_\_\_\_\_, ed. (1991). Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.
- Salvador Miguel, Nicasio (1989). "El presunto judaísmo de *La Celestina*," en Deyermond y Macpherson, eds. (1989:162-177).
- Snow, Joseph. "La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1507," en Martín Abad coord. (1999: 28-39).
- \_\_\_\_\_. (1999-2000). "Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?" *Letras* 40-41: 152-157.



Traducción rusa (Mosú, 1959)