

«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Ex profesor de la Universidad Complutense

Remedios Prieto de la Iglesia
IES «San Juan Bautista», Madrid

Una de las dificultades que se oponen al esclarecimiento de la problemática referente a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina* es la utilización en ella, y sobre todo en los paratextos y sus rúbricas, de ambigüedades, polisemias y palabras cuyo sentido ha variado sensiblemente durante los cinco siglos transcurridos desde su primera edición. Otra dificultad estriba en los cambios de percepciones de los lectores críticos desde entonces hasta la actualidad.

Por tanto, la finalidad de este artículo es poner de manifiesto y tratar de resolver algunas de estas «trampas semánticas» que opondrá la obra a sus estudiosos, pues de ello podría depender la solución de varios problemas.

1. Los conceptos de «auctor» y «autor»

Un obstáculo para investigar a partir de textos modernos es la identificación en muchos de ellos de los términos «AUCTOR» y «AUTOR», no siendo pocos los editores que advierten la supresión de la consonante interior «c» de la primera palabra para adaptarla a los usos gráficos actuales, o incluso la eliminan sin advertirlo¹. Y esto afecta no sólo a la *Celestina*, sino a otras obras de la época. Efectivamente, aunque ambos vocablos puedan ser sinónimos, no siempre lo son, pues en determinados contextos

1.– Por ello, si nos ha sido posible, hemos consultado ediciones originales o facsimilares.

«auctor» y «autor» constituyen indicios valiosos para establecer distinción entre los «inventores» de ciertos textos e incluso los poseedores de derechos sobre ellos, y los compiladores, refundidores o remodeladores para su publicación a través de la imprenta².

Es verdad que en las ediciones antiguas de la obra se emplean ambos términos de una forma diríase caótica, pero un estudio analítico nos aclarará la causa de esta supuesta arbitrariedad debida en buena medida a su multiplicidad de ediciones y a su difusión universal.

Otorgamos gran importancia a las piezas paratextuales. Tres de ellas, «El autor [o 'auctor']³ a un su amigo», los versos acrósticos «El autor [o 'auctor'] escusándose de su yerro...» y las coplas de Proaza, figuran ya en las ediciones de la *Comedia*⁴; en las de la *Tragicomedia*, además de introducirse como novedad el Prólogo y las tres coplas finales «Concluye el autor [o 'auctor']...», se realizan serias modificaciones en los dos primeros paratextos, modificaciones que no constituyen objeto de este trabajo⁵.

Ahora bien, en las rúbricas, en el subtítulo de la portada y en las coplas de Proaza, se introducen leves modificaciones para reflejar ciertas circunstancias particulares de la edición en que aparecen, y ello provoca confusión en la interpretación de dichos textos si se analizan en su conjunto y sin tener en cuenta que una misma palabra o un sintagma pueden tener diferentes significados según sea la finalidad comunicativa para la que se apliquen, la circunstancia situacional y temporal en que se utilicen y el criterio de cada persona que los usa. Un caso llamativo es el de las octavas de Proaza: si aceptáramos el sentido literal aparente de que «corrector de la impresión» es sinónimo de corrector de cada estampación en

2.— El análisis del uso de la palabra AUTOR en tiempos pasados exige utilizarla lo menos posible con su significado actual para evitar confusiones. Por esto aplicamos aquí el vocablo «inventores» impropio en el presente. En otras ocasiones usamos el entrecomillado o las letras versales cuando referimos el término al significado de entonces y no lo hacemos cuando lo empleamos con su sentido actual.

3.— Ponemos entre corchetes la palabra «auctor» con el fin de indicar que el tándem «auctor»/«autor» experimenta variaciones en las distintas ediciones tempranas de la *Celestina*.

4.— Salvo en la burgalesa de Fadrique de Basilea, cuya posible presencia o ausencia en las hojas que faltan al único ejemplar conservado ha sido causa de amplios debates aún sin concluir.

5.— Respecto a las modificaciones, contradicciones y ambigüedades de los paratextos pueden verse los estudios de Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1989 y 1991: 6-62). En ellos se concluye que Rojas no es autor-creador o inventor de los diálogos de la *Celestina*, ni siquiera a partir del segundo auto, sino «componedor» o «acabador» (= enmendador, remodelador, refundidor) de una comedia humanística completa (de final feliz como corresponde al género), hecha por el autor de la Carta «a un su amigo», quien se la envió manuscrita para corresponder al «beneficio» y a las «muchas mercedes» que había recibido de la «libre liberalidad» de dicho amigo, según se dice en esta pieza preliminar. Desde tal punto de vista, Rojas fue el destinatario (no el remitente) de la Carta, la cual habría modificado ya en la versión de 16 autos, para adoptarla como propia, interpolando en ella referencias a su condición de jurista y a los quince días de vacaciones. Trataremos de confirmar esto en el presente estudio, ya que constituye una de sus bases fundamentales.

que se le cita así, llegaríamos a la disparatada conclusión de que Proaza intervino de manera directa en todas las impresiones antiguas, incluso en las «falsas 1502», dos de las cuales fueron estampadas en Italia, y en las realizadas después de su muerte⁶.

Y esto adquiere máxima evidencia con la utilización en las rúbricas de los términos AUCTOR y AUTOR: su uso aparentemente caótico en su conjunto resulta ajustado si lo referimos exclusivamente a las circunstancias de cada una de las ediciones tempranas en que figuran

El concepto de «auctor» queda nítidamente definido en el *Diccionario de Autoridades*:

AUCTOR. Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o traspasa alguna acción, o derecho a otro. [...] Hug. Cels. Repert. [...] *Auctor* es aquel de quien alguno tiene cosa alguna, o derecho⁷.

Esta segunda definición es el testimonio de autoridad y procede de Hugo de Celso, que la utiliza en su diccionario jurídico titulado *Las leyes de todos los Reynos de Castilla abreviadas y reduzidas en forma de Repertorio decisivo por la orden del A.B.C.*, libro que poseía el jurista Rojas, según consta en el inventario de sus bienes realizado a su muerte (Valle Lersundi 1929: 382-383). Es, por tanto, una definición vigente en la época de las ediciones tempranas de la *Celestina* que otorga a la palabra un sentido jurídico capaz de producir efectos económicos.

En cuanto al concepto de «autor», también queda definido en el *Diccionario de Autoridades*:

AUTOR. Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone⁸ y saca a luz otras obras literarias.

AUTOR es pues quien arregla y prepara un texto para su publicación, ya sea inventado por él mismo o por otros escritores⁹. Y es en este segundo caso cuando era preciso introducir el concepto de AUCTOR para diferenciar ambas figuras

Esta afirmación cobra evidencia en el título de la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, estampada por Jorge Costi-

6.- McPheeters (1961: 20) considera que murió hacia 1519, a una edad de unos 75 años.

7.- Esta definición forense, aplicada al ámbito literario, puede vincularse al concepto de *autoritas*, ya que este término alude a la fuente primigenia de algún texto o de alguna idea utilizada para su provecho por un autor posterior.

8.- En el apartado 5 discutiremos el significado del verbo «componer». Véase también la precedente nota 5 en lo que respecta a «componedor» o «acabador».

9.- Concordando con esta idea, Pedraza Gracia escribe en su estudio sobre el libro antiguo: «El concepto de 'autor' no es idéntico al actual: adaptadores, comentaristas y traductores pueden llegar a asumir la autoría de la obra sin otro requisito que darle el último aspecto» (2003: 104).

lla en Valencia en 1514, la misma ciudad y año de la edición de la *Tragicomedia* que comentaremos extensamente. Reza la portada de dicha edición del *Cancionero*:

Cancionero General de muchos y diversos AUCTORES,
otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo
AUTOR¹⁰.

Queda así bien claro que en este caso AUTOR es quien «imprime», «enmienda» y «corrige» los textos de «muchos y diversos AUCTORES», es decir, de los *inventores* de dichos textos que o bien se los han cedido, vendido o traspasado al «autor», o bien éste los publica por su cuenta con o sin su permiso. Con ello se patentiza la exactitud del concepto forense del término «autor» y lo adecuado de su utilización en la estampación de textos ajenos al «autor del libro».

Y los efectos económicos de esa utilización de los vocablos AUCTOR y AUTOR se perciben en el contrato de la sociedad que Hernando del Castillo formó con el impresor Koffman y con Micer Lorenzo Ganot para la publicación de su *Cancionero*. Si bien eran «muchos y diversos» los «autores»¹¹, en el contrato se especifica que «por quanto vos, Fernando del Castillo, avés copilado este original y lo dais y trabajáis en que vaya bien cor[r]egido al stampar¹², que tengáis y ayáis vuestra quarta parte [de las ganancias]»¹³.

Creemos que con tales testimonios podemos aceptar sin reservas la diferencia léxica entre AUCTOR y AUTOR y utilizarla para la interpretación correcta de su significado en cada caso

Ahora bien, para que se explicité en un texto la oposición entre ambos vocablos deben cumplirse dos condiciones:

1. Necesidad o voluntad, esto es, que se precise o se quiera deslindar las figuras del inventor de los textos y/o poseedor de derechos so-

10.– *Cfr.*: González Cuenca 2004: IV: 3. Rodríguez-Moñino (1958: 54-55) reproduce de forma facsimilar la portada de esta edición de Valencia 1514 estampada por Jorge Costilla.

11.– El sintagma «muchos y diversos autores» se especifica desde la edición *princeps*; en las de 1511, 1517, 1520 y 1527 se lee en el vuelto de la portada y en la de 1535 se indica que Hernando del Castillo «recoligió de diversas partes y de diversos autores todas las obras que pudo hallar». *Cfr.*: Rodríguez-Moñino 1958: 63-70.

12.– A lo largo del presente estudio, pondremos en cursiva todas las palabras y expresiones que queremos enfatizar. Lo hacemos aquí para llamar la atención sobre el uso de «estampar» en vez de «imprimir», vocablo al que nos referiremos más adelante.

13.– González Cuenca (2004: I: 37-39 y V: 550) lo comenta y transcribe. Rodríguez-Moñino (1958: 16) anota al respecto: «preparado el libro, formó Castillo sociedad con el impresor Cristóbal Koffman y con Micer Lorenzo Ganot, escriturando en Valencia el 22 de diciembre de 1509 ante el notario Juan Casanova las condiciones mercantiles. Castillo, como único autor, recibiría el 25% de la venta de los mil ejemplares que se convino imprimir en casa de Koffman.»

- bre ellos (AUCTOR) del que los selecciona, prepara, enmienda o corrige, en definitiva, «acaba» y saca a luz (AUTOR)
2. Conocimiento por parte de los autores, amanuenses, impresores, cajistas, etc. (en suma, de aquellos que pueden tener intervención en la grafía de las palabras impresas) de esta acepción más jurídica que literaria, para no incurrir en error de su uso, circunstancia que debe tenerse en cuenta en el caso de encontrarnos con alguna utilización de los términos realmente inexplicable.

De aquí que sea más pertinente analizar dicho uso en las rúbricas, que reflejan una finalidad comunicativa de quien las introduce y por tanto objeto de mayor cuidado por su parte, que en los textos de las piezas que encabezan, en cuya redacción sus autores (que pueden ser personas distintas) han podido obviar el significado legal de los términos, ya por desconocimiento, ya por falta de necesidad o de voluntad de establecer la distinción entre ambas figuras. De hecho (y así comenzamos a racionalizar el aparente uso anárquico de ambas palabras), la oposición entre los dos vocablos no existe en las rúbricas de las ediciones de la *Comedia*, en las que solo figura la palabra AUTOR¹⁴. Esto se debe seguramente a que en estas primeras ediciones, dado el carácter difuso del concepto de AU-TOR en aquella época, no se sentiría aún la necesidad de revelar la existencia de un AUCTOR y un AUTOR, necesidad que surgiría, por las circunstancias que analizaremos, a partir de la publicación de la traducción al italiano de 1506 y se reflejaría en España en las ediciones de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507, en la «falsa 1502» de Toledo y en las valencianas de 1514, 1518 y 1529 (ateniéndonos a las existentes en la actualidad).

Por último, en las «falsas 1502» de Sevilla y «Salamanca» (según dice su colofón rimado), el único término utilizado en dichas rúbricas es AU-C-TOR¹⁵. También existe explicación lógica para este cambio radical en relación con las ediciones de la *Comedia*. Probablemente estas «falsas 1502» se debieron, como opina Di Camillo (2007: 118), a iniciativa de sus impresores o libreros-editores que las habrían costeadado, sin que Rojas tuviera nada que ver en ello. Así, todos los escritores que habían tenido alguna intervención en la redacción del texto, serían en estos casos «autores»,

14.– Cfr.: facsímile de la edición de Toledo 1500, realizado por Daniel Poyán (1961); Sevilla 1501: ejemplar único en la Bibliothèque Nationale de France (Y.6310. Res.Yg.63), ediciones de R. Foulchè-Delbosch (1902) y Jerry R. Rank (1978), y edición crítica de José Luis Canet (2011).

15.– Hemos consultado los originales o microfilms de las siguientes ediciones, cuyas dataciones tomamos de Norton (1997: 217-221): Toledo, sucesor de Hagenbach, c. 1510-1514 (British Library: C.20.b.9); Sevilla, Cromberger, c.1510-1516 (microfilm Biblioteca Nacional de España: R/100134), y *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Cromberger, c. 1518-1520 (Biblioteca Nacional de España: R/26575). Para las ediciones de Sevilla, Cromberger, c.1513-1515; «Sevilla 1502» pero impresa en Roma por Marcellus Silber, c. 1516, y «Salamanca 1502» pero impresa en Roma por Antonio Blado, c. 1520, hemos acudido a las transcripciones que realiza Víctor Infantes (2007: 64, 66 y 72-73).

cuya aportación o cuyos derechos fueron utilizados por un último «autor» del nuevo libro, ajeno a la gestación de la obra. De estas ediciones, sobre todo de las crombergerianas, derivarán, a juicio de Patrizia Botta (1999a: 17-18), la mayoría de las numerosísimas posteriores, quedando casi en el olvido las que diferencian entre «auctor» y «autor».

Además, la aceptación jurídica del término AUCTOR debió de ir desapareciendo a partir de 1550¹⁶.

2. Valor documental de la edición de la *Tragicomedia* de Valencia 1514

Centremos ahora la atención en esta edición en la que se constata la intervención directa de Alonso de Proaza. Son muchos los especialistas que lo afirman o sugieren, entre ellos McPheeters (1961: 189-193), Marciales (1985: I: 231-232), Norton (1997: 214), Salvador Miguel (1999: 15), Canet (1999a: 35), Serés (2000: lxxv), Infantes (2007:14-15 y 85-86) y Patrizia Botta, quien subraya que se porta:

como un dueño de la materia que sabe cómo arreglar y remozar. Sus intervenciones más evidentes están en las partes extradramáticas, repartidas entre materiales publicitarios o editoriales (títulos, rúbricas, colofón) y sus propias coplas (1999a: 24-25).

La evidencia de ello estriba en que en la serie de octavas de arte mayor encabezadas por el rótulo «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector», se introduce una nueva que no existe en las ediciones conocidas de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia* (aunque sí en las valencianas de 1518 y 1529) que justifica el cambio de título de la obra

TOCA CÓMO SE DEVÍA LA OBRA LLAMAR TRAGICOMEDIA
Y NO COMEDIA¹⁷

Penados amantes jamás conseguieron
dempresa tan alta tan prompta victoria,
como estos de quien recuenta la hystoria,

16.– Llegamos a esta conclusión tras la consulta de diferentes ediciones del diccionario de Hugo de Celso, porque, si bien en las primeras (1538, 1540 y 1547) la definición que hemos recogido del *Diccionario de Autoridades* está incluida dentro de la entrada «Auctor», en la de 1553 no existe tal entrada y la definición pasó a ser aplicada al vocablo «Autor».

17.– Para la transcripción de la *Tragicomedia* de Valencia 1514 seguiremos el original (Biblioteca Nacional de España: R/ 4870) salvo en la acentuación, puntuación y mayúsculas, para lo que nos ajustamos a las actuales normas de ortografía, y en el cambio de «v» con valor vocálico por «u» y viceversa; además, deshacemos las abreviaturas y sustituimos el signo tironiano por la y conjuntiva. Las tres ediciones facsimilares que existen, también consultadas, las indicamos en la Bibliografía.

ni sus grandes penas tan bien sucedieron.
 Mas como firmeza nunca toviere
 los gozos de aqueste mundo traydor,
 suplico que llores, discreto lector,
 el trágico fin que todos ovieron

Parece claro que ningún otro corrector o impresor habría añadido por su cuenta una estrofa que se imprime bajo el nombre de Alonso de Proaza y que éste, en los materiales que retoca, quiere explicar varias importantes cuestiones referentes a la *Celestina*. Una es la rectificación del hecho de que una obra con «el trágico fin que todos ovieron» pudiera llevar en sus primeras ediciones el título de *Comedia*¹⁸. Otra es su testimonio de que fue en Salamanca y en el año 1500 cuando la obra «primeramente se imprimió acabada», precisión importante conseguida introduciendo en la rúbrica primitiva de la última estrofa tres nuevas palabras —«lugar», «primeramente» y «acabada»— que cambian su intencionalidad, pues si en las *Comedias* de Toledo 1500 y Sevilla 1501 y en la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 hace referencia al año de dichas estampaciones, en la de Valencia se remonta a la historia editorial señalando fecha y lugar de la primera impresión de la obra¹⁹:

DESCRIBE EL TIEMPO Y LUGAR EN QUE LA OBRA PRIMERAMENTE
 SE IMPRIMIÓ ACABADA

El carro phebéo después de aver dado
 mill y quinientas bueltas en rueda,
 ambos entonçes los hijos de Leda
 a Phebo en su casa tenién possentado,
 quando este muy dulce y breve tratado,
 después de revisto y bien corregido,
 con gran vigilancia puntado y leýdo,
 fue en Salamanca impresso acabado.

La idea de que Proaza intervino directamente en esta edición se reafirma si tenemos en cuenta que, según prueba Norton (1997: 214), por estas fechas se encontraba en Valencia y que posiblemente, como sugieren José Luis Canet (1997: 45, 1999a: 34-35 y 2011: 28-30), Patrizia Botta (1999a: 24) y Víctor Infantes (2007: 7, 8 y 14), fuera su editor. Esta casi seguridad, unida a algunas particularidades de esta edición sólo compartidas por las dos siguientes del grupo valenciano (años 1518 y 1529), confieren a la estampación de Jofré un fundamental valor documental.

18.— Como se sabe por el Prólogo de las ediciones en 21 autos, el título de «Comedia» fue objeto de protestas por parte de los lectores de la época.

19.— A este respecto cabe señalar que las «falsas 1502», incluida la de Toledo, muestran su independencia de las cuatro citadas, aludiendo a su procedencia de una edición de 1502.

3. Las rúbricas de la Carta, de los Versos acrósticos y de los Versos finales en la edición de Valencia 1514

Como ya expusimos en el artículo publicado en *Celestinesca*, 33 (2009) con el título «Sobre la ‘composición’ de la *Celestina* y su anónimo ‘auctor’», la precisión más reveladora de la edición de Valencia 1514 reside en estas rúbricas, pues la de la Carta dice «El AUCTOR a un su amigo», mientras que la de los *Versos acrósticos* que llevan el nombre de Fernando de Rojas pone «El AUTOR escusándose de su yerro...», y lo mismo ocurre en la de los *Versos finales* «Concluye el AUTOR...».

O rechazamos todo lo expuesto en el apartado 1 sobre la distinción entre los conceptos de AUCTOR y AUTOR, o nos veremos obligados a aceptar que quien escribió la Carta, aludido en su rúbrica como AUCTOR, no puede ser identificado con Rojas, calificado como AUTOR en la rúbrica que precede a los acrósticos que llevan su nombre. Esta conclusión, reforzada por la persistencia de las mismas rúbricas en las dos ediciones valencianas posteriores, queda respaldada de forma gráfica tanto en la de 1518, también al cuidado de Proaza según Patrizia Botta (1999a: 18), como en la de 1529, en las que sendos xilogramados representando a Fernando de Rojas aparecen junto a los *Versos acrósticos* y los *Versos finales* del AUTOR, pero no junto a la *Carta* del AUCTOR²⁰.

Se trata, por tanto, de una conclusión basada en evidencias textuales e incluso gráficas. Sin embargo, confirmando esa discrepancia entre la finalidad comunicativa de las rúbricas y la de las piezas a que preceden, sugerida en el apartado 1 y que desarrollaremos en el 4, el texto de la Carta da una versión contradictoria en sus párrafos finales: el AUCTOR ofrece como propios «los siguientes metros» en cuya rúbrica figura el término AUTOR y en cuyo acróstico se lee el nombre del Bachiller.

Además, a esta manifiesta contradicción entre rúbricas y textos se une otra, materializada exclusivamente en estos, ya que aunque en la Carta el AUCTOR ofrece disculpas (y las justifica) por no dar a conocer su nombre:

Y pues él [el antiguo autor] con temor de detratores y nocibles lenguas [...] quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que lo²¹ pongo no espresare el mío.

20.— Lo hemos verificado sobre los originales de 1518 y 1529 que se conservan en la British Library, cuyas firmas respectivas son C.64.d.4 y C.63.f.25. La intencionalidad y la precisión del uso de estos xilogramados se ponen de manifiesto por la circunstancia de que en la de 1518, vivo todavía Proaza, aparece también su imagen junto a la rúbrica de sus coplas, pero fue excluida de la de 1529, cuando ya había fallecido. Todo esto puede comprobarse en Marciales 1985: I: xviii-xx y 233-234.

21.— Esta es la lectura de la edición de Valencia 1514, de las otras del grupo valenciano y de la *Comedia* de Sevilla 1501. La *Comedia* de Toledo 1500 y la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 dicen «que le pongo».

acaba proporcionándolo en los «metros» a que remite, y con todo lujo de detalles, incluido su título académico y su lugar de nacimiento, como pretendiendo no dejar la más mínima duda respecto a su identidad y además Proaza ofrece en sus coplas la clave para conocerlo y evitar que su nombre quede «cubierto de olvido».

Si pensáramos que AUCTOR y AUTOR son conceptos sinónimos, nos encontraríamos con una manifiesta e incomprensible contradicción. Sin embargo no existe contradicción ya que, según las rúbricas, quien dice esconderse en el anonimato no expresando su nombre en el »fin bajo»²² que pone es el AUCTOR, mientras que quien nos da su nombre es el AUTOR, es decir, quien pudo retocar («componer») el texto de aquél al prepararlo para la impresión. Por tanto, esas octavas acrósticas con el título académico, nombre y lugar de nacimiento de Rojas (estrofas 1-3 y 8-11) pudieron ser introducidas por éste (o por quienes estuvieran detrás de él) ampliando un núcleo preexistente, «el fin bajo» anónimo del AUCTOR, «fin bajo» que actuaría a manera de *éxplicit*, cabo o conclusión y que emerge nítido si suprimimos las estrofas en cuyo acróstico se incluyen los datos identificadores del AUTO ²³:

Si bien discernéys mi limpio motivo
A cuál se endereça de aquestos extremos,
Con cuál participa, quién rige sus remos,
Amor ya apazible o desamor esquivo,
Buscad bien el fin de aquesto que escrivio
O del principio leed su argumentto,
Leeldo y veréys que aunque dulce cuento
Amantes que os muestra salir de cativo.

22.— La única posibilidad de expresar el nombre de un autor en un «FIN» estriba en poner un *éxplicit*, cabo o conclusión que pudiera, o no, incluirlo. Tal pieza no existe en las ediciones de la *Comedia* pero sí en las de la *Tragicomedia*: son los versos que van precedidos por la rúbrica «Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó», rúbrica que en sí misma incluye la información de que se trata de una «conclusión», es decir, de un FIN. Parece así que en las ediciones de la *Tragicomedia* se corrigió un lapsus manifiesto de las ediciones de la *Comedia* y esto constituye para nosotros una señal de alerta, reforzando nuestra percepción de que el sintagma «fin bajo» alude a un FIN o conclusión que figuraría en el manuscrito y se habría omitido en las ediciones de la *Comedia*, como ya expusimos en nuestros trabajos de 1989, 1991 y 2009 desde distintos puntos de vista.

Es cierto que el sintagma «fin bajo» resulta ambiguo. El adjetivo «bajo» es polisémico, pues no solo significa «despreciable», «abyecto», como indicara Cejador (1968: I: 6), sino también «lo que está en inferior lugar», como registra el *Diccionario de Autoridades*, siendo esta última acepción la que se refleja en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez, a quien Di Camillo (2007: 129) juzga como traductor que raramente se aleja del original; en efecto, se lee en las ediciones consultadas de Roma 1506 y Milán 1514 y 1515: «non me in culpate se nel fine de sotto (chio lo metto) non esprimo il mio», pareciendo querer decir que no expresa su nombre en el FIN que él pone *debajo* o *más abajo*.

23.— Transcribimos los versos de la edición de la *Comedia* de Toledo 1500 por estar más próximos a los originales, ya que como es sabido el paso a la *Tragicomedia* supuso para ellos notables modificaciones en su contenido. Facsímil de Daniel Poyán.

Como al doliente que píldora amarga
O huye o rescela, o no puede tragar,
Métenla dentro de dulce manjar,
Engaña-se el gusto, la salud se alarga.
Desta manera mi pluma se embarga
Imponiendo dichos lascivos rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes,
De grado escarmientan y arrojan su carga.

Este mi desseo cargado de antojos
Compuso tal fin quel principio desata
Acordó de dorar con oro de lata
Lo más fino oro que vio con sus ojos
Y encima de rosas sembrar mill abrojos.
Suplico, pues, suplan discretos mi falta,
Teman grosseros y en obra tan alta,
O vean y callen, o no den enojos.

Yo vi en Salamanca la obra presente,
Movíme a acabarla por estas razones:
Es la primera, que esté en vacaciones,
La otra, que oý su inventor ser sciente,
Y es la final, ver ya la más gent
Buelta y mesclada en vicios de amor.
Estos amantes les pornán temor
A fiar de alcahueta ni de mal sirviente.

Con tan simple supresión se acaban las contradicciones, pues en los «siguientes metros» que resultan de esta sencilla operación de cirugía resaltan estas circunstancias:

1. Su lectura acróstica SACABÓ LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELIBEA hace que constituyan necesariamente un «fin» que, de acuerdo con la Carta, no incluye el nombre del AUCTOR.
2. Encierran un mensaje completo que informa acerca de la motivación y argumento de la obra, cómo se ha realizado, el juicio sobre ella y las razones que impulsaron a acabarla. Es, ciertamente, el *éxPLICIT* que esperábamos encontrar.
3. El contenido de los versos proporciona una indicación segura del lugar en que tiene que acabar la serie, mostrando así lo artificial de su prolongación. En efecto, desde el comienzo de estas cuatro octavas se remite al «fin de aquesto que escribo» para conocer «el limpio motivo» de la realización de la obra, y tal motivación está expresada precisamente en los dos últimos versos (que hemos enfatizado mediante cursiva), esto es, en el fin «de aquesto que escri-

- be», y refleja lo que se explicita en la portada de todas las ediciones, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*²⁴.
4. En una obra impresa, estos versos deberían ocupar un lugar «bajo» (debajo de) ella; pero como la carta aquí publicada es, desde la perspectiva de nuestros planteamientos (1989, 1991: 22-36 y apartado 5 del presente artículo), la que acompañó al envío de la obra manuscrita²⁵, ese «fin bajo» anónimo pudo escribirlo el «auctor» a continuación de dicha *Carta*, según indica la referencia «para disculpa de lo cual todo [...] ofrezco los siguientes metros».
 5. Si, como interpretó Cejador, «bajo» significa «abyecto», «despreciable», resulta mucho más adecuado aplicar tal calificación a estas cuatro estrofas, que tienen mucho de acto de comunicación y nada de inspiración poética, que al «acabado» de la obra literaria, calificada en estas mismas estrofas de «obra tan alta» y en la Carta de «obra discreta» (elocuente, aguda, elegante).
 6. La interpretación literal de la expresión «los siguientes metros» sugiere su colocación inmediatamente a continuación de la Carta, por lo que la introducción delante de ellos de otra rúbrica es artificial pues rompe la ligazón entre ambas piezas. Se trata, por consiguiente, de una rúbrica hecha expresamente para la obra impresa y después de la ampliación de las cuatro *octavas originales* hasta las once totales. Y esto queda muy claro en las ediciones valencianas, en las que las dos rúbricas son AUCTOR para la Carta y AUTOR para los Versos.

Nos parece imposible imaginar siquiera que todo este conjunto de realidades evidentes incluidas en un núcleo de cuatro estrofas cuyo contenido temático es independiente de las que le preceden y le siguen en la serie total de once, pueda deberse a simple casualidad. Así pues, debemos considerar como base sólida para las investigaciones celestinescas el hecho de que cuatro estrofas de lectura acróstica anónima, escritas por el remitente de la Carta, fueron ampliadas hasta once por Fernando de Rojas —o por otras personas si consideramos que el Bachiller no actuó

24.— «Comedia [o Tragicomedia] de Calisto y Melibea, la qual contiene [...] avisos muy necesarios para mancebos mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alchahuetas». Solamente no se explicita en la edición de Cromberger que lleva por título *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

25.— Las evidencias de ello son la remisión a una cruz en el margen para indicar el paso de una escena a otra (que no se correspondería con el fin de la escena de la huerta) y el envío a una sola persona de cuya voluntad depende que haya o no otros lectores: «no solo a vos, pero a quantos lo leyeren...». Además, la remisión de una obra como obsequio en pago de las muchas mercedes recibidas indica que se trata de un envío de persona a persona, sin que nadie pueda compartirlo con el destinatario sin el consentimiento de este, y esto excluye que se trate de una obra publicada. Por otra parte, existen numerosos testimonios de remisión de cartas acompañando el envío de obras manuscritas. *Vid.* Cantalapedra 2011.

solo sino formando parte de un grupo universitario apoyado por algún poder fáctico, de acuerdo con las percepciones de Snow (2005-2006: 548) y Canet (2007b: 42-48 y 2011: 29-30)— para dar a conocer sus datos personales y acreditarse —o acreditarle— como autor por lo menos parcial de la *Celestina*. A partir de ahora nos referiremos a esas cuatro estrofas centrales como las *octavas originales* y a las anteriores y posteriores como las *octavas añadidas*.

Octavas añadidas: El bachjll // Er fernan // Do de roya
Octavas originales o «FIN» anónimo: SACABÓ LA // COMEDIA
 D // E CALYSTO // Y MELYBEA
Octavas añadidas: Y fve nasc // Jdo en la p // Vebla de m
 // Ontalván

Y como parece haber quedado claro que las contradicciones se plasman en los textos de las piezas preliminares y no en sus rúbricas, es a estas, según aparecen en la edición de Valencia (especialmente cuidada por Proaza), a las que debemos otorgar nuestro crédito.

4. Dos niveles de información en las piezas preliminares y rúbricas de las ediciones más significativas

De las conclusiones del apartado anterior se deduce una consecuencia de indudable importancia: la existencia de dos niveles de información entre las rúbricas de la Carta y de los Versos acrósticos de las ediciones valencianas, reflejo de una finalidad comunicativa de quien redacta las rúbricas, y los textos de las piezas que siguen a dichas rúbricas, ajenos a él. En las primeras, la utilización cuidadosa de los vocablos AUCTOR y AUTOR denota un intento (debido quizás a la necesidad de matizar el uso de dichos términos en la edición de Zaragoza 1507 y en la traducción al italiano de 1506, que analizaremos en su momento) de dar a entender lo limitado de la aportación de Rojas a la elaboración de la obra. Sin embargo, el texto de la Carta, al remitir a los «siguientes metros» en los que figura el nombre del Bachiller, indica todo lo contrario: la atribución a este de la mayor parte de ella.

Digamos que las rúbricas de Valencia, que se limitan a precisar la autoría de las piezas a que preceden sin valorar la veracidad de su contenido, proporcionaban una información muy exacta a los entendidos, a los conocedores de los significados de «auctor» y «autor», que serían todas las personas implicadas en el mundo editorial, en el jurídico y en el de las letras en general, mientras que las piezas que siguen a dichas rúbricas enviaban otra información distinta al resto de los lectores que no parasen mientes en tales sutilezas. Para los primeros resultaría evidente que Rojas era sólo el «autor» del libro, no el «auctor» del texto, mientras que

para los demás Rojas sería el *inventor* de todo a partir del segundo auto, como realmente dice la Carta de la *Tragicomedia* si no se presta atención a su rúbrica, y esto último solo en la edición de Zaragoza 1507, en la «falsa 1502» de Toledo y en las tres valencianas.

Comprendemos así por qué prácticamente nadie entre los literatos de la época ni de las inmediatamente posteriores cite a Rojas como autor de la *Celestina* ni haya ediciones antiguas que lo expresen en sus portadas, realidades que ha constatado Joseph T. Snow²⁶. Y también nos explicamos que sea mucho después cuando, perdida la noción de la antigua distinción entre «auctor» y «autor», se preste atención a las piezas preliminares y se ignore la información de las rúbricas de las ediciones citadas, lo que conduce a la identificación de Rojas como autor (inventor) casi pleno de la obra.

La convergencia de varios factores ha dificultado en tiempos modernos la percepción del uso que se hace en las rúbricas de los vocablos AUCTOR y AUTOR y de su significado

1. Tal uso se materializa casi exclusivamente en las ediciones originales de Valencia 1514, 1518 y 1529 y en los facsímiles de la primera (ninguno anterior a 1975), ya que la mayoría de las ediciones modernas suelen suprimir la «c» de «auctor».
2. Aunque también se materializa en la de Zaragoza 1507 y en la «falsa 1502» de Toledo (si bien con una importantísima variación que analizaremos), las piezas preliminares y las rúbricas de la primera no se conocieron hasta el hallazgo en 1998 del único ejemplar completo que hoy se conserva en la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo²⁷.
3. Hasta las investigaciones de Norton, publicadas en 1966, las «falsas 1502» se consideraban de esa fecha y, por consiguiente, anteriores a las de Zaragoza y Valencia y quizás por ello más dignas de estudio. Como dijimos, en las rúbricas de los paratextos de estas

26.— Joseph T. Snow (1999-2000, 2001a y 2005-2006) ha demostrado que la fama que el siglo xx ha otorgado a Fernando de Rojas como autor (inventor) queda desmentida por sus investigaciones para la *Historia de la recepción de Celestina* (1997, 2001b y 2002) que tiene en curso y que evidencian que su nombre no figura en las portadas de ninguna de las ediciones, ni españolas ni extranjeras, de la primera etapa editorial (hasta 1632, fecha en que la *Tragicomedia* pasa al *Índice* de Zapata), ni en los inventarios contemporáneos de libreros o de bibliotecas privadas, ni en las valoraciones positivas o negativas de *Celestina*, frecuentes en los siglos xvi y xvii, ni siquiera entre los autores de las obras inspiradas en ella. También ha observado cómo progresivamente se van imponiendo en la mente de los lectores los datos proporcionados por los paratextos hasta arraigar la noción de que «el que ‘acabó’, el que ‘compuso’ *Celestina*, es ya su autor» (2005-2006: 556).

27.— Muy importante para el conocimiento de esta edición es su facsímil editado por Antonio Pareja (Toledo 1999) junto con el correspondiente estudio de Joseph T. Snow, así como el de Botta (1999b) en colaboración con Infantes.

ediciones solo se utiliza el término «auctor», con la excepción ya señalada de la de Toledo.

4. El diccionario de la Real Academia Española iguala los vocablos «auctor» y «autor».

Por todo ello, reparar en la distinción entre «auctor» y «autor» y sacar las consecuencias pertinentes era cuestión de casualidad: la de fijar la atención en un detalle aparentemente tan insignificante como las rúbricas de los paratextos en las ediciones originales o facsimilares de una mínima parte de las muchísimas ediciones existentes.

Pero volvamos a la cuestión de los dos niveles informativos. Tratando de buscar una explicación tanto a esa sinceridad de las rúbricas de Valencia para dejar traslucir la verdad, como a la manifiesta reescritura de la Carta y de los Versos acrósticos para inducirnos al error, encontramos la siguiente curiosidad en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias:

AUTOR: [...] Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quien dé razón de él ni le defienda

Como vemos, esto proporciona una razón utilitaria asociada a la mejor aceptación de la obra y, por lo tanto, a su mayor difusión, para ese intento de vincularla lo más posible a un nombre concreto, naturalmente a Rojas, dado el deseo del autor de la Carta de mantener el anonimato, lo que no hay que perder de vista si queremos explicarnos el porqué de muchas circunstancias aparentemente inexplicables. Y tenemos un testimonio cierto de que eso se consiguió a nivel diríamos popular: así lo atestigua el Prólogo de las *Tragicomedias* cuando refleja las protestas que como «autor» recibía el Bachiller por el título de *Comedia* de la obra y las instancias que le hacían para que la prolongara, a lo cual accedió cambiando el título y «metiendo segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan agena de [su] facultad», defendiendo así su libro.

También en las ediciones de la *Comedia* se percibe esa sinceridad para con los entendidos y esa vinculación de la obra a Rojas para el público en general. Porque aunque en estas ediciones no se establezca diferencia entre AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de los paratextos (recordemos que solo aparece AUTOR), en las primeras estrofas de los «siguientes metros» ya prolongados, en las que dejan leer en su acróstico «EL BACHILLER FERNANDO DE ROYA», se incluye una auténtica ‘confesión de parte’ al compararse a sí mismo con una hormiga que vuela con alas ajenas²⁸ para seguir diciendo:

28.— Aunque la imagen de la hormiga que eventualmente vuela con alas ajenas era proverbial, hay que tener en cuenta que nadie emplea lugares comunes sin motivo.

Razón es que aplique a mi pluma este engaño
No dissimulando con los que arguyen...

es decir, no quiere disimular con los que han intuido la verdad y así «destruyen sus alas» «nublosas y flacas nascidas de ogaño». Es un mensaje para unas pocas personas que de alguna forma han entrado en contacto con él. Sin embargo para los demás, para los que no arguyen, al no explicarse en qué consistía esta argumentación o acusación, ahí queda esa remisión a los «siguientes metros» ampliados que le acreditan como autor.

Este doble juego sugiere que la vinculación de la obra al Bachiller no obedece a una pretensión suya, ya que no hay el más mínimo indicio de ello en lo que se conoce de su vida, sino a un interés editorial en pro de su mayor difusión y aceptación según ha quedado insinuado líneas arriba, y en esto sí pudiera estar influido por algún editor o algún poder fáctico

5. Una comedia de final feliz de filiación humanística: de «un dulce cuento» a una obra de «amargo y desastrado fin»

Ciertamente, la percepción de la Carta es distinta si se atiende al significado de las rúbricas de la edición de Valencia o si no se tienen en cuenta. En este segundo caso, es lógico que la Carta se atribuya a Fernando de Rojas y ello condiciona su interpretación.

Pero si atendemos a dichas rúbricas resultará que es el AUCTOR quien, a partir de una obra incompleta de un escritor anterior, hace una «Comedia de Calisto y Melibea», como se lee en el acróstico anónimo de los «siguientes metros» (esto es, en las *octavas originales*), y la envía en estado manuscrito al AUTOR, quien la «acaba» (*compone*) y la prepara para la imprenta²⁹. Esta interpretación nos permite advertir que la Carta y las *octavas originales* describen una obra distinta de la *Celestina* que nos ha llegado impresa, tanto en su línea argumental como en sus rasgos formales. Y esto debe constituir otro dato para comprender bien su gestación³⁰.

En primer lugar, su título de «Comedia» se opone al final trágico. Que este era un sentir generalizado en aquella época se hace evidente en el Prólogo de la versión en 21 autos que alude a las críticas que los lectores formulaban al respecto, críticas, como dijimos, aceptadas por el autor de esta pieza (indudablemente Fernando de Rojas, única persona identificable para dichos lectores como «autor» de la obra, ya que los «auc-

29.- «Acabar»: «dar cabeza y perfección a una cosa» (Covarrubias); «dar la última mano a una cosa» (*Autoridades*); «arreglar», «perfeccionar y dejar completamente hecha una cosa» (Martín Alonso 1986); «llevar algo a la perfección», «quedar completamente hecho» (Müller 1994). Otros investigadores, tales como Snow (2005-2006: 545) y Cantalapiedra (2011), abundan en este significado del verbo «acabar»

30.- Vestigios de esa «Comedia de Calisto y Melibea» anterior a la que nos ha llegado impresa pueden verse en nuestro artículo de 2009.

tores» anteriores son anónimos) y que fueron la causa del nuevo título de *Tragicomedia*. Además, en el texto de estas *octavas originales*, se define el Argumento de esa obra como «dulce cuento» («del principio leed su argumento, leedlo y veréys que aunque *dulce* cuento...»), adjetivo contradictorio con ese «*amargo* y desastrado fin» de que habla precisamente el Argumento general de la obra que nos ha llegado, que, naturalmente, tiene que ser distinto del que aluden las estrofas que estamos comentando. Parece claro que el contraste entre «dulce» y «amargo» es equivalente al que existe entre «comedia» y «tragedia».

También se dice en dichas estrofas que el «limpio motivo» de la obra radica en infundir temor a «fiar de alcahueta ni de mal sirviente»; sin embargo, a pesar de que en algunos diálogos se aluda a burlas y desprecios a Calisto, es imposible considerarle engañado ya que en un par de días sus deseos quedan plenamente satisfechos. El mismo Proaza lo refleja en la nueva copla que añadió en la edición de Valencia 1514:

Penados amantes jamás conseguieron
dempresa tan alta tan prompta victoria ...

El hecho de que luego Calisto muera por accidente en el Auto XIV de la *Comedia* al caer de la escala nada tiene que ver con la tercera ni con los criados, que han muerto antes que él. El «amargo y desastrado fin» debe interpretarse como una *reprobatio amoris* consecuencia de la transgresión de los Mandamientos de la Ley de Dios, causa de la tragedia fina³¹. Y como de este sentido moralizante y religioso no dicen nada las *octavas originales* y sí las dos últimas *añadidas* y, sobre todo, las del «fin bajo» de la *Tragicomedia*, o sea, las precedidas por la rúbrica «Concluye el autor»³², hemos de convenir en que fue el Bachiller quien lo introdujo. También resulta significativo que esta derivación hacia la tragedia no figure en los títulos de las portadas, ni incluso en las de la *Tragicomedia*, sino en ese *incipit* que sigue a la Carta y a los Versos acrósticos en el que se dice que la

31.— José Luis Canet (1995, 1997 y 2011: 73-82 y 90-96) ha hecho ver que así es. Los personajes ejercitan su libre albedrío eligiendo el mal: estupro, herejía, idolatría, envidia, enemistades, ira, prostitución, alcahuetería, supersticiones, etc.; y en otro artículo (1999b) especifica que la obra «incluye en su argumento un nuevo concepto que va más allá de la moral aristotélica [propia de las comedias humanísticas]: la noción de pecado [propia de la nueva ética del cristianismo reformista]. De ahí la muerte sin confesión de Calisto y la condenación de Melibea por su suicidio [...] Rojas realiza su cambio de *comedia* en *tragicomedia* haciendo perecer a los jóvenes enamorados para que reciban su merecido castigo civil y religioso» (1999b: 23). En esta línea interpretativa se encuentra Eukene Lacarra, quien a la luz de los derechos civil y canónico estudia las muertes y el suicidio de Melibea y muestra cómo «los novísimos —muerte, juicio, infierno y gloria— están presentes en la boca y los actos de todos los personajes», así como la noción de pecado, lo cual les llevará a la muerte y condenación eterna; es «un caso de *amore di diletto* que se reprueba» (2007:185 y 207).

32.— La primera de las cuales es remodelación de la última de las octavas acrósticas *añadidas* de la *Comedia*.

obra fue «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios» (*reprobatio amoris*). Esto es una especie de advertencia, como se verá más adelante, de que el fin trágico no procede de cuando se «hizo» la comedia, sino de cuando se «compuso».

Hasta aquí los aspectos que pudiéramos llamar *argumentales* o *de fondo*, pero también los de *presentación* denotan una forma anterior.

En primer lugar, cabe recordar que la obra a que se refiere la Carta fue enviada por el AUCTOR al «amigo» en forma manuscrita. En segundo lugar, el párrafo que remite a una cruz en el margen («E por que conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz, y es en fin de la primera cena.») sugiere una obra articulada en escenas (como era usual en las comedias humanísticas), no en autos, y, en consecuencia, sin los argumentos de estos; además, se trataba de una articulación no plasmada gráficamente por separaciones ni rótulos, por lo que era necesaria esa colocación de una cruz en el margen para saber donde acababa la «primera cena»³³.

De todas estas conclusiones se deduce la siguiente *lectura* de la Carta «a un su amigo»:

- Un escritor anónimo encuentra una obrita incompleta y también anónima de otro escritor anterior. Decide darle un desarrollo y final feliz para con ella obsequiar a un amigo de quien «beneficio recibido» tiene³⁴, precisando que se trata de un tipo de obra de la que se padece «inopia o falta» (esto es, que escasea o no existe) en el lugar de donde partió, la «común patria» de ambos.
- Si él envía esa obra manuscrita como regalo, dejando claro que quiere permanecer en el anonimato («no me culpéys si en el fin baxo que lo pongo no espressare el mío [nombre]») y luego la obra

33.– Cantalapiedra (1986, 1987 y 2000 fundamentalmente), García-Valdecasas (2000) y Bernaldo de Quirós (2008, 2009, 2010 y 2011) también postulan que Rojas partió de un manuscrito sin dividir en autos. Para el primero, tal manuscrito comprendería una extensión equivalente a los doce primeros autos sin la muerte de Celestina, mientras que para los otros dos estudiosos citados comprendería los catorce primeros autos sin la muerte de Calisto y sería una comedia representable al estilo de lo que se hacía en Italia, de donde piensan procedería el manuscrito que Rojas habría encontrado. En líneas generales, los tres celestínistas citados coinciden en considerar que Rojas añadió al texto del primer escritor los autos restantes e interpoló progresivamente adiciones, que ellos denominan «primeras» y «segundas», a lo largo de toda la obra, tanto en la versión de 16 autos como en la de 21.

34.– No era insólito este regalo de una obra manuscrita a otra persona para que hiciera lo que creyera conveniente con ella. Esto puede comprobarse en la dedicatoria de *Cárcel de Amor* a don Diego Hernández, Alcaide de los Donceles, donde Diego de San Pedro le dice: «acordé endereçarla a vuestra merced porque la favorezca como señor y la emiende como discreto» (Whinnom 1983: 80). Existen múltiples testimonios sobre lo mismo: *Proverbios de Séneca*, *Libro del caballero Zifar*, *Libro de la caza de las aves*, de Pedro López de Ayala, Gómez Manrique en su epístola a *Pero González de Mendoza*, etc., cuyas transcripciones pueden verse en Cantalapiedra 2011.

se modifica añadiendo un sentido moralizante y convirtiéndola en tragedia, se prepara para la imprenta y en su publicación aparece un nombre como «acabador» de ella en la ampliación de unos versos originariamente anónimos, ¿con qué palabras podríamos definir, en términos de la época, las respectivas aportaciones? Según la terminología analizada en el primer epígrafe de este artículo, el remitente de la Carta sería el AUCTOR que cede su obra y sus derechos sobre ella al «amigo», y éste, que la recibe, modifica su texto y lo prepara para la imprenta, sería el AUTOR; es decir, exactamente los términos utilizados en las rúbricas para uno y otro en la edición de Valencia.

Aún podemos sacar más conclusiones. Esa «cosa» de la que padecía «mayor inopia o falta» el lugar de donde había partido el AUCTOR, la «común patria» de él y de su «amigo», y que encuentra en el lugar a donde ha ido, es el género literario conocido como comedia humanística y, sin duda, donde no había «inopia» de tales obras era en Italia³⁵. No parece, por tanto, excesivo deducir que fue allí donde el AUCTOR encontró el escrito del «antiguo autor» y en contacto con los círculos humanistas italianos lo continuó, convirtiéndolo en su «Comedia de Calisto y Melibea». También desde allí enviaría esta comedia manuscrita acompañada de una carta explicativa «a un su amigo», es decir, al futuro AUTOR del libro. El argumento de dicha comedia, según los «siguientes metros anónimos» a que remitía la Carta, se basaba en hacer desconfiar de las «alcahuetas y malos sirvientes». Era pues una obra *corrigeno mores* de filiación humanística

Cuando esa obra manuscrita, ese «dulce cuento», en definitiva, esa «Comedia de Calisto y Melibea» pasó por las manos del AUTOR y se publicó como libro, se convirtió en una tragedia con «amargo y desastrado fin», en una *reprobatio amoris*³⁶, aunque en las portadas conservara el mismo título y siguiera reflejando solo la argumentación primigenia *corrigeno mores*:

35.– Como es sabido, la comedia humanística latina se desarrolló en la península italiana especialmente durante el siglo xv y numerosos estudiosos desde Menéndez Pelayo (1910) hasta Ruiz Arzálluz (2000: xcii-xxxiv) y Canet (2007a y 2011: 31-42) han establecido relaciones entre diversas comedias humanísticas (*Paulus, Philogenia, Poliscena, Poliodorus*, etc.) y la *Celestina*. Sin embargo, no hay evidencias indiscutibles de que se conocieran en España antes de la publicación de la *Comedia*. A este respecto es interesante el estudio de Devid Paolini (2010), quien a la vista de sus investigaciones subraya esta ausencia y concluye: «el núcleo primigenio de *La Celestina* hay que buscarlo fuera de Castilla».

36.– Consideramos que esta conversión en tragedia *reprobatio amoris* conllevó un cambio en su trama, lo cual supuso refundición y reorganización de diálogos, consideración de la hechicería como elemento esencial, interpolaciones de escenas y sentencias y otros aspectos de los que hemos dejado constancia en publicaciones anteriores (1991: 63-125 y 2009: 143-162). Fácil resulta deducir de aquí que el más insoluble de los problemas que plantea el texto de la *Celestina*: el tratamiento del tiempo, nazca de esa necesaria reorganización de los diálogos hecha por una mano no experta en hacer comedias.

Modificar el argumento de una obra anterior sin cambiarle el título no es un caso único. Valga recordar que Garcí Rodríguez (u Ordóñez) de Montalvo, a semejanza de lo que propo-

Comedia de Calisto y Melibea, la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filos - fales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

Sin embargo, la conversión en tragedia quedó plasmada en el «Síguese» o *incipit* que refleja claramente todo el proceso de elaboración de la obra. Hay que advertir que el orden en que están colocadas las cláusulas de este *incipit* difumina tal claridad, pero si lo trastocamos, como manda la lógica (primero se «hacen» las cosas y luego si es necesario se «componen», esto es, se arreglan o se completan), su mensaje emerge diáfano:

Primero, «*fecha* en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes», de acuerdo con el título de la portada y con las referencias a la comedia humanística. Refleja pues la misma argumentación *corrigendo mores* que en la portada, sin ninguna presunción de fin trágico.

Y después, «*compuesta* [arreglada o completada]³⁷ en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios». Refleja una argumentación *reprobatio amoris* anuncio de tragedia.

En suma, que a los argumentos *corrigendo mores* se le han añadido otros *reprobatio amoris*. Creemos que esta secuencia de «hechura + composición» queda reflejada en la portada de la edición de Sevilla 1501, en la que el título de *Comedia de Calisto y Melibea* está complementado por el sintagma «con sus argumentos nuevamente añadidos», como queriendo advertir a los lectores que van a encontrar algo más que la comedia inicial, es decir, una tragedia, pese al título que lleva el libro. Probablemente sería una consecuencia de las protestas de los lectores reflejadas en el Prólogo por el título de *Comedia* que, sin advertencia de ningún tipo, llevó la edición de Toledo 1500 en su portada³⁸.

nemos para la *Comedia de Calisto y Melibea*, partió de otro *Amadís* anterior (u otros *Amadises* anteriores) que arregló, esto es, «enmendó y corrigió», según se declara en el *incipit* de *Los quatro libros del Amadís de Gaula*, mediante interpolaciones, supresiones y desplazamientos de textos y transformaciones en la trama hasta el punto de darle un desenlace diferente, lo cual supuso, como concluye Avalue-Arce en su exhaustivo y detenido estudio, «un cambio total de sentido, un monumental descoyuntamiento del argumento» (1990: 430).

37.— «Componer»: «Aderezar, concertar y poner en orden lo que está descompuesto y desordenado. Juntar, poner en forma unas cosas con otras» (*Diccionario de Autoridades*). Es también esta acepción la que emplea Francisco Delicado, «cor[r]igidior de las letras mal endereçadas» de *Los quatro libros del Amadís de Gaula*, cuando califica a Montalvo de «sabido componedor» en referencia a su labor de refundir, «enmendar» y «corregir» los textos preexistentes. Edición de Venecia 1533 (Biblioteca Nacional de España: R/ 8494).

38.— «Argumentos» es palabra polisémica. Nos resulta difícil aceptar que en este contexto la expresión «con sus argumentos nuevamente añadidos [aumentados]» se refiera a los

6. Uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507

Una evidencia textual que parece contradecir nuestras conclusiones sobre el significado y uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR es su utilización en las rúbricas de la edición de Zaragoza 1507³⁹, ya que están invertidos con respecto a Valencia 1514:

- Para la Carta: «El AUTOR a un su amigo»
- Para la serie acróstica: «El AUCTOR escusándose de su yerro...»
- Para las octavas finales: «Concluye el AUCTOR aplicando la obra...»

En algo sí concuerdan ambas ediciones y es en que la persona que escribió la Carta explicando el comienzo de la gestación de la obra a partir de un manuscrito inacabado, citada aquí como AUTOR, no puede ser Fernando de Rojas ya que los versos que le nombran en su acróstico van precedidos por la rúbrica que le alude como AUCTOR. Esto, sin una adecuada interpretación, querría decir que Fernando de Rojas fue el inventor de los diálogos y que quien escribe la Carta es el que preparó la edición, justo lo contrario que en Valencia 1514.

Una luz que puede aclarar tan confuso panorama es el recuerdo de algo que atrajo la atención de Marcel Bataillon (1961: 220-221) viendo en ello un reflejo de la gestación de la *Celestina*: el hecho de que en los paratextos finales de la que suele ser considerada su mejor imitación, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*⁴⁰, en los que también se recurre al uso de unas estrofas acrósticas para dar a conocer el nombre de Sancho de Muñón, se incluya un cruce de cartas entre el AUCTOR y un «amigo», en la primera de las cuales éste pide perdón a aquél por haber publicado la obra sin su

argumentos (sumarios) de los «autos», ya que tal expresión, sintácticamente, es complemento del sintagma «Comedia de Calisto y Melibea» y no de «autos», palabra que ni siquiera aparece. Además, cuando de verdad se quiere indicar la introducción de los argumentos de los autos se hace mediante una expresión absolutamente inequívoca: «Con adición de los argumentos de cada un auto en principio» (Valencia 1514, 1518 y 1529). Para más información al respecto puede verse Remedios Prieto 2000: 57-68 y 2001: 283-291.

39.– Para la edición de Zaragoza, de Jorge Coci, tomamos las citas del facsímil editado por Antonio Pareja, Toledo, 1999. Prescindimos aquí de la «falsa 1502» de Toledo, sin duda posterior a esta de Zaragoza de la que repite el orden de la oposición «autor»/«auctor» en las rúbricas de los paratextos, aunque habrá que hacer especial mención a ella más adelante ya que esta edición incluye los argumentos de los autos excluidos en la de Zaragoza, cuestión que también analizaremos con cierto detenimiento.

40.– Rosa Navarro Durán en su edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (2009) demuestra la estrecha vinculación entre las dos obras y la voluntad de Sancho de Muñón de exhibirla con repeticiones fraseológicas o imitaciones léxicas. Adaptándose al uso moderno de eliminar las consonantes interiores, sustituye «auctor» por «autor», según advierte; y efectivamente, en la edición de 1542, aparece la forma «auctor» (Biblioteca Nacional de España: R/ 4018). También Luis Mariano Esteban (1988) ha señalado concomitancias directas entre la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Celestina*.

licencia, mientras que en la respuesta es el AUCTOR quien comunica al «amigo» que ha mandado imprimir otra obra escrita por éste, igualmente sin su licencia. Si aplicamos a esta ficción literaria las definiciones de los términos AUCTOR y AUTOR con que iniciábamos este artículo, concluiremos que quien en el primer caso era AUCTOR pasa a ser AUTOR en el segundo y viceversa, es decir, la misma inversión de términos que se registra entre las ediciones de Zaragoza 1507 y Valencia 1514.

Ahora bien, lo que en principio impide establecer analogía entre la ficción literaria de Sancho de Muñón y las ediciones que estamos considerando es que en estas se publica una única obra, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y, por lo tanto, el AUCTOR de una no puede ser AUTOR de la otra y viceversa. Sin embargo, el doble sentido aplicable al vocablo AUCTOR, el literario equivalente a *inventor* y el jurídico de propietario de unos derechos que cede a otra persona, así como su utilización en dos ediciones distintas, convierten en admisible lo que acabamos de considerar imposible.

Si Rojas, propietario de los derechos sobre la obra, ya que le fue regalada según la Carta, autoriza a alguien para que la publique, él es, sin duda, el AUCTOR en el aspecto jurídico del término, y la persona autorizada es el AUTOR. Tal es el caso de la edición de Zaragoza, en la que las coplas de Proaza⁴¹ están referidas exclusivamente a ella, al citar Zaragoza y 1507 como lugar y fecha de la impresión⁴².

Si en el caso de la edición de Valencia, en la que dichas coplas están referidas a la historia editorial de la obra, citando Salamanca y 1500 como lugar y fecha de la primera impresión, aplicamos a AUCTOR el significado literario de *inventor*, queda claro que quien escribió la Carta es el AUCTOR y Rojas el AUTOR de esa primera impresión, que, como se verá, tuvo que ser de la *Comedia*, la versión en 16 autos.

Esperamos que estas conclusiones, incompatibles con nuestros usos actuales pero que constituyen la única interpretación posible de lo que dicen las rúbricas de la Carta, de la serie acróstica y de las octavas finales y la última copla de Proaza de las ediciones citadas, encuentren explicación aceptable en el siguiente epígrafe, explicación que podría resumirse en algo que se deduce de la lectura de la Carta: que la «Comedia de Calisto y Melibea» reflejada en ella y en las octavas acrósticas *originales* no fue escrita *por* Rojas, pero sí *para* Rojas y con renuncia expresa de su autor a figurar como tal.

Y merece la pena ahora transcribir las palabras de Bataillon y fijar la atención en sus sugerencias finales, porque apuntan en esa misma dirección

41.– Reza la estrofa-colofón: «El carro de Phebo después de aver dado / mil quinientas y siete bueltas en rueda [...] fue en Çaragoça impresso acabado.»

42.– Y los mismos términos serían aplicables si la publicación se hubiese hecho sin autorización de Rojas, como sugiere la ficción de Sancho de Muñón.

[Sancho de Muñón] recourt à l'artifice d'un échange de lettres entre l'auteur et un ami anonyme, mais écrit comme lui. Ce dédoublement permet d'imputer à l'ami l'initiative de publier la *Tragicomédie* sans l'aveu de l'auteur. [...] L'imitateur de *La Célestine*, en justifiant ainsi par par personne interposée la publication de sa *Tragicomédie*, nous donne l'impression qu'il fabrique un équivalent du long prélude rhétorique de Rojas en son dernier Prólogo [...] Et ceci inviterait quelque esprit trop subtil à se demander si le dédoublement de l'auteur et de son ami n'est pas, chez l'imitateur, la transposition d'artifices qu'il croyait deviner dans l'ensemble un peu trouble des préfaces et postfaces composées en plusieurs étapes par son devancier (Bataillon 1961: 220-221).

Como de la lectura de la Carta «a un su amigo» de la *Celestina* no puede deducirse ese juego de la publicación de la obra de cada uno por su corresponsal, debemos pensar que Sancho de Muñón interpretó adecuadamente el significado de la inversión de términos en las rúbricas de Zaragoza y Valencia, lo que en 1542, periodo de plena vigencia del uso de tales términos, le debía resultar tan evidente como a tantos literatos que jamás mencionan el nombre de Rojas cuando se refieren a la *Celestina*⁴³.

Y para rematar esta cuestión relativa al uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y Valencia, analizaremos una circunstancia que pudiera parecer contradictoria con cuanto llevamos dicho pero que, por el contrario, hace patente la precisión con que se utilizan dichos vocablos en ambas ediciones. Nos referimos a la rúbrica que antecede a la penúltima de las octavas de Proaza, igual en las dos ediciones (y también en la «falsa 1502» de Toledo y en las otras dos valencianas):

Declara un secreto que el AUTOR encubrió en los metros que puso al principio de libro.

Si los conceptos de AUCTOR y AUTOR están invertidos en una edición con respecto a la otra, podría parecer una contradicción el hecho de

43.— A este respecto cabe traer a colación las siguientes preguntas que explaya Joseph T. Snow para destacar este silencio: «¿Qué reconocimientos, elogios o menciones recibe Fernando de Rojas en los prólogos e introducciones, aprobaciones y textos de Ximénez de Urrea, de Feliciano de Silva, de Francisco Delicado, de Juan de Sedeño, de Gil Vicente y otros, todos ellos autores de obras inspiradas en la *Tragicomedia*, todas éstas impresas, además, en vida de Rojas? ¿Qué reconocimiento de su autoría recibe Fernando de Rojas en las valoraciones de la *Tragicomedia* que hicieron Juan de Valdés, Antonio de Guevara, Juan Luis Vives, Francisco de Osuna, Alejo de Venegas y otros, todas ellas emitidas en vida de Rojas?» (1999-2000: 152). A estas evidencias pueden añadirse las señaladas por Sánchez y Prieto (1991: 13-21) referentes a la imposibilidad de que Rojas fuera el verdadero creador de la *Celestina*.

que en este caso coincidan en el uso de la palabra AUTOR. Sin embargo no es así, y la explicación reside en la expresión «al principio del libro». Porque el único que puede encubrir, o no, un nombre en «el libro» es su AUTOR, sea quien sea, y nunca el AUCTOR, que nada tiene que ver en la estampación.

7. Análisis de la Carta «a un su amigo» como auténtico acto de comunicación

Las consideraciones del apartado anterior y, de manera especial, la cuidadosa utilización de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las piezas preliminares y finales de las ediciones de Zaragoza y Valencia, inducen a pensar que la Carta y las cuatro *octavas originales* acrósticas no pueden ser ficciones literarias, sino verdaderos actos de comunicación. Todo invita a pensar que la Carta no estuvo destinada a su publicación, sino a escrito de remisión explicativo de las razones y circunstancias por las que el AUCTOR enviaba una obra manuscrita «a un su amigo» y antiguo benefactor.

Considerada así la Carta, lo primero que resalta es el tono de franca amistad y de profundo agradecimiento con que se expresa su emisor (el AUCTOR) hacia su amigo, destinatario de ella (el AUTOR)⁴⁴, aclarando que esa especial relación entre ambos es la única y genuina motivación de su «auctoría» de la obra; es la confirmación de que esta se hizo para el receptor de la misma, para Rojas:

Suelen los que de sus tierras absentes se hallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los coterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen, y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas...

¿Cabe pensar que esta relación, tan vivamente expresada, pudiera romperse de manera repentina tras la aparición de las ediciones de la *Comedia*? En el ejemplo de la obra de Sancho de Muñón —que a la vista de la inversión de términos entre las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y Valencia parece un reflejo de lo que ocurrió en el caso de la *Celestina*— desde luego no, pues hay una tercera carta del «amigo» al AUCTOR en la que le explica las razones por las que había decidido publicar su obra, razones completamente aplicables al caso de la *Celestina*:

44.— Tomamos el orden de la oposición «Auctor»/»Autor» según las rúbricas de Valencia 1514, que son las que se remontan a la historia editorial de la obra.

Esto he querido decir, generoso señor [...] por excusar mi atrevimiento de haber hecho imprimir esta obra, porque no quedase cosa tan señalada fuera del conocimiento de los hombres [...] Y esta fue la principal ocasión de mi atrevimiento: comunicar a los hombres un bien tan singular como este, del cual pueden tomar dechado para tomar ejemplos y considerar sentencias, y huir vicios y abrazar las virtudes [...] *pues con esto soy seguro por su carta de ser perdonado de mi atrevimiento, y con esta merced quedo con descanso, tan de vuestra merced como siempre* (Por la transcripción, Navarro Durán 2009: 355).

Como sabemos, por el uso de los conceptos de AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de Valencia, que la Carta (que salvo algunas modificaciones es la misma de las ediciones de la *Comedia*) y la *comedia humanística de final feliz* descrita en ella fueron escritas por «X»⁴⁵ y el «acabado» fue obra de Rojas, que a través de las octavas acrósticas totales vincula la obra a su nombre, y no existe huella de protesta ni reivindicación por parte de nadie respecto a la verdadera autoría de la *Celestina*, todo conduce a pensar que la labor de Rojas contó, expresa o tácitamente, con el beneplácito del «auctor» y que esa relación seguiría a través del tiempo, como así lo dejan entender la frase final de la última carta en la ficción de Sancho de Muñón y la inversión de los conceptos AUCTOR y AUTOR entre Zaragoza 1507 y Valencia 1514, que implica que en el primer caso «X» publicó la obra cuyos derechos pertenecían a Rojas y en el segundo que Rojas publicó la obra que «X» había escrito para él.

Parece lógico que el Bachiller, inexperto en lo referente a comedias pero jurista de vocación, reconociéndose incapaz de igualar el estilo y el lenguaje de la *Celestina* (cosa «ajena de su facultad»), requiriese la ayuda del AUCTOR de la *Comedia* para llevar a cabo la ampliación de la obra aunque el nombre de este permaneciera oculto, pudiendo acaso ofrecerle que la publicara él para poder beneficiarse de los réditos de una edición de la *Tragicomedia*, de éxito asegurado después del que había tenido la versión de 16 autos. No parece inverosímil que para ello se pudiera llegar a un acuerdo con Coci semejante al de Hernando del Castillo con Koffman y Ganot, aunque no exista ningún contrato que lo demuestre, lógico por el deseo de anonimato expresado en la Carta por el «auctor». Y esto puede hacerse extensible a la «falsa 1502» de Toledo.

Así es como pueden entenderse las vicisitudes sufridas por los paratextos y sus rúbricas y también por el propio texto de la obra literaria, porque, como ya juzgara Menéndez Pelayo (1962: 268-271) a pesar de criticar la ruptura de la unidad de la *Comedia*, gran parte de las adiciones y

45.— Excepto las alusiones a la condición de jurista y a los quince días de vacaciones, incompatibles con la calidad literaria de la obra.

modificaciones de la *Tragicomedia* son de una calidad literaria equiparable al texto de la versión en 16 autos e incluso, en ocasiones, corrigen deslices cometidos en los diálogos de ésta⁴⁶. Teniendo esto en cuenta, a la hora de deslindar las posibles aportaciones del AUCTOR y de Rojas a las adiciones de la *Tragicomedia*, cabe pensar que todo lo que conserva el inimitable estilo dialogado de la versión anterior y las esencias de una comedia, como la segunda escena de amor en el huerto o la figura de Centurio, son fruto de la ayuda que Rojas habría recibido del AUCTOR, mientras que las consideraciones jurídicas del nuevo final del Auto XIV, el añadido de sentencias y todo lo que conduce a la conversión de una comedia representable en un libro de debate serían de Rojas.

En suma, esa forma de trabajo ‘hecho por el AUCTOR’ y ‘compuesto por el AUTOR (o sea, por Rojas)’, sería común tanto para el texto de la *Comedia* como para los añadidos de la *Tragicomedia*⁴⁷.

Una consecuencia de todo lo dicho sería que la edición de Zaragoza tuvo que ser la primera española de la *Tragicomedia* (lo que haría más seguro su éxito económico) o, en todo caso, la reedición de otra hecha anteriormente en las mismas circunstancias de «auctoría» y «autoría», lo que en el fondo sería igual, pero podría salvar la dificultad de tener que admitir que la edición *princeps* de la *Tragicomedia* fuera la traducción italiana de 1506.

No obstante, salvo suposiciones como las explayadas por Di Camillo (2007: 136-145), Infantes (2007: 53-61 y 76-80) y otros investigadores, ambas ediciones son las más antiguas que existen. Por otra parte, ¿sería tan absurdo pensar que la traducción italiana, terminada de imprimir el 29 de enero de 1506, pudiera haber precedido a la edición española *princeps* de la *Tragicomedia*? La presencia de españoles en Italia a fines del siglo XV y principios del XVI y el intercambio de ambas culturas invitan a esta consideración. Además, la traducción al italiano de Roma 1506 y la edición de Zaragoza 1507 ofrecen unas coincidencias exclusivas entre ellas muy dignas de tomarlas en consideración.

46.– Patrizia Botta (2007: 89-113) aduce ejemplos de adiciones, sustituciones, desplazamientos y supresiones que mejoran el texto anterior: «son sabias, tienen inteligencia y vuelven el texto más inteligible», aun admitiendo que a veces lo empeoran. A estas observaciones pueden añadirse las de Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991: 133-142.

47.– Desde metodología diferente, Cantalapiedra llega a una conclusión semejante al afirmar que fue una misma mano la que «injertó sentencias petrarquistas a los dos manuscritos, al de la *Comedia* y al de la *Tragicomedia*» (2001: 129). Por su parte, Bernaldo de Quirós escribe: «las adiciones primeras y segundas son del mismo escritor, el cual no es quien redactó los textos primitivos» (2011: 103). Y Valle de Ricote (2005-2009), partiendo de planteamientos personales, percibe la posibilidad de que Rojas introdujera «refranes y dichos» (IV: 403) en las dos versiones de la *Celestina*, que atribuye a Juan del Encina (IV: 590), salvo el primer auto que, en parte, habría traducido Juan Ramírez de Lucena del latín o del italiano (III: 108 y 120); además, ve a Encina como autor de la Carta y de los versos acrósticos (III: 202-214) y promotor de las ediciones de la obra (III: 109, 225-226 y IV: 430).

8. La traducción italiana de Roma 1506

La traducción al italiano de Alfonso Ordóñez coincide con la edición de Zaragoza en dos cuestiones que las distinguen de las demás.

En primer lugar, son las dos únicas que se hacen eco exacto de la motivación expresada en el nuevo prólogo para realizar la ampliación de la obra: «miré a donde la mayor parte acostava y hallé que querían que se alargasse en el procecesso de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fui muy importunado». De acuerdo con esto, la traducción de Ordóñez advierte: «novamente agiontovi quello che fin a qui manchava nel processo de loro innamoramento»; y el subtítulo de la edición de Zaragoza: «nuevamente añadida [*sic*] lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores». ⁴⁸

Aún más importante nos parece el hecho de que la traducción italiana sea la única que coincide con la de Zaragoza y con la «falsa 1502» de Toledo en el uso de términos equivalentes a AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de la Carta y de los Versos acrósticos (No hay rúbrica en las octavas finales de aquélla)

– Para la Carta: «Lo AUTORE ad un suo amico».

– Para la serie acróstica: «Lo AUCTORE scusandosi del error suo...» ⁴⁹

Y ello —si puede trasvasarse a Italia la diferenciación entre «autore» y «auctore» que resulta patente para España— querrá decir que, de forma análoga a como hemos deducido para la edición de Zaragoza, quien escribió la Carta fue el AUTOR que preparó la obra, en este caso para la traducción, mientras que Rojas habría sido su AUCTOR, esto es, el titular de los derechos sobre la versión española origen de la traducción italiana.

Está claro que en lo que respecta a la interpretación de algunas peculiaridades de la edición italiana, sobre todo en lo concerniente a cuestiones léxicas, tenemos que extremar la prudencia, de ahí nuestra duda de que se pueda trasvasar a Italia lo que nos parece claro en el caso de España; pero sí nos atrevemos a aportar un indicio de que pueda ser así. En el *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* no existe ninguna entrada para «auctore», aunque sí, naturalmente, para «autore». Pues bien, cuando da para esta palabra un significado equivalente al que nuestro *Diccionario de Autoridades* recoge de Hugo de Celso y que es el que justifica el uso del término AUCTOR en la rúbrica de los Versos acrósticos de Zaragoza 1507: «chi cede un diritto», en el texto antiguo que reproduce como ejemplo de su uso no se transcribe «autore», sino «auctore». Por supuesto, no podemos ir más allá de exponer las cosas como las encontramos. Espera-

48.— Deducimos de esto que el éxito alcanzado por la figura del bravucón cobarde superó los cálculos del «auctor» y por eso las reediciones posteriores de la *Tragicomedia* (salvo las valencianas y el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*) resaltan en sus portadas la introducción del «Tractado de Centurio», incluida la «falsa 1502» de Toledo.

49.— Así tanto en la edición de Roma 1506 como en las de Milán 1514 y 1515.

mos que algún día alguien con mayores conocimientos confirme nuestras impresiones o nos saque del error. De todos modos, ahí queda patente la distinción entre AUTORE y AUCTORE en esta edición y en las inmediatamente siguientes de la traducción italiana.

Todo esto resulta sorprendente, pero concuerda con lo que se desprende del texto de la propia Carta, que, según concluíamos en el apartado 5, tuvo que ser redactada para la remisión de una comedia escrita por un español que se hallaba en Italia. ¿Seguiría allí en 1504 o 1505? Ordóñez declara en la última de las estrofas con que cierra su traducción que la terminó en 1505, lo que quiere decir que previamente alguien había tenido que completar la obra en castellano, con lo que las fechas se aprietan, sobre todo si, como se verá en el apartado 10, tuvo que haber una última *Comedia* de 1502. Fijándonos en la coincidencia de los términos AUTORE y AUCTORE con los de Zaragoza 1507 y la «falsa 1502» de Toledo, podríamos deducir que ese AUTORE que estaba en Italia hacia 1505 se hallaría en 1507 en Zaragoza o en sus proximidades, siendo el AUTOR de la edición hecha en dicha fecha y localidad y mereciendo por ello que Baltasar Gracián le llamara el «encubierto aragonés». Se nos ofrece así una pista para tratar de identificar al verdadero «auctor» de la *Celestina*. Nada podemos decir a este respecto de la «falsa 1502» toledana por la imposibilidad de precisar su verdadera fecha de publicación.

Además, esta traducción al italiano ofrece una singularidad que queda reflejada en el fragmento de la dedicatoria de Ordóñez a la «Illustrissima Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso» que transcribimos utilizando la traducción al español hecha por Marciales:

Y para que de esta tragicomedia [«tragico Comedia» en el original] *el primer autor* [«auctore» en el original], *ni otros con él*, no pueda ser reprochado, si algunos yerros allí hubiese, [...] quiera V.S. hacerlos corregir y enmendar, atribuyendo la culpa de ellos a mi poco saber [...] y para que *los autores* [«auctori» en el original] por defecto de mis fallas no sean tachados, yo solo quiero llevar el cargo, como que por mí solo ha sido traducida (1985: I: 200).

Observamos que es la primera vez, es más, la única (además de las siguientes ediciones de la traducción al italiano) en que se afirma categóricamente que son por lo menos tres («lo primo auctore» y «altri con epso [esso]») los «auctori» que hasta ese momento habían intervenido en la redacción del texto.

Por otra parte, pero concordando con lo anterior, es también la primera vez (si prescindimos de supuestas ediciones perdidas) que las rúbricas de la Carta —«Lo AUTORE ad un suo amico»— y de los Versos acrósticos —«Lo AUCTORE scusandosi del error suo...»— reflejan diferente autoría para cada una de las dichas piezas, diferencia que luego refrendará la

edición de Zaragoza 1507. Quizás fuera esta la causa de que en Zaragoza 1507 y Valencia 1514 se sintiese la necesidad de hacerse eco de estas revelaciones de Ordóñez, plasmándolas, como había hecho él, en las rúbricas con el uso de los términos AUCTOR y AUTOR, solo inteligible para los ambientes literarios o universitarios, que también serían los únicos que pudieran 'acceder a' o 'tener noticia de' una traducción editada en Italia.

Naturalmente, el uso de estas rúbricas en Zaragoza 1507 era veraz al referirse con el término AUCTOR a la cesión de derechos para esa edición concreta, pero resultaba engañoso en cuanto a la proclamación de la «autoría» real de la obra. Por eso Proaza como posible editor además de corrector y el propio Rojas como «autor», debieron de sentirse obligados a establecer la verdad en la edición de Valencia, aunque respetando el deseo de anonimato del *inventor*.

En cuanto a admitir la solvencia de Ordóñez para garantizar la validez de sus revelaciones, esta parece total si el «antiguo autor» era italiano y el segundo, el AUCTOR de la *comedia de final feliz* (y en realidad también de la *Tragicomedia*) estaba todavía en Italia.

9. El escrito del «antiguo autor»

Según hemos deducido páginas arriba, la primitiva Carta «a un su amigo» y la comedia humanística reflejada en ella fueron escritas probablemente en Italia y esto implica que fuera allí donde se encontró el escrito del «antiguo autor» aludido en su texto.

Para asentar esta afirmación debemos remitirnos al análisis de Ottavio Di Camillo en su artículo «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», incluido en los *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow* (2010). En síntesis: Di Camillo defiende que el primer auto debió de ser la traducción o reelaboración de un texto escrito en latín inspirado en los *Remedia amoris* o *Carta a Hipólito de Milán* de Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), que la Carta «a un su amigo» en que se menciona ese escrito del «antiguo autor» tiene un carácter netamente humanista, y que el texto del primer auto denota un conocimiento bastante profundo del ambiente cultural italiano, especialmente del de Florencia. Pero él mismo tiene que hacer frente a tres evidencias textuales que se oponen a sus postulados, incluidas todas ellas en la Carta y en las octavas acrósticas; inconvenientes a los que añadimos por nuestra cuenta que el de las octavas está inserto en una de las cuatro *originales* cuya autoría pertenece al autor de la Carta, en la que se dice:

Yo vi en Salamanca la obra presente,
 Móvime a acabarla por estas razones...

porque si la «obra presente» (que no alude a la *Celestina* sino a su predecesora ya que los versos dicen bien claro que el acabado fue posterior al hallazgo) hubiera sido encontrada en Salamanca, resultaría difícil, aunque no absolutamente imposible, admitir que pudiera tratarse de una obra latino-italiana.

Pero si tenemos en cuenta que Rojas no fue el autor de la Carta sino su receptor y que metió la pluma en las octavas acrósticas hasta el punto de que la mayoría de ellas (7 de 11) son suyas, ¿no pudo también arreglar las *octavas originales* para adaptarlas a sus circunstancias? Porque él sí vio la obra en Salamanca, ciudad en la que estudiaba o había estudiado y en la que la recibió de alguien que se hallaba «absente» de la «común patria» de ambos y, por lo tanto, lejos de Salamanca. También fue donde la «acabó», no solo porque lo dicen los versos que estamos comentando sino porque Proaza lo confirmó en la edición de Valencia al modificar la última de sus coplas y su correspondiente rúbrica. Por consiguiente, la lógica nos dice que el nombre de «Salamanca» pudo ser sustitución del de una ciudad de Italia en donde se hallaba el «auctor» y en donde no había «inopia» de comedias humanísticas.

Por otra parte, los cambios del nombre de una ciudad para adaptarlo a las necesidades de una edición no son nada excepcional, como se puede constatar en la estrofa-colofón de todas las estampaciones tempranas de la obra: Toledo, Sevilla, Zaragoza, Salamanca. Así pues, si atendemos a las reflexiones de Di Camillo, no resulta desmesurado pensar que este verso pudo decir inicialmente:

«Yo vi en Florencia la obra presente».

Otra evidencia textual negativa para sus planteamientos radica en la confesión de la Carta de que las «defensivas armas» contra los fuegos del amor las encontró en «estos papeles» (¿la obra inacabada del «antiguo autor»? y que tales armas no estaban fabricadas en las «grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de *doctos varones* castellanos formadas»; es decir, no se trataba de armas de guerra sino dialécticas: palabras, frases o sentencias de *varios autores* y no de uno solo. Pero si, de acuerdo con la suposición anterior, tales armas dialécticas estaban en una obra inacabada hallada en una ciudad italiana (Florencia u otra cualquiera), no parece lógico que las palabras, frases o sentencias incluidas en ella perteneciesen a «doctos varones castellanos» sino italianos. De hecho, las reminiscencias que encuentra Di Camillo son las de Eneas Silvio, Ficino, Pico della Mirandola y, naturalmente, de las comedias humanísticas en latín. Por ende, tampoco parece absurdo pensar que en la Carta se hubiera sustituido «italianos» por «castellanos», ya que se trataría de una consecuencia casi obligada de la inclusión en los versos del nombre de «Salamanca».

Finalmente, en la Carta se dice que la obra estaba escrita con un «estilo elegante jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído». En sentido re-

lativo, esta frase puede interpretarse, según se hace generalmente, como que la obra estaba escrita en un castellano muy superior al utilizado en cualquiera de las obras conocidas; no obstante también y en su sentido absoluto, puede entenderse que su estilo elegante se debía a la utilización de un idioma muy superior a la lengua castellana, y hay que recordar que ésta era, precisamente, la queja habitual de los escritores en lengua vulgar ponderando las excelencias del latín.

Así pues, la teoría de Di Camillo referente al carácter latino-italiano de la obra que sirvió de base para la elaboración del primer auto, no solo no quedaría desmentida sino incluso se vería respaldada por una lectura restaurada de la Carta «a un su amigo» y de las *octavas originales*, basada no en la doble autoría (X + Rojas) según se admite aunque variando (y mucho) la parte atribuida a uno y otro⁵⁰, sino en la autoría triple (por lo menos) que atestigua Ordóñez en la dedicatoria a Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso.

Y resaltaremos que el entusiasmo y veneración que se reflejan en las *octavas originales* y en la Carta así corregidas por las *sentencias*, por el uso de la *lengua latina* y por la obra de *doctos varones italianos*, se perciben claramente en el *Arte de poesía castellana*, libro publicado en 1496, de Juan del Encina, a la sazón en Salamanca precisamente, donde puede leerse en el capítulo I:

Quanto más que claramente parece en la lengua italiana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias (Por la transcripción, Pérez Priego 1996: 13-14).

Y en el capítulo IV:

[El poeta] deve exercitarse en leer no solamente poetas y estorias en nuestra lengua, mas también en lengua latina; y no solamente leerlos, como dize Quintiliano, mas discutirlos en los estilos y sentencias (Por la transcripción, Pérez Priego 1996: 17).

Cualquiera diría que lo relatado en la Carta, a la luz de nuestras correcciones, no viene a ser sino la realización de un *desiderátum* plasmado en estas líneas de Juan del Encina, que precisamente hacia 1499 se hallaba ya en Italia procedente de Salamanca. Y si dicha Carta y la «Comedia de Calisto y Melibea» a que acompañaba fueron escritas allí por esas mismas fechas (la primera publicación de la obra «acabada» por Rojas se produ-

50.— Aquí se hace necesario recordar no solo la teoría tradicional que atribuye el primer auto a un escritor (X, Mena o Cota), sino también las de Cantalapiedra, García-Valdecasas y Bernaldo de Quirós, sintetizadas en la nota 33.

jo, como veremos, a mediados de 1500), alguna relación habría entre su «auctor» y el escritor español más precozmente vinculado a la producción de obras para su representación.

10. La adición de los argumentos de los autos en la edición de Valencia 1514 y sus implicaciones

El título de esta edición proporciona una información digna del mayor interés. Reza así:

Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente revista y emendada con *addición de los argumentos de cada un auto en principio*. La qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

La novedad de este título, en relación con el de otras estampaciones, es la cláusula subrayada, que parece una advertencia de que esta es la primera edición de la *Tragicomedia* en la que se incluyen los argumentos de los autos, y esto concuerda con que la única edición existente indudablemente anterior, la de Zaragoza 1507, no los lleva.

Sin embargo, el problema de las ediciones es realmente complicado y permite pocas seguridades. Una posibilidad que haría falsa tal deducción sería la de que, como sugiere Marciales (1985: I: 6), la edición de Valencia 1514 fuera reedición de otra anterior perdida, al igual que las de Valencia 1518 y 1529 lo son de la de 1514, de la que reproducen exactamente el título que estamos comentando. Ahora bien, esa hipotética edición perdida no podría ser anterior a la de Zaragoza 1507, que como hemos dicho carece de argumentos de los autos, y esto, en definitiva, quiere decir que, o negamos a Proaza el crédito que merece, o admitimos la imposibilidad de que existiera una *Tragicomedia* con argumentos anterior a 1507.

Pero aquí tropezamos con la existencia de, al menos, seis ediciones que en su colofón rimado proclaman ser de 1502 y todas con argumentos de los autos. Estas ediciones en sí no constituyen problema porque se sabe que todas son muy posteriores a esa fecha; pero, ¿de dónde procede esa datación?

La única solución compatible con lo hasta ahora expuesto en este apartado es que esa referencia a 1502 fuera tomada de una *Comedia* impresa ese año. Basamos este aserto en que aunque las portadas de las «falsas 1502» llevan título de *Tragicomedia*⁵¹, el *incipit* comienza invariablemente diciendo «Síguese la Comedia o Tragicomedia...», y en que la rúbrica del

51.— Menos la titulada *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

primer auto, siempre la misma en las ediciones españolas⁵², dice «Argumento del primer auto desta Comedia» a pesar de que sean ediciones de la *Tragicomedia*. Se trata, pues, de un caso análogo al de la *Tragicomedia* de Valencia 1514, que en las coplas de Proaza indica el año y lugar de la primera impresión de la obra: 1500 y Salamanca, que, como se verá, solo pueden hacer referencia a la primera impresión de la *Comedia*.

Si aceptamos el planteamiento, a todas luces lógico, de Infantes (2007: 9, 38 y 49) de que la edición de Burgos no puede ser anterior a finales de 1501 o 1502, ahí puede residir el origen de la datación de 1502 y por una circunstancia especial: la de ser la primera edición abundantemente ilustrada de la que parecen haber tomado ejemplo las «falsas 1502», incluidas obviamente la de Toledo y las crombergerianas, también con numerosas ilustraciones.

Y ya metidos en este tema debemos resaltar la singularidad, dentro de las «falsas 1502», de la edición de Toledo, vinculada mediante el xilografado de la portada con la *Comedia* de Toledo 1500 (es el mismo) y mediante la oposición «autor/»auctor» en las rúbricas de los paratextos con la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 y a través de esta con la traducción al italiano de 1506; sin embargo, en sus aspectos editoriales y gráficos se halla muy próxima a las «falsas 1502» de Cromberger. ¿Podemos considerarla eslabón intermedio entre aquellas y estas? Porque aunque no exista plena seguridad, podría estimarse que es la más antigua de las «falsas 1502», teniendo en cuenta las dataciones que proponen especialistas en cuestiones tipográficas tales como Norton, Marciales, Botta, Infantes, Serés, Rico y Lobera⁵³.

Por otra parte, la cláusula del título de Valencia 1514 que estamos comentando nos obliga a nuevas consideraciones sobre la traducción al italiano de 1506, que sí lleva argumentos, lo que no significa que Proaza incurriera en falsedad, ya que no se trata de una edición española sino de una traducción impresa en Italia en la que no se le cita como «corrector de la impresión» ni se le nombra para nada. Aunque sus coplas sí aparecen traducidas, lo están muy libremente, carecen de rúbricas y la estrofa-colofón convierte a Ordóñez en autor de toda la serie:

Nel mille cinquecento cinque apunto
despagnolo in idioman italiano
e stato questo opuscul transunto
dame Alphonso de Hordognez nato hispano.

52.– En las dos «falsas 1502» realizadas en Roma respectivamente por Marcellus Silber (c. 1515-1516) y Antonio Blado (c. 1520), su lectura es «Argumento del primer auctor de esta comedia». La misma lectura se repite en la edición de Venecia 1531, con introducción de Francisco Delicado, quien «solamente corrigió las letras que mal estaban».

53.– Marciales (1985: I: 6-7 y 244) y Patrizia Botta (1999b: 199) la fechan en 1510, la más antigua de todas las «falsas». Para Infantes (2007: 61) es de c. 1510. Norton (1997: 221), Rico (2000: 225), Serés (2000: lxxxiii y 355) y Lobera (2000: ccxxi y 355) admiten un margen entre 1510 y 1514.

De la inclusión de los argumentos en la edición italiana se deducen tres consecuencias:

1. Como no pueden proceder de edición española (ya que ninguna anterior a 1507 podía tenerlos según hemos deducido *supra*), tienen que haber salido de un manuscrito preparado para ella.
2. Que los argumentos de los autos, incluidos los específicos de la *Tragicomedia*, estaban ya redactados en 1506 y que, por consiguiente, su no inclusión en la de Zaragoza 1507 fue una decisión libre de los editores de ésta.
3. Que tenemos un fundamento más para eliminar nuestros prejuicios en contra de que la edición italiana pueda ser la *princeps* de la *Tragicomedia*. Si pensamos en que el «auctor» anónimo de la *Comedia* podría estar todavía en Italia en 1504/1505 y en su posible colaboración con Rojas para la redacción de los nuevos autos (inferida en el apartado 7) y por consiguiente de sus argumentos, la posibilidad de su precedencia sobre las *Tragicomedias* españolas es más que aceptable.

11. Fecha y lugar de la primera edición de la *Comedia*

Otra de las informaciones valiosas de la edición de Valencia 1514 se refiere a esta importante cuestión, si bien, para resolverla, haya que salvar otra «trampa semántica». El punto de partida para ello es la estrofa, transcrita en el apartado 2, que está precedida por la rúbrica:

DESCRIBE EL TIEMPO Y LUGAR EN QUE LA OBRA PRIMERAMENTE
SE IMPRIMIÓ ACABADA

Cualquier conocedor de la problemática de las primeras ediciones de la *Celestina* sabe que esta rúbrica y la estrofa que la sigue han sido objeto de dos interpretaciones distintas. Para algunos estudiosos hacen referencia a una primera edición de la *Tragicomedia*, lo que nos parece imposible porque aceptar la existencia de tal edición implicaría también aceptar que al tiempo que se estaba imprimiendo esa hipotética *Tragicomedia* en Salamanca, se estaba estampando una edición de la *Comedia* en Toledo y que un año después, en 1501, se haría otra en Sevilla y posiblemente en 1502 la de Burgos, cuando lo que se sabe positivamente es que, una vez aparecida la versión ampliada a 21 autos, no volvió a reeditarse la primera. Esto es lógico porque una edición, hecha para venderse, no podía ser tachada de incompleta con respecto a otra editada uno o dos años antes.

La otra alternativa sería que esa primera impresión de la obra hecha en Salamanca 1500 y bajo el signo de Géminis —según especifica Proa-

za— fuera la *princeps* de la *Comedia*, pero nos encontramos con que la existente de Toledo fue impresa también en el año 1500 y bajo el signo de Géminis⁵⁴. Entonces, ¿pudo haber dos ediciones *princeps* simultáneas en dos ciudades distintas? Ciertamente, habría que aceptarlo así si no existiera una solución lógica basada en otro valor semántico perdido en el transcurso del tiempo, porque el *Diccionario de Autoridades* nos ofrece las siguientes definiciones

IMPRESSO, SA. part. pass. del verbo imprimir en sus acepciones.

IMPRIMIR. Vale también dar a la prensa los escritos, para que los impriman.

Además, esta acepción, que en principio podría parecer poco digna de atención, está atestiguada en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, impresa en la misma ciudad y en el mismo año que esta de Valencia que estamos comentando:

Cancionero General de muchos y diversos auctores, otra vez *impresso*, emendado y corregido por el mismo *autor*.

Naturalmente, si el *Cancionero* fue «impreso» por el «autor», la interpretación no puede ofrecer duda: «impreso» = ‘dado a la prensa para imprimir’; lo que viene a ser equivalente a ‘preparado para estampar’, según se refleja en el contrato que hizo Castillo con Koffman y Ganot comentado en el apartado 1.

Por consiguiente, la precisión de Proaza en la edición de Valencia 1514 de que la obra se «imprimió primeramente acabada» en Salamanca y en 1500, quiere decir que fue en esa ciudad y año donde y cuando el AUTOR preparó el manuscrito para la imprenta, una explicación compatible con el hecho de que la estampación se realizara en Toledo por Hagenbach en el mismo año e incluso bajo el mismo signo zodiacal indicado⁵⁵, ya que, como recuerda Víctor Infantes (2007: 10 y 39), una obra de la exten-

54.— Este razonamiento basta por sí solo para excluir cualquier posibilidad de que la edición de Burgos pueda ser de 1499, ni casi incluso de 1500. La cuestión de la prioridad cronológica de la edición burgalesa de Fadrique de Basilea sobre la toledana de Hagenbach ha sido debatida desde distintos planteamientos. Defienden la anterioridad de la edición de Toledo, entre otros investigadores, Montañés Fontella (1973), Martín Abad (2001), Moll (2000 y 2011: 263-265) e Infantes (2007: 20-40 y 47). También Canet (2011: 101 y 110), aceptando los postulados de estos bibliógrafos, cuestiona la precedencia de la edición burgalesa hasta el punto de considerar posible retrasar su fecha incluso a 1502.

55.— Esta referencia zodiacal en las demás ediciones debe ser interpretada como tópica y justificada solo por la inconveniencia de tener que redactar una nueva estrofa diferente para cada una. Por eso se modifican únicamente los datos relativos al nombre de la ciudad y al año. Pero con toda probabilidad, esas referencias serían ciertas para la primera edición y este es precisamente el caso que se nos presenta ahora. Probablemente al modificar la rúbrica de su estrofa-colofón en la edición de Valencia, Proaza recordaría lo ya señalado en la de Toledo, y

sión de la *Comedia* bien podría estamparse en dos semanas escasas. Así pues, lo que hace Proaza en esta copla es reiterar, poniendo fecha, lo que se dice en los versos acrósticos desde la *Comedia* de Toledo 1500: «Yo vi en Salamanca la obra presente, / movíme a acabarla por estas razones...».

No será necesario aclarar que la palabra «imprimir» y sus derivados tenían carácter polisémico y podían también utilizarse con el mismo significado que en la actualidad, y quizás por eso y porque los textos legales son incompatibles con las ambigüedades, la *Pragmática* de 1502, cuando se refiere a los impresores con el significado actual, los denomina «imprimidores de moldes» o «impresores de moldes», mientras que cuando no utiliza el citado complemento determinativo se refiere a «imprimidores» de manuscritos⁵⁶. Así se desprende de las órdenes dictadas sobre la forma en que debían presentarse los libros manuscritos para que pudieran pasar la censura previa a la estampación:

E mandamos a los dichos libreros e *imprimidores* y mercaderes e factores que hagan y traygan los dichos libros *bien hechos e perfectos y enteros y bien corregidos y emendados y escritos de buena letra e tinta* e buenas márgenes y en buen papel...⁵⁷ (Por la transcripción, Fermín de los Reyes 2000: II: 781).

Y para acabar con este tema, merece la pena comparar estas líneas con los últimos versos de Proaza en la estrofa que tanto hemos comentado, a cuya luz cobra especial relieve la preparación del manuscrito para la imprenta:

quando este muy dulce y breve tratado,
después de revisto y bien corregido,
con gran vigilancia puntado y leýdo,
fue en Salamanca impresso acabado.

La conclusión definitiva de este apartado es la existencia de testimonios escritos de los que se deduce que la obra fue «acabada» y preparada para la imprenta en Salamanca, pero en vez de ser estampada allí por impresores en cierto modo dependientes de la Universidad, lo fue en Toledo en el mismo año 1500 por Hagenbach, el impresor de Cisneros (Norton 1997: 93-94), Arzobispo de la ciudad. Acaso esto pueda interpretarse como un

si en aquella confeccionó una nueva octava para justificar el título de Tragicomedia, ¿no habría modificado esta otra para evitar una referencia contradictoria con lo que había dicho en 1500?

56.— *Vid.* la transcripción de la *Pragmática* en Reyes Gómez 2000: II: 779-781.

57.— Es de notar que en esta orden de los Reyes Católicos no se cite explícitamente a los «autores», que también estarían interesados (e incluso los que más) en que su libro fuese aprobado por la censura; nos da pues la impresión, basándonos en el título del *Cancionero General*, que están incluidos dentro del concepto más amplio de «imprimidores».

síntoma del enfrentamiento entre la Universidad de Salamanca y el futuro Cardenal Cisneros que llevó a este a fundar la de Alcalá de Henares.

12. Función de Proaza en la historia editorial de la *Celestina*

En el apartado 1 inferimos que en aquellos tiempos se denominaba AUTOR a la persona que arreglaba un texto para su publicación, ya fuese inventado por él mismo o por otros escritores, y en el 11 hemos deducido que de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* y con el subtítulo del *Cancionero General*, esta labor equivalía a «imprimir» dicho texto.

Si luego existe un «corrector de la impresión», hay que entender que sus atribuciones consisten en corregir o enmendar lo hecho por el AUTOR. A este respecto resultan ilustrativas las siguientes definiciones del *Diccionario de Autoridades*:

CORRECCIÓN. Vale también *enmienda y censura* que se hace de los yerros y defectos de alguna obra.

CENSURAR. Dar parecer, dictamen, o sentencia sobre alguna obra u otra cosa, *calificándola*, reformándola, o reprobándola.

CALIFICAR. *Dar por buena* o mala una cosa, según sus cualidades: como una persona, un libro, una proposición, etc.

APROBAR. *Calificar*, y *dar por buena* y de ley una cosa, como un *libro*, una obra.

La conclusión que emerge de estas consideraciones y definiciones es la de que, en definitiva, «corrector de la impresión» equivale a censor, cuya definición en el mismo diccionario es

CENSOR. El que hace juicio de alguna obra, u de otra cosa, y da sobre ella su parecer.

Si recordamos ahora las estrofas encabezadas por la rúbrica «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector», podremos inferir que se trata de una aprobación en toda regla —aunque escrita en coplas de arte mayor—, enjuiciando la obra tanto en el plano moral resaltando «el trágico fin que todos ovieron» como en el literario, con expresión en dicha rúbrica del nombre y título de la autoridad que da la aprobación. Y esto responde, si bien de manera que podríamos calificar desde nuestros puntos de vista actuales de original o poco formal, a la orden que aparecerá en la *Pragmática* de los Reyes Católicos de 1502, posiblemente ya en vigencia más o menos parcial a partir de la Bula *Inter Multiplices* de Inocencio VIII (hecha pública en 1487 y refrendada por Alejandro VI en 1501), pues, como

indica Fermín de los Reyes, «en cuestión de libros [...] la ley se sanciona tras varios años de prácticas» (2000: I: 95). Se lee en dicha *Pragmática*:

E mandamos que [...] no sea ninguno osado de vender libro alguno ni otra lectura pequeña o grande [...] sin que primero sea examinado e dada licencia para ello como dicho es e sin que *cada uno de los dichos libros vaya señalado* del perlado por quien fue visto, o examinado, o de *la persona o personas que por ellos*, o por cualquier de ellos *fueren nombrados para ello* e tovieren licencia especial para lo hazer ... (Por la transcripción, Fermín de los Reyes Gómez 2000: II: 780-781).

Es viable pensar que el clérigo humanista Alonso de Proaza —defensor de la filosofía de Ramón Llull, partidario de la renovación de la Iglesia Católica y de la docencia universitaria y años después secretario del Arzobispo de Tarazona y catedrático de Retórica de Valencia⁵⁸— fuera la persona autorizada para ejercer la censura y, en su caso, otorgar la aprobación en nombre del «perlado» de Toledo, el futuro Cardenal Cisneros, ya que fue en esta ciudad donde se estampó la primera edición de la obra⁵⁹.

En tal caso, esas coplas de Proaza, precedidas de su nombre y de su condición de «corrector de la impresión», constituirían esa «señal» que debía llevar cada libro para poder ser vendido según la *Pragmática*. Desde esta perspectiva, resulta fácil comprender que se trate de una aprobación válida para todas las ediciones, incluso después de fallecido Proaza. Es verdad que las ediciones posteriores necesitarían también un corrector pero la función de este se reduciría ahora a cotejar el nuevo libro con la obra ya aprobada en su día por Proaza, que, por lo tanto, era quien podía figurar como verdadero corrector de la impresión⁶⁰.

58.— La importancia de Proaza en el ámbito cultural, filosófico, eclesiástico y universitario puede verse reflejada en los estudios de Menéndez Pelayo (1962: 227-232), McPheeters (1961) y Canet (1997, 1999a y 2011: 27-30), entre otros investigadores.

59.— Entre las atribuciones del censor figuraba la de reformar la obra (o hacerla reformar) antes de dar su aprobación y esta podría haber sido la causa de una apresurada conversión de la comedia humanística de final feliz en tragedia, que pudo realizar Rojas, ayudado o solo, en quince días de vacaciones. Esta posibilidad se aproxima a la hipótesis de Snow de que la aportación de Rojas podría haber consistido en colaborar con Proaza en *componer y acabar* la edición de Toledo (2005-2006: 555).

60.— Solo podemos hacer una suposición, pero un trámite tan sencillo como sería leer el nuevo libro y ver que no difería en nada esencial con el que él había aprobado, podría también realizarlo el mismo Proaza, estuviera donde estuviera. En todo caso, parece natural que debiera tener algún conocimiento de todas las ediciones en que figurara como corrector de la impresión, realizara, o no, realmente dicha función. Para las ediciones posteriores a su muerte, bastaría con que el corrector oficial, cuya misión fundamental no era propiamente corregir erratas según recuerdan Fermín de los Reyes (2010: 41) y Jaime Moll (2011: 64), cotejara la nueva edición con las ya aprobadas por Proaza.

Sólo nos queda la duda de si la ampliación que sufrió la obra al pasar al estado *Tragicomedia* requeriría una nueva «corrección de la impresión». En este caso, lo único que podemos hacer es basarnos en datos ciertos: la primera edición española existente de la *Tragicomedia* es la de Zaragoza 1507 y en ella figura Proaza como «corrector de la impresión». ¿Lo sería realmente? No parece que haya razones para negarlo: Zaragoza no está demasiado lejos de Valencia, donde a la sazón estaba Proaza, y era ciudad perteneciente al reino de Aragón. Teniendo en cuenta que Proaza era secretario del obispo de Tarazona y Canciller de Valencia, don Guillén Ramón de Moncada, importante autoridad eclesiástica del reino de Aragón y vinculados ambos con el Cardenal Cisneros (Canet 1997, 1999a y 2011: 27-30), y que había sido el corrector de la impresión de la *Comedia*, ¿puede extrañar que se le encomendara la función de corrector de la nueva versión en 21 autos?

Y llegados a esta conclusión, si Proaza fue «corrector de la impresión» de Zaragoza 1507 y de Valencia 1514 (e incluso editor de esta), la inversión de los términos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas editoriales y la introducción en el título de la edición valenciana de la cláusula «con adición de los argumentos de cada un auto en principio», resultarían evidencias textuales introducidas a plena conciencia y que por ello alcanzarían máximo valor testimonial.

Finalmente, debemos concluir que la corrección de la «impresión» (censura, aprobación) era anterior al proceso de la estampación y por consiguiente no equivalente a lo que ahora entendemos por corrección de pruebas, circunstancia ya intuida por Canet al decir que:

Tanto los versos finales de las *Sergas de Esplandián* [en las que Proaza aparece también como «corrector de la impresión»] como los de la *Celestina* parece que sobrepasan los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, asemejándose más a poemas laudatorios de un amigo del autor o de un «intérprete» que a una «epístola al lector» de los correctores, en la que cualquier supervisor de la impresión declarararía la imposibilidad de subsanar todas las erratas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles yerros debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc., cosa que Proaza ni tan siquiera nombra. ¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor? (Canet 2011: 28).

14. La contribución de Fernando de Rojas y el simbolismo de su Prólogo

La base de este último epígrafe es la teoría del profesor Canet (1997, 1999b, 2007a, 2007b, 2008 y 2011: 24-96) relativa al carácter de la obra como instrumento de enseñanza universitaria y como reflejo de los enfrentamientos ideológicos y docentes entre humanistas/nominalistas/lulianos y tomistas/realistas/escolásticos. Antes de conocer sus postulados no nos habíamos planteado tal posibilidad, pero en los momentos actuales pensamos que es imposible entender la gestación, remodelación e historia editorial de la obra sin tenerlos en cuenta.

La transformación de comedia *corrigeno mores* en tragedia *reprobatio amoris* y la acumulación creciente de sentencias y demás adiciones tienen una explicación coherente en su moralización y conversión en texto de enseñanza y debate universitario, con lo que la comedia humanística recibida por el Bachiller cambió su carácter representable por el de libro destinado a la lectura. Cantalapiedra (2000 y 2001), García-Valdecasas (2000) y Bernaldo de Quirós (2009, 2010 y 2011) desarrollan sus teorías sobre lo que pudieran constituir las «primeras y segundas adiciones» y los dos últimos editan lo que juzgan pudo ser el texto inicial escenificable tras eliminar esas «adiciones»⁶¹.

Creemos que esta conversión en libro escolar-universitario es una de las causas de la entusiasta aprobación de Proaza (destacado defensor de la doctrina de Ramón Lull y editor de sus obras) en sus octavas «al lector» y de que la primera publicación de la *Comedia* fuera en Toledo, donde otro lulista, Cisneros, era arzobispo y, por tanto, quien podía autorizar o prohibir la publicación por sí mismo o delegando en otra persona, en este caso en el humanista y clérigo Alonso de Proaza. Así pues, además de por sus méritos literarios, que evidentemente eran esenciales para su aceptación y difusión, el rápido éxito de la *Celestina* estuvo basado sin duda en su condición didáctica e incluso de arma de combate dialéctico entre los que, simplificando para ganar expresividad (y perdónesenos por ello), podríamos calificar de «cisneristas» o renovadores y «salamanquistas» o escolásticos en lo que respecta a España⁶².

La vinculación de Rojas con el «cisnerismo», por lo menos *a posteriori*, resulta patente. Se sabe que hacia 1508 se desavecindó de su localidad natal para instalarse en la ciudad episcopal de Talavera de la Reina (de-

61.– Las acotaciones fallidas y disonancias que se detectan en ese texto representable son consecuencia, desde nuestro punto de vista, de la refundición a que fue sometida la *comedia humanística de final feliz* para convertirla en tragedia. Vid. Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2009: 143-162, y Remedios Prieto 2010: 211-213.

62.– Recordemos que el Nominalismo se impuso gracias al Cardenal Cisneros en la Universidad de Alcalá, fundada por él al no permitírsele reformar la de Salamanca (Canet 2008: 89 y 2011: 49-51).

pendiente del Arzobispo de Toledo), en donde alcanzó consideración y prestigio ya que fue en varias ocasiones Alcalde Mayor de la ciudad. Además, tuvo una relación muy cercana con los frailes franciscanos hasta el punto de que cuando se acercaba su muerte dejó escrito en su testamento su deseo, que naturalmente se cumplió, de ser enterrado con el hábito de San Francisco⁶³, orden a la que (parece casi una ofensa al lector decirlo) perteneció Cisneros⁶⁴.

De la importancia que en estos momentos de contienda religioso-docente a nivel europeo tuvo la moralización de la obra realizada por Rojas, ofrece un importante testimonio Juan Luis Vives en su tratado *De disciplinis* resaltando el hecho de que:

a los amores avanzados hasta un límite ilícito y a aquellos deleites pecaminosos dióles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída mortal de los amantes, y las muertes violentas de la vieja alcahueta y de los rufianes que intervinieron en este escarmentador celestineo (Traducción de Lorenzo Riber 1948: II: 416).

Quedando así la obra bajo la protección de Cisneros, es natural que aglutinara a muchos profesores adeptos al cristianismo renovado para la enseñanza de Filosofía moral, Retórica y Poética. Y resulta fácil comprender que su verdadero autor se aviniera a colaborar. ¡Quién sabe, quinientos años después y desconociéndose su identidad, si obtuvo otras compensaciones por su colaboración!

Pasemos ahora a ocuparnos del Prólogo, obra de Rojas por lo señalado en el apartado 5. Como es notorio, comienza con una traducción bastante extensa de diversos párrafos del prólogo de Petrarca a su obra *De Remediis utriusque fortunae*. Y esto exasperó de tal modo a Menéndez Pelayo que hizo el siguiente comentario:

¿Qué explicación puede tener un procedimiento tan extraño, mucho más si se recuerda que el *De Remediis* andaba en manos de todas las personas letradas, y existía ya una traducción castellana anterior a la de Francisco de Madrid, tantas veces impresa desde 1510? ¿A quién podía engañar Rojas apropiándose con tanta frescura la doctrina y las palabras ajenas, que además venían traídas por los cabellos al propósito de su libro? ¿Para qué necesitaba un escritor de su talla ajeno auxilio en la redacción de un sencillo prólogo? (Menéndez Pelayo 1962: 339-340).

63.— Una semblanza de Fernando de Rojas consecuente con los documentos conservados y alejada de su presunto judaísmo puede leerse en Nicasio Salvador Miguel 2001.

64.— El «franciscanismo» de Cisneros fue tan intenso que no solo se refleja en su pertenencia a la orden sino en haber cambiado su nombre de pila, Gonzalo, por el de Francisco.

Parece lógico que estando convencido Menéndez Pelayo, como lo estaba, de que Rojas era el verdadero autor de la *Celestina*, incluso en su totalidad, le extrañase —y mucho— este modo de proceder, al que nosotros en cambio creemos encontrarle un valor simbólico, un intento de seguir los pasos del «auctor» de la *Comedia* al comenzar su aportación a partir de la traducción de una obra latina de un «docto varón italiano», en este caso nada menos que de Petrarca, un entusiasta de la renovación del cristianismo y principal proveedor de sentencias y pasajes de la *Celestina*. Es también significativo que traiga a colación diversos aspectos de la contienda universal para aplicarlos a los avatares de la aceptación o rechazo de su obra, y quizás en una frase semiperdida dé la verdadera razón de su referencia a tal contienda:

no es menor la dissención [disensión] de los filósofos en
las escuelas que de las ondas en la mar.

Como en aquella época el término «escuelas», en plural, aludía a las universidades, esta frase sugiere la verdadera contienda, precisamente en las universidades, habida entre lulistas y tomistas, renovadores y escolásticos, franciscanos y dominicos, por ejemplo. Y puesto que la *Celestina* sería en esta contienda intelectual estandarte enarbolado por una de las partes, tenía que sufrir los efectos de dichos enfrentamientos:

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos,
no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo
instrumento de lid o contienda a sus lectores para poner-
los en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella
a sabor de su voluntad.

Finalmente indica lo que, tras su aportación, pretendía que se encontrara en su libro:

Aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan
el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma
[conclusión o sustancia de alguna cosa] *para su provecho*;
rien lo donoso, *las sentencias y dichos de philosophos guar-
dan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus
autos y propósitos.*

Es evidentemente una obra adecuada para la enseñanza, un cúmulo de sentencias sin ninguna vocación de representabilidad pero sí de instrumento de discusión:

Assí que quando diez personas se juntaren a oýr esta co-
media, en quien quepa esta diferencia de condiciones,
como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en
cosa que de tantas maneras se entienda?

Así pues, creemos que este Prólogo tiene más enjundia de la que se le ha otorgado y en él encontramos el reflejo de la personalidad de Fernando de Rojas y lo que significó su verdadera aportación a la *Celestina*, pues aquí y no en la Carta ni en los diálogos vivos y directos de la obra es donde expresa abiertamente sus propias ideas.

14. Conclusiones

En este trabajo planteamos varias cuestiones, principalmente de carácter léxico, que de ser atendidas por la crítica supondrían una revisión de las teorías tradicionales y generación de otras soluciones sobre la autoría, gestación e historia editorial de la *Celestina*. Tales cuestiones son:

- La oposición entre los conceptos de AUCTOR (inventor de los textos y/o poseedor de los derechos sobre ellos) y AUTOR (confeccionador del manuscrito para la publicación) en las rúbricas de la edición de Valencia, que implica necesariamente la existencia de tres autores. El segundo de ellos, intermedio entre el «Antiguo autor» y Rojas, sería el que redactó la Carta «a un su amigo» (aunque en ella se perciben algunos retoques de Rojas) y el que llevó a cabo el proceso descrito en ella escribiendo, probablemente desde Italia, una «Comedia de Calisto y Melibea» de filiación humanística de final feliz que luego «acabaría» o «compondría» (refundiría) Rojas antes de publicarla.
- Esa oposición entre AUCTOR y AUTOR se registra por primera vez en la traducción italiana de 1506 (AUCTORE y AUTORE), donde también aparece la primera referencia inequívoca a la existencia de tres autores (por lo menos). Estas revelaciones de Ordóñez harían aconsejable matizar su mensaje en las rúbricas de las ediciones españolas de Zaragoza 1507 y Valencia 1514.
- Otras cuestiones léxicas no tratadas nunca hasta ahora, que sepamos, serían la equivalencia de «imprimir» con preparar el manuscrito para la imprenta, «impresor» o «imprimidor» del manuscrito con «autor», y «corrector de la impresión» con censor; lo que conduciría necesariamente a establecer que la *Comedia* fue «impresa», es decir, manuscrita y preparada para la imprenta, por Rojas en Salamanca y estampada en Toledo, todo ello en el año 1500, siendo Proaza, por delegación del Arzobispo de Toledo, quien aprobó su publicación plasmando esa aprobación en sus coplas al lector.
- La consideración de la Carta como un acto de comunicación real entre el AUCTOR y Rojas y la inversión de los términos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y «falsa

1502» de Toledo con respecto a las de Valencia, sugieren una colaboración entre ambos incluso en la ampliación que dio lugar a la *Tragicomedia*.

- El Prólogo de las ediciones en 21 autos sería la expresión del trabajo llevado a cabo por Rojas de convertir una comedia humanística de final feliz y representable en un libro de debate universitario, especie de almacén de sentencias, para servir de instrumento de «lid o contienda» en sintonía con la renovación docente potenciada por el Cardenal Cisneros y profesores lulistas y nominalistas.

Como es de notar, esta teoría nuestra acoge importantes aportaciones de los diversos celestinistas cuyos trabajos han sido citados a lo largo del presente artículo y que nos han hecho reflexionar sobre ellos e incorporarlos en buena medida a nuestra visión de la autoría e historia editorial de la *Celestina*.

Bibliografía citada

- ALONSO, Martín (1986), *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (S. x) hasta el siglo xv*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, Lengua y estudios literarios.
- BATAILLON, Marcel (1961), «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, Paris, Librairie Marcel Didier.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2008), «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12, pp. 325-340.
- (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13, pp. 97-108.
- (2009), «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas*, 5, pp. 162-184.
- (ed.) (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos.
- (2011), «*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Etiópicas*, 7, pp. 87-104.
- BOTTA, Patrizia (1999a), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I., pp. 17-29.
- (1999b), «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, XI, pp. 179-208.
- (2007), «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 89-113.
- CANET VALLÉS, José Luis (1995), «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.

- CANET VALLÉS, José Luis (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José L. Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 43-59.
- (1999a), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 31-38.
- (1999b), «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633, pp. 22-24.
- (2007a), «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, col. Parnaseo, pp. 15-28.
- (2007b), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- (2008), «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del siglo XVI», *Celestinesca*, 32, pp. 85-107.
- (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas, Valencia, Universitat de València, Textos Parnaseo.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986), *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- (1987), «Apuntes didácticos sobre la estructura de *La Celestina* y el problema de su autoría», en *Actas das I Jornadas de Didáctica da Literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 41-54.
- (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. TragiComedia de Calisto y Melibea*. I: *La Celestina y su autoría*. II: *Edición crítica*. III: *Floresta celestinesca*, Kassel, Reichenberger.
- (2001), «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*. Aspectos textuales y temáticos», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 55-154.
- (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *EHumanista*, 19 [En prensa].
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1968, 9ª edición), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 2. vols.
- CELISO, Hugo de (1538), *Las leyes de todos los Reynos de Castilla abreviadas y reduzidas en forma de Repertorio decisivo por la orden del A.B.C.*, Valladolid.
- [1553] (2000), *Repertorio Universal de todas las leyes destos Reynos de Castilla*, ed. y estudio preliminar de Javier Alvarado Planas, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1616] (1979), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner.
- COMEDIA de Calisto y Melibea (1500), Toledo, Pedro Hagenbach. Ver Poyán Díaz, Daniel.

- COMEDIA de Calisto y Melibea (1501), Sevilla, Stanislaw Polono (Bibliothèque Nationale de France: Y:6310. Res. Yg.63).
- DI CAMILLO, Ottavio (2007), «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp.115-145.
- (2010), «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», en *'De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía'. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, I, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.
- DICCIONARIO de Autoridades [1726] (1976, 3ª reimp.), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 3 vols.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, 2, pp. 17-32.
- FOULCHÈ-DELBOSC, Raymond (ed.) (1902), *Comedia de Calisto y Melibea* (Sevilla, 1501), Barcelona-Madrid, Biblioteca Hispánica.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, col. Literatura y Sociedad.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General de Fernando del Castillo*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 5 vols.
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3- 87.
- LACARRA LANZ, Eukene (2007), «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIBRO de Calixto y Melibea y de la puta vieja *Celestina* (en la estrofa-colofón, Sevilla 1502), Sevilla, Cromberger, c. 1518 (Biblioteca Nacional de España: R/26575).
- LOBERA, Francisco J. (2000), «La transmisión textual», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Me-*

- libea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. ccviii-ccxxxix.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- McPHEETERS, D. W. (1961), *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1910] (1962, 2ª ed.), *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC.
- MOLL ROQUETA, Jaime (2000), «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XI, I, pp. 21-25.
- (2011), *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.
- MONTAÑÉS FONTELA, Luis (1973), «El incunable toledano de la *Comedia de Calisto Melibea*», *Anales Toledanos* 8, pp. 130-179.
- MÜLLER, Bodo (1994), *Diccionario del Español Medieval*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter Heidelberg.
- MUÑÓN, Sancho de (1542), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y Tercera Celestina* (Biblioteca Nacional de España: R/4018).
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (2009), *Sancho de Muñón, Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- NORTON, Frederick J. [1966] (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- PAOLINI, Devid (2010), «La comedia humanística, *Celestina* y España», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma. [En prensa].
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2003), «La elaboración del libro», en *El libro antiguo*, Madrid, Biblioteconomía y Documentación, Síntesis, pp. 49-133.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1996), *Juan del Encina. Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, 1500. Facsímile, Cologny-Genève, Bibliothèque Bodmer.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el *incipit* y la portada de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el Manuscrito de Palacio», *Celestinesca*, 24, pp. 57-67.
- (2001), «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*», en *La Celestina. v Cente-*

- nario (1499-1999), *Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-291.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2010), «Reseña» de Bernaldo de Quirós (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, *Celestinesca*, 34, pp. 205-214.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO. Ver Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio.
- RANK, Jerry R. (ed.) (1978), *Fernando de Rojas. Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla 1501, Madrid, Castalia, Estudios de Hispanófila
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000), *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos xv-xviii)*, Madrid, Arco /Libros, col. Instrumenta Bibliologica, 2 vols.
- (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- RIBER, Lorenzo. Ver VIVES, Juan Luis.
- RICO, Francisco (2000), «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de ‘La Celestina’)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, ed. de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, pp. 223-241.
- RODRÍGUEZ (ORDÓÑEZ) DE MONTALVO, Garci (1533), *Los quatro libros de Amadís de Gaula nuevamente impressos y hystoriados*, Venecia. Edición facsimilar 1978, Barcelona, Círculo del Bibliófilo
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511). Edición facsímil de acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino*.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Iñigo (2000), «Género y fuentes», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. xcii-cxxiv.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1999), «Fernando de Rojas y *La Celestina*», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 7-15.
- (2001), «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina. v Centenario (1499-1999), Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-47.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1989), «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melíbea*», *Revista de Literatura*, II, 101, pp. 21-54.
- (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide, col. El escritor y su literatura.
- (2009), «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33, pp. 143-171.
- SERÉS, Guillermo (2000), «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz- Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. lxxii-xci.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-172.
- (1999), «La *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* de 1507», en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, coord. Julián Martín Abad, Toledo, Antonio Pareja, pp. 126-137.
- (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia V. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta & S. Luppi, *Letras*, 40-41, Universidad Católica de Buenos Aires, pp. 152-157.
- (2001a), «Los estudios celestinescos 1999-2009», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, *Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- (2001b), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, pp. 199-282.
- (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, pp. 53-121.
- (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit*, 25-26, pp. 537-561.
- TESORO della Lingua Italiana delle Origini (TLIO) Opera del Vocabolario Italiano, CNR, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>
- TRAGICOCOMEDIA di Calisto e Melíbea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma (1506) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Roma, Eucharium Silber (British Library: C.62.b.17).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melíbea (1507), Zaragoza, Jorge Coci. Edición facsimilar y estudios coordinados por Julián Martín Abad, en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melíbea (en la estrofa-colofón, Toledo 1502), Toledo, sucesor de Hagenbach, c. 1510-1514 (British Library: C. 20.b.9).

- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (en la estrofa-colofón, Sevilla 1502), Sevilla, Cromberger, c. 1511-1516 (Microfilm de la Biblioteca Nacional de España: R/100134).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514), Valencia, Juan Joffre (Biblioteca Nacional de España: R/4870).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1977.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. Estudios y edición paleográfica y facsimilar, dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, 2 vols.
- TRAGICOCOMEDIA di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma itálico traducta* (1514) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Milán, Zanotto (Gianotto) de Castione (Biblioteca Nacional de España: R/11303).
- TRAGICO COMEDIA di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma itálico traducta* (1515) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Milán, Oficina Minutiana (Biblioteca Nacional de España: R/1473).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1518), Valencia, Juan Joffre (British Library: C.64.d.4).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1529), Valencia, Juan Viñao (Brithis Library: C.63.f.25).
- VALLE LERSUNDI, Fernando del (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, xvi, pp.367-388.
- VALLE DE RICOTE, Gofredo [pseudónimo de Govert Westerveld] (2005-2009), *Los tres autores de «La Celestina»: El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*, Blanca, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 4 vols.
- VIVES, Juan Luis (1947-1948), *Obras completas. Primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber*, Madrid, Aguilar, 2 vols. Reimpresión de 1992 por la Generalitat Valenciana.
- WHINNOM, Keith (ed.) (1983), *Diego de San Pedro. Obras completas, II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia.



SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, «Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), pp. 85-136.

RESUMEN

La utilización en la *Celestina* de términos desaparecidos o con valor semántico cambiante a través de los siglos, como «auctor», «autor» («auctore» y «autore» en Italia), «imprimir», «imprimidor» o «impresor» y «corrector de la impresión», ha opuesto grandes dificultades al conocimiento de la gestación de la obra, de las fechas de sus primeras ediciones y de algunas nociones sobre la autoría. Mediante un concienzudo análisis de estos conceptos y de sus implicaciones, este artículo confirma la validez de algunas de las investigaciones más recientes sobre las cuestiones mencionadas.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Auctor, autor, auctore y autore (en italiano), imprimir, imprimidor, impresor, corrector y censor.

ABSTRACT

The presence in the *Celestina* of terms with changing semantical value along the centuries, such as *auctor*, *autor* (Italian *auctore*, *autore*), *imprimir*, *imprimidor*, *impresor* and *corrector*, has posed a big obstacle in order to understand the creational process of this work, as well as the dates of its first editions and some notions about its authorship. Through a thorough analysis of these concepts and their implications this paper validates some of the most recent researches about the mentioned points.

KEY WORDS: *Celestina*, Auctor, autor, Italian auctore, autore, print, printer, printed, corrector and censor.

