Devid Paolini
¿Recentiores (NON) deteriores? Sobre la última edición de *La Celestina*
de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 417-428

¿RECENTIORES (NON) DETERIORES? SOBRE LA ÚLTIMA EDICIÓN DE *LA CELESTINA* DE LA BIBLIOTECA CLÁSICA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

En el año 2000 un equipo de investigadores de reconocido prestigio, coordinado por Francisco Rico, publicaba una nueva edición crítica de *La Celestina* (de ahora en adelante *LC*2000).[1] El texto estaba acompañado por una extensa y minuciosa introducción en que se analizaban detalladamente los aspectos principales de la obra maestra española (autoría, género, fuentes, estructura, lengua, estilo, personajes, transmisión textual, etc.). El trabajo –como era de esperar– tuvo una calurosa recepción, tanto que don Fernando Lázaro Carreter, en la reseña que escribió para *Babelia*,[2] se refirió a la iniciativa como a una empresa "magistral" y un "triunfo" de la filología hispánica.

Once años más tarde ha salido en la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española una reimpresión de dicha edición[3] (de

[1] Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica, vol. 20. Barcelona: Crítica, 2000.

[2] *Babelia*, suplemento literario de *El País*, 12 de diciembre de 2000.

[3] Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 18. Madrid: Real Academia Española, 2011.

ahora en adelante *LC*2011)[4] con unas mínimas modificaciones tanto a nivel estructural como de contenido que pueden resumirse en tres puntos principales:

1) *LC*2000 empezaba –como de costumbre– con el prólogo, seguido por el texto crítico, el aparato de variantes, las notas complementarias y la bibliografía al final. En *LC*2011 el orden se ha alterado. Después de una brevísima presentación, se encuentra el texto crítico (tal cual el anterior, acompañado por las mismas notas explicativas y con la misma paginación), luego –bajo el título de "Estudios y anexos"– el prólogo y, a continuación, el aparato de variantes, las notas complementarias y la bibliografía.
2) En *LC*2011 se omite el ensayo "La realidad y el estilo. (El humanismo de *La Celestina*)" de Francisco Rico que abría el volumen en *LC*2000 (pp. XV-XLVII).
3) *LC*2011 con respecto a su antecedente presenta una puesta al día tanto de los estudios que acompañan la obra así como de las notas complementarias y, en menor medida, del aparato de variantes.

Cuando se imprimió *LC*2000 yo era, como el presunto autor de *LC*, estudiante universitario (no de leyes en Salamanca –aunque no haya ninguna prueba concreta de que estudió allí y se siga repitiendo esto como algo comprobado–,[5] sino de filología italiana en Bolonia). Ahora, termi-

[4] Además de las siglas que acaban de mencionarse para indicar las dos ediciones, se emplearán, en la presente reseña, las siguientes abreviaciones: *LC* = *La Celestina*; *CCM* = *Comedia de Calisto y Melibea*; *TCM* = *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Por último, todos los estudios que se citan a continuación, si no se especificará más, podrán encontrarse en la bibliografía de *LC*2011.

[5] Como todo estudioso de *LC* sabe, la única referencia a la ciudad del Tormes en la obra se encuentra en el v. 49 del acróstico: "Yo vi en Salamanca la obra presente". Puesto que Fernando de Rojas nació en la Puebla de Montalbán –cerca de Toledo-, y fue bachiller en leyes y que en la época el ateneo salmantino era el principal de Castilla, se ha fácilmente asumido que Rojas se formó en Salamanca. Sin considerar la autoría de los versos acrósticos, puesta en duda en los últimos años –véanse, por ejemplo, los estudios de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991; 2011; añádase también su: «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca* 33 [2009], 143-71), Pardo Pastor ("El humanista Alonso de Proaza y la 'materia nueva' de

nados ya mis estudios, aprovecho la oportunidad de reseñar la nueva edición y, aunque no creo que pueda añadir algo o mejorar lo expresado por don Lázaro Carreter, quisiera, de todos modos, examinar las diferentes partes del estudio colectivo y señalar algunos puntos todavía muy controvertidos que atañen a la obra.

* * *

*LC*2011 se abre con una brevísima presentación y el texto crítico seguidos por los "Estudios y anexos". Tras dos breves apartados,[6] empieza el primer estudio al cuidado de Guillermo Serés, "La obra y los autores", que se divide en: "De la *Comedia* a la *Tragicomedia*" (pp. 361-8), «Fernando de Rojas y el "antiguo autor"» (pp. 368-82) y "Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)" (pp. 382-401). En la primera parte Serés resume detalladamente los principales cambios y ampliaciones a la que fue sometida la *CCM* al volverse *TCM*; en la segunda, trata del problema de la autoría, recordando los diferentes puntos de vista de los críticos (dos autores, tres, único o Rojas con un papel totalmente secundario) y declara la postura que se ha seguido en *LC*2011, es decir, Fernando de Rojas como continuador de unos "papeles" inacabados y, por lo tanto, autor de la *CCM* y de la sucesiva *TCM* –se volverá sobre este asunto fundamental más abajo–. Examina luego todo lo conocido sobre la vida de Fernando de Rojas y a continuación se ocupa de los primeros testimonios de la obra: describe y analiza los tres ejemplares conservados de la *CCM* (Burgos, 1499-1502; Toledo, 1500; y Sevilla, 1501), el fragmento del manuscrito de la Biblioteca de Palacio encontrado por Faulhaber en 1990, y las ediciones tempranas de la *TCM*. Termina su análisis hablando de la fortuna de *LC* y haciendo un repaso de las numerosas ediciones que se imprimieron y las diferentes imitaciones, refundiciones y traducciones de la que fue objeto.

Celestina", *Celestinesca* 24.1-1 [2000], 15-28), o Di Camillo (2001)-, lo cierto es que no hay ningún documento o evidencia histórica de que Rojas estudiara en dicha ciudad. En la edición que aquí se reseña la nota 28, en que se comenta la mención de Salamanca, explica: "Es la primera referencia al lugar donde se encontró el principio de la obra y donde se supone que se redactó la continuación…". Sería más justo decir: "Es la única referencia…".

[6] "Preliminar" y "Nota de uso", que ocupaban las primeras páginas (IX-XI) en *LC*2000.

En "Género y fuentes" (pp. 402-34), Íñigo Ruiz Arzálluz recapitula la discusión sobre el género de la obra desde su aparición hasta nuestros días (*LC* como drama, novela, texto híbrido u obra agenérica) e intenta relacionar la *TCM*, con las debidas reservas, con la comedia humanística, pero sin decantarse a favor o en contra de una posible influencia directa de esta sobre aquella (véanse, en particular, pp. 410-7, 422-4 y *passim*).[7] En la última parte reúne y comenta las fuentes principales de *LC* (la comedia romana, elegíaca y humanística; el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*; las *Auctoritates Aristotelis*; el Petrarca latino; los *Proverbia Senecae*; etc.).

El siguiente estudio, al cuidado de Carlos Mota, se titula "Articulación y contenido" (pp. 435-518) y comprende seis grandes partes. En la primera, "La trama y su estructura" (pp. 436-43), Mota trata de la "evolución" de la *CCM* a *TCM* y subraya cómo los cambios y añadidos no han afectado a la trama, al contrario, han permitido caracterizar más a los personajes; también insiste en la importancia de las escenas como elementos estructurales de la obra; se ocupa luego de las "Técnicas dramáticas: diálogo, monólogo, aparte, acotación" (pp. 444-51) y, siguiendo de cerca lo ya dicho por Lida de Malkiel (1962a), analiza los tipos de diálogo que se pueden individualizar en *LC* como también los monólogos, los apartes y las acotaciones; en "La lengua y el estilo" (pp. 451-66) estudia "la importancia de la lengua y la elaboración retórica y estilística en un obra en que la capacidad discursiva y persuasiva de los personajes es tal vez el rasgo más visible de éstos y elemento indispensable en el desarrollo de la trama" (p. 451); a continuación, en "La construcción de los personajes" (pp. 466-507), analiza las relaciones y conflictos entre ellos mientras que en "El mundo" (pp. 507-13), trata del tiempo y el espacio de la obra. Por último, en "El lugar del autor" (pp. 513-8), Mota examina la voz del autor o de los autores que se "escucha" más claramente en los textos preliminares y conclusivos y más sutilmente en el texto mismo a través de lo que el estudioso denomina "anticipaciones trágicas". Ejemplo de este recurso se ve en el auto XIX cuando Calisto, tras gozar de Melibea, expresa a su

[7] Estas son las conclusiones a las que llega el estudioso: "En definitiva, y aunque nos falten detalles que sean indiscutiblemente probatorios de la dependencia de *La Celestina* respecto a una o varias comedias humanísticas en particular, la similitud de sus características más importantes es lo suficientemente grande como para que, hoy por hoy, resulte inevitable suponer entre ellas algún grado de parentesco" (pp. 423-4).

amada el deseo de que nunca amanezca para que pueda quedarse siempre con ella. Algo que, en cierta manera, se cumple en seguida cuando al correr en ayuda de sus criados cae de la escalera y muere.

El último estudio está a cargo de Francisco J. Lobera, que en "La transmisión textual" (pp. 518-549) recorre brevemente las principales ediciones de *LC* de los siglos XIX y XX (pp. 518-529) y presenta su *stemma* justificándolo a través del ejemplo de algunas *lectiones*. En "El problema textual" (pp. 538-549), Lobera, junto con Francisco Rico, nos da cuenta de las principales dificultades que atañen al texto en la tarea de preparar una edición crítica y subraya la importancia de una justa valoración de los testimonios.

Sigue el apartado "La presente edición" (pp. 551-60), donde se indican los criterios elegidos para el texto crítico, y el aparato (pp. 561-708), que incluye un listado de todos los testimonios de *LC* conservados anteriores a 1650 (pp. 563-8). Concluyen la introducción unas "Notas complementarias" (pp. 709-958), una bibliografía (pp. 959-1061) y un "Índice de notas" (pp. 1063-1108).

* * *

Cada uno de los estudios que acompaña la edición se ha llevado a cabo con juicio y tino y pone al día muchos de los aspectos de la obra que ya había tratado, en su *magnum opus*, Lida de Malkiel (1962a). Brinda, al mismo tiempo, una bibliografía puesta al día imprescindible para todo estudioso de *LC*. En particular, me parecen muy acertadas las observaciones de Ruiz Arzálluz sobre las fuentes seguras que se pueden rastrear en *LC* y la posible adhesión a cierta ideología por parte de los autores de la obra: como señala el crítico, el hecho de que se citen unas cuantas sentencias de Petrarca y algunas ideas que se encuentran también en Séneca o en el pseudo Séneca no demuestra en absoluto que quienes escribieron *LC* compartiesen o siguiesen el pensamiento de estos autores (pp. 429-433). Al mismo tiempo, las consideraciones de Lobera y Rico sobre los problemas textuales que plantea la obra y su crítica y rechazo del texto híbrido que había caracterizado hasta ahora *LC*[8] representan, sin

[8] Buena parte de los editores precedentes había mezclado las dos redacciones, utilizando como texto base la *CCM* y añadiendo a esta los cinco actos del "Tratado de Centurio" de la *TCM*, y eligiendo cada cual según su parecer en los pasajes donde la *TCM* había aportado cambios a la *CCM*.

duda, un avance, y muy importante, en la historia del texto y de su fijación. Seguramente el aporte más valioso de *LC*2011 se halla en el aparato crítico y, sobre todo, en las justificaciones de las lecciones escogidas: sus argumentos esclarecen algunos pasajes controvertidos y apoyan con razones válidas las variantes elegidas con respecto a los editores anteriores.

Estos son solamente algunos de los puntos en que esta edición sobresale en comparación con lo hecho hasta el momento. No se puede sino agradecer a los investigadores que han trabajado tanto por su realización y por haber preparado un texto crítico que seguramente marca un hito en los estudios celestinescos.

* * *

Preparar una edición crítica, como sabe muy bien todo estudioso que lo haya intentado, es tarea dificilísima y confrontarse con un texto tan complejo como el de *LC* es indiscutiblemente temerario tanto para un solo filólogo como para un equipo. La obra presenta, sin duda alguna, una de las tradiciones textuales más complicadas en la literatura hispánica. Sin perdernos en una larga enumeración de datos, es suficiente recordar que *LC* pasó por lo menos a través de tres estadios de composición: un primer auto escrito por un anónimo (si se acepta lo que se nos dice en la carta inicial "El autor a un su amigo"); una primera refundición y continuación (*CCM*) por otro autor (que la mayoría de la crítica identifica con Fernando de Rojas); y una segunda rescritura y ampliación, con consecuente cambio de título (*TCM*), siempre por el mismo autor. Y esto si nos queremos atener a lo esencial sin considerar luego la posible tradición manuscrita y las sucesivas ampliaciones (la versión del manuscrito de Palacio, los argumentos añadidos, el Auto de Traso, etc.).[9] Ahora, tratándose de un texto *in fieri* que ha pasado a través de diferentes etapas, surge, entre otras, una duda fundamental: ¿cómo editar un texto poligenético, en que

[9] Tratan de los posibles estadios a través de los cuales pasó la obra, García Valdecasas (2000) y Di Camillo, quien avanza la hipótesis de que Rojas, cuyo nombre aparece en el acróstico, pudo ser no el autor sino el que costeó la edición de Toledo, 1500 ("Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la Comedia de Burgos", en *Atti del Simposio Internazionale: «Filologia dei testi a stampa. Area iberica» (20-22 novembre, 2003, Pescara)*, ed. Patrizia Botta, Módena: Mucchi Editore, 2005, 75-96; 2005b: 274; este último estudio se ha traducido en español, 2009).

diferentes autores metieron mano? ¿Qué versión considerar? Es una pregunta al parecer obvia o absurda, pero en realidad es el *quid* que se le presenta a todo editor de *LC*.

Si se asume que el autor que ha escrito la primera versión completa de la obra ("acabando" unos papeles que había encontrado) y la sucesiva ampliación ha sido el mismo, entonces la última versión tendrá que considerarse definitiva y, por tanto, habrá de editarse como si representara la última voluntad del autor –y estos son los presupuestos con que se guían los editores de *LC*2011.[10] Sin embargo, desde hace unos años hay críticos que vienen cuestionando y hasta negando la autoría de Fernando de Rojas.[11] Como todos saben –y muy pocos recuerdan– la única referencia a él en toda la obra se encuentra en los versos acrósticos, es decir, en los preliminares que aparecen, por primera vez, en la edición de la *CCM* de Toledo de 1500.[12] Estos son, además, la única pieza del paratexto que ha sido sometida a una revisión radical al pasar de la *CCM* a la *TCM* sin alterar las primeras letras del acróstico y hay quien piensa que se añadieron en la *CCM* en un segundo momento o que se refundieron[13] dando el resultado que hoy todos leemos: "El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán". En pocas palabras, toda edición de *LC* –como recuerda Serés–[14] gira alrededor de una única pero fundamental cuestión: la de la autoría. Si se aceptan sin

[10] «La postura mayoritaria de la crítica -que nosotros compartimos- ha consistido en creer a Rojas cuando señala que de su pluma salieron la *Comedia* y la *Tragicomedia*, a partir de los papeles previos del "antiguo autor"» (p. 369).

[11] Todo estudioso interesado en esta crítica heterodoxa sobre la autoría podrá encontrar una bibliografía de referencia en mi reseña de la edición crítica de la *CCM* al cuidado de Canet (*Celestinesca* 35 [2011], 161-8).

[12] Hay que recordar luego las octavas finales de Proaza que reenvían al acróstico y que declaran "un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro".

[13] Véanse los estudios señalados arriba en la nota 4.

[14] "El problema de la génesis de *La Celestina* es, en lo fundamental, el de su autoría. Se trata de determinar si debemos o no dar por buenas -y en el primer caso, en qué grado- las afirmaciones al respecto que aparecen en la obra, a saber, que el autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* difundida a través de la imprenta es Fernando de Rojas, que completó la obra previa de otro autor (obra que se corresponde con el auto I de *La Celestina*), y que fue el propio Rojas, a instancias de sus lectores, quien volvió a la *Comedia* para añadir cinco nuevos actos y una serie de retoques menores" (p. 368).

reparos todas las referencias presentes en los paratextos no nos queda más remedio que concluir que Rojas encontró el esbozo de una obra inacabada (según nos dice en "El autor a un su amigo") y que por razones morales (como se lee en el acróstico) la amplió y terminó creando, de tal manera, la *CCM*. Unos años después, instigado por unos amigos, decidió alargar la historia de los dos amantes añadiendo cinco actos más, amén de otros cambios de menor o mayor relevancia en diferentes partes del texto y el nuevo título de *TCM* (sin corregir, es necesario señalarlo, unos cuantos errores que se venían repitiendo en la tradición impresa de *LC*). Según esta interpretación, siendo, por tanto, Rojas quien "acabó" el texto de la obra es ineludible considerar la *TCM*, con sus pocas virtudes y, a nuestro entender, muchos defectos,[15] como última voluntad del autor.

Esta postura sería aceptable, y hasta compartible, si se encontraran unas respuestas satisfactorias a unas preguntas fundamentales a las que se alude en los "Estudios y anexos" pero que no se han tratado con la necesaria profundidad. En palabras de Di Camillo (2010: 91-2; la traducción al español es mía):

1) ¿Cómo pudo escribirse en España, donde no hay evidencias históricas de que hubiera una tradición de comedias elegíacas, humanísticas o textos goliardescos, una obra que representa el estadio más desarrollado del drama humanístico?

2) ¿Cómo pudo un joven estudiante, presumiblemente su autor, dominar con maestría los temas y las técnicas de un nuevo género literario cultivado solamente en pocos centros de la península italiana donde una cultura *avant-garde* bien arraigada, en la tentativa de revivir la comedia clásica, estaba redescubriendo, inadvertidamente, la moderna representación teatral?

Además, considerando que todas las "pruebas" para atribuir la obra a Fernando de Rojas vienen de los paratextos, habría que determinar

[15] Véanse, por ejemplo, las faltas generalmente achacadas a la *TCM* por la crítica a las que alude Serés (pp. 374-5) y, a continuación, el punto de vista de los mismos editores de *LC*2011 que defienden la coherencia de la obra –aunque en parte se contradicen cuando admiten, por ejemplo, que el monólogo de Calisto contra el juez del auto XIV, que es totalmente un añadido de la *TCM*, es caótico (p. 477, n. 232). Entre los que más han resaltado los cambios negativos que han deturpado la *CCM*, hay que recordar García Valdecasas (2000).

quién los compuso, cómo y cuándo. ¿Quién escribió los versos acrósticos?[16] ¿El mismo Rojas? ¿Proaza? ¿Y quien redactó la carta "El autor a un su amigo" e hizo alarde de erudición[17] es la misma persona que luego, al ampliar la obra, como se ha recordado antes y se verá a continuación, no corrigió ni un solo pasaje donde había una referencia clásica o mitológica equivocada?

De todos modos, la que se ha señalado arriba es la postura de los editores de *LC*2011, postura que, justamente, determina todas sus elecciones en el momento de presentar su texto crítico. Hasta en casos de errores evidentes, como cuando, por ejemplo, aceptan la lección "Crato y Galieno" (29.10)[18] de la *TCM* frente a "Eras y Crato" de la *CCM*,[19] en un pasaje donde, como nos explicaron hace tiempo Menéndez Pidal (1917) y Riquer (1957) –y nos lo ha confirmado el manuscrito de Palacio–,[20] se hace referencia a la anécdota clásica del rey Seleuco y del médico Erasístrato (Erasístrato > Eras y Crato > Crato y Galieno). Para justificar su preferencia por la lección de la *TCM*, los editores llegan a postular que fue Rojas *in primis* quien no entendió la referencia clásica e intentó remediar el pasaje, pensando, tal vez, subsanar el error quitando el nombre de "Eras", que sonaba poco o nada a médico, y añadiendo el del más conocido "Galieno".[21] Sin embargo, respetar la enmienda de la *TCM*, por con-

[16] Snow ya en el año 2000 se hacía esta misma pregunta ("La geografía de Fernando de Rojas", en *Actas del IV Congreso Internacional sobre la Caminería Hispánica*, coord. Manuel Criado de Val. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000. Vol. 3: 1399-407 [1404]). Véase, además, arriba, la nota 4.

[17] Han resaltado su excepcionalidad Von der Walde (2000) y Di Camillo (2001).

[18] Se sigue aquí la numeración establecida en el aparato crítico de *LC*2011, a donde se remite.

[19] Véanse tanto la entrada en el aparato crítico (29.10) como las páginas que dedican a este asunto en el apartado "El problema textual" (pp. 547-9).

[20] Véase, en el aparato crítico, 29.10.

[21] Al tratar de este pasaje escriben Lobera y Rico: «¿Es concebible que aquél [el autor, Rojas] se desentendiese del problema [Crato y Galieno]? El lugar deturpado estaba al comienzo de un libro popularísimo, que nadie se abstenía de enjuiciar, "dando cada uno sentencia", hasta forzar Rojas a retomar el texto… Sería extrañísimo que nadie le hubiera llamado la atención sobre el particular, y más extraño que, llamándosela, él desaprovechara la ocasión de "meter segunda vez la pluma" en el drama para deshacer el tuerto» (p. 548). Sinceramente, asombra tanta seguridad en la recreación de eventos pasados de lo que nada se sabe y que muy bien podrían no haberse nunca realizado

siderarla la última voluntad (o corrección o equivocación) del autor, no excluye su posible proveniencia de un corrector[22] pero, en palabras de los editores, la lección de la *TCM* "o es un error del mismo Rojas… o en este y en otros puntos el texto no fue revisado atentamente ni corregido por él" (p. 588, 29.10). Como se ha recordado antes, todo gira alrededor de la cuestión de la autoría o mejor dicho, de Fernando de Rojas.[23] Otro caso discutible es la enmienda de 133.20 en que se sustituye "Antico" con "Anfión" según la fuente de que deriva (Petrarca): tal cambio, que podría considerarse acertado, no se extiende a casos similares en que se ha preferido dejar la lección equivocada (75.2 "mayor" en lugar de "Marón"; 343.8 "atenienses" en lugar de "genoveses"; 330.3 "Bursia" en lugar de "Prusia"; 346.1 "Ipermestra" en lugar de "Clitemnestra") por estimarla, como antes, o la última elección de Rojas o un descuido suyo.

(alguien leyó la obra, se dio cuenta de que había un sinsentido y se lo dijo a Rojas quien enseguida se fue a corregir o a intentar arreglar el pasaje, etc…).

[22] Tras el/los nombre/s mencionado/s arriba se encuentra la palabra "médico/s", así que no hace falta mucha fantasía para que un corrector introdujera el cambio señalado ("Galieno" en lugar de "Eras"). Sobre las libertades que se tomaban los correctores, véase, entre otros, Pérez Priego ("La imprenta y el primitivo teatro castellano: el papel del corrector", en *Atti del Simposio Internazionale: «Filologia dei testi a stampa. Area iberica» (20-22 novembre, 2003, Pescara)*, ed. Patrizia Botta, Módena: Mucchi Editore, 2005, 15-23).

[23] Di Camillo (2010) ha llamado la atención sobre el peligro de la que podríamos llamar "teoría rojascéntrica", es decir, poner a Rojas en el centro de la creación de *LC*. Como afirma el estudioso: "The presence of Rojas as the unitary agent has assumed such an absolute role in the composition of the work that even the most scrupulous editors, against all bibliographical and Lachmannean rules, have justified their choice of variants, emendations and other uncertain readings as authorial decisions; it is no wonder that they have placed Rojas' name on the title page of their editions, knowing full well that it first appeared on the cover of an edition of 1561 and almost seventy years later in one of 1631. One should keep in mind that the presence or absence of the name on the cover of a book is assuredly a bibliographical code… For this and many other reasons, it would be better to relegate Rojas to his rightful place in the acrostic verses and concentrating instead on solving the problem as to why his name happens to appear in the only unstable piece of the introductory material. Such a reapportionment of priorities would compel the philologist to seek alternative explanation for the genesis and early elaboration of the work and to look from different perspectives at certain readings often justified in the name of a presumed author's intention" (pp. 97-8).

Una última observación concierne a un comentario del aparato. En el auto I, al volver Calisto de su encuentro con Melibea, se enfada con Sempronio y le dice: "¡Vete de ahí! ¡No me hables! Si no, quizá ante del tiempo de *mi rabiosa muerte* mis manos causarán tu arrebatado fin" (I, 30; el subrayado es mío). En el aparato (30.5) se señala que "mi raviosa" es lección de la *CCM* frente a la *TCM* que omite el posesivo y se indica también la traducción de Hordognez [= N] que lee: "mia rabiosa". A continuación se afirma: "Es una de las lecciones de la traducción italiana que se explica sólo con una contaminación de γ^3 [subarquetipo de N] con un testimonio de la *Com*.". En realidad no creo que tenga que llegarse a tanto, por el simple hecho de que la lección de N podría muy bien ser una innovación del traductor considerando que sin el "mi" la frase no se adecua al habla normal.[24]

Por último, me parece útil señalar cierta falta de atención en una edición tan esmerada, como indica el número de erratas/errores que se han detectado a lo largo del texto. Se señalan solamente los principales: p. 375, n. 30 hay un anacoluto (se encontrará lo que falta en la nota correspondiente de *LC*2000); p. 434, n. 145 sobra la palabra "Rojas" tras "es objeto de continua parodia" (véase la misma nota en *LC*2000); p. 477, n. 232, en la última línea ha habido una transposición del texto; en el listado de los testimonios de *LC* (pp. 563-8) se incluye una edición de Amberes de 1595 de la Biblioteca Nacional de España con signatura T-8523 que, en realidad, ya no se conserva en la institución madrileña;[25] en la bibliografía se le atribuyen a Paolo Viti dos artículos ("El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*" y "Lo de tu abuela con el ximio…") y un libro (*Tradicionalismo épico-novelesco*) que en realidad son de Erich von Richthofen; etc.

Estas desatenciones me hacen pensar que tal vez la única mejoría que presenta *LC*2011 es la puesta al día de la bibliografía. Si no fuera por eso quizá sería mejor quedarse con su subarquetipo (*LC*2000) más que

[24] No estoy poniendo en duda el hecho de que haya otros pasajes más claros que demuestran una contaminación, si no que no me parece acertado, en este caso específico, recurrir a la contaminación para explicar una lección que podría ser fácilmente poligenética.

[25] Había dado noticia de eso en: Paolini, Devid. "Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España". *Revista de literatura medieval* XXII (2010): 351-9; como podrá comprobarse en el catálogo en línea lleva la signatura T/8523 la siguiente obra: Schiller, Friedrich von. *Don Carlos, Infant von Spanien*. Leipzig, [s.a.].

con la reimpresión (*LC*2011), que es, al fin y al cabo, un testimonio *descriptus* y, lamentablemente, menos correcto que su modelo.

Devid Paolini
The City College of New York