

*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. de Juan Carlos Conde, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007.*

Los amantes y estudiosos de la *Celestina* tenemos que felicitarnos por esta edición de las conferencias realizadas por un grupo de «reputados especialistas», al decir de su editor, Juan Carlos Conde, presentadas en el Simposio Internacional *Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, que tuvo lugar los días 18 y 19 de octubre de 2002 en el *campus* de Indiana University, Bloomington. El propio editor insiste en la importancia de la *Tragicomedia* de Rojas frente a la *Comedia*, formulación final y definitiva dada por Rojas y que es la que pasó en su versión más acabada a la posteridad. No nos queda más que agradecerle a Juan Carlos Conde que nos haya dado la posibilidad de tener entre nuestras manos este conjunto de aportaciones imprescindibles para un mejor conocimiento de la génesis textual de la *Tragicomedia*, para su análisis e interpretaciones literarias y para profundizar en aspectos de recepción, lectura y lectores.

Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», intenta resolver el problema bibliográfico que envuelve la *Celestina* con mucho acierto, pasando revista a las diferentes ediciones conservadas, hipotéticas e imaginarias, llegando a la conclusión de que la edición

de Burgos, 1499, de Fadrique Biel de Basilea, considerada por la crítica como la *princeps*, no lo es, datándola entre 1501-1502, dando la primacía entre las conservadas de la *Comedia* a la salida impresa en Toledo por Pedro de Hagenbach, 1500. Presupone que la primera edición de la *Tragicomedia* debería haber visto la luz en 1502 (si bien todas las ediciones que existen con esta fecha en el colofón son, en realidad, de entre 1510-20), y entre las conservadas, la *princeps* correspondería a la traducción realizada por Alphonso Hordognez al italiano y publicada en Roma por Eucario Silber en 1506, pero que el texto estaría ya listo en 1505. La primera edición española de la *Tragicomedia* que conservamos es la de Zaragoza, Jorge Coci, 1507. En muchísimos casos coincide Víctor Infantes con Jaime Moll, quien ya puso en duda la fecha de la edición burgalesa y de las primeras *Tragicomedias* en su ya clásico artículo: «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», en *Voz y Letra*, 11.1 (2000), 21-25. Pasa revista el autor a las diferentes posturas de crítica textual, que le sirven para afianzar sus investigaciones tipobibliográficas, pero al mismo tiempo da sugerentes ideas para nuevos planteamientos sobre la datación de los ejemplares y los lugares de edición (inclusión o no de los grabados y los paratextos que acompañan la obra de Rojas) y las dudas más que probables sobre la pérdida de diferentes ediciones, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, aunque dando también suficientes argumentos para invalidar muchas de las ediciones imaginarias o hipotéticas, que la crítica textual ha generado para poder cuadrar el *stemma* evolutivo de la obra rojana. Su conocimiento de la historia del libro y de la edición en la época incunable y post-incunable, así como la inclusión y revisión de los trabajos de F. Norton, Jaime Moll, Martín Abad, Fernández Valladares, etc., hacen imprescindible este artículo para comprender lo que aconteció en las prensas españolas e italianas entre los años 1499 y 1514 en la génesis de la *Comedia* y *Tragicomedia* de Rojas.

Patrizia Botta, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», plantea la génesis de la obra como una realidad compleja, con «una génesis dinámica y heterogénea, de mano tanto autorial como editorial», aspecto ya avanzado en diferentes estudios y artículos anteriores en un afán de clarificar todo este proceso compositivo. Se centra en esta conferencia en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, analizando sobre todo las adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones que se dan en las partes dramáticas, en el texto común de los 16 actos, dejando de lado las grandes interpolaciones de los 5 nuevos actos del *Tratado de Centurio* y el *Prólogo de la Tragicomedia*, en un intento de analizar concretamente «lo que hace el autor cuando corrige su propio texto impreso». Algunas de sus conclusiones son realmente reveladoras de la intencionalidad del autor al perfeccionar los matices de carácter del personaje de Celestina: su habilidad diplomática, su amor al vino, etc., pero sobre todo sus saberes mágicos

y su condición de endemoniada. Otras interpolaciones tienen que ver con las referencias temporales a la duración de los amores entre Calisto y Melibea (una noche de amor de la primitiva versión se transforma en un mes de encuentros regulares). También es de resaltar el aumento de las citas de Petrarca y de refranes. Patrizia Botta, frente a los que piensan que las interpolaciones estropean el texto de 16 actos y que son debidas a una mano ajena a Rojas, pondera «cuán compenetrado con el primero estaba el autor de las interpolaciones y cuán bien conocía su proceso creador, lo cual lleva a la conclusión de que se trata del mismo autor».

Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», analiza desde un punto de vista filológico y de la bibliografía textual los diferentes árboles genealógicos propuestos para la filiación y constitución del texto de Herriot, Scoles, Whinnom, Marciales, Botta, Lobera, etc., indicando que en todos ellos se coloca la versión italiana en la parte más alta del *stemma*, «por considerarla la más cercana a la *princeps* de la *Tragicomedia*». Se pregunta Ottavio las razones de esta temprana edición italiana por Alfonso Ordóñez y reconoce son pocos los estudios existentes sobre la participación de los españoles en la vida cultural en la ciudad de Roma en estos tiempos, e indica que «sería deseable saber más del traductor Alfonso Ordóñez, que, dicho sea de paso, comparte con el corrector Proaza la particularidad de ser la única persona históricamente documentada que, de acuerdo con la evidencia interna del paratexto, ha dejado constancia de su relación directa con el texto de *La Celestina*». Compara posteriormente la traducción italiana con las ediciones españolas, e ilustra con variados ejemplos las diferencias entre ambas versiones, llegando a la conclusión de que: «habría que reconsiderar toda la parte alta del *stemma*», puesto que la versión italiana no deriva de ninguna de las tres ediciones de la *Comedia* que se conocen y tampoco de las de la *Tragicomedia*. Piensa Di Camillo en la posibilidad de que Ordóñez utilizara una versión de la *Comedia* perteneciente a una familia desconocida que llevara la carta-prefacio, y que sirviera de base a la traducción, y cuando después salió la versión en 21 actos, Ordóñez la habría puesto al día conformando el texto ya traducido al de la *Tragicomedia*: «Esto explicaría las lecciones singulares de la carta-prefacio y otras peculiaridades, como la de denominar al primer acto 'primera parte', a la obra 'tractado' y a la nueva versión 'trágico comedia'». Termina sugiriendo que «el ejemplar que utilizó Ordóñez para su traducción bien pudo haber sido la *princeps* de la *Tragicomedia*».

Alan Deyermond, «The Imagery of the *Tragicomedia*», parte de la idea de que el material interpolado y añadido por Rojas en la *Tragicomedia* es nuevo material, para tratar de comprobar si, en lo referente a las imágenes (entendidas éstas en el sentido retórico —metáforas, símbolos—,

aunque también en el iconográfico), supone una continuidad o una diferencia respecto al previo existente en la *Comedia*.

Su repaso panorámico resume y organiza los diferentes trabajos publicados hasta el momento sobre el tema (centrados en imágenes zoológicas, vegetales, gastronómicas, domésticas, bélicas, de enfermedad, etc.), incluidos los fundamentales del propio Deyermond, añadiendo sugerentes apreciaciones. Empezando por las imágenes relacionadas con la guerra («batalla», «contienda», «lid»...) y la comida («comer», «roer», «picar», el «grano», la «paja»..., metáforas relacionadas con la lectura) en los preliminares. Ninguna imagen de la *Comedia* es suprimida, pero al menos una imagen es añadida a cada uno de los autos en la *Tragicomedia*: imágenes monetarias (auto 3), gastronómicas (autos 4 y 7), cinegéticas (auto 5), bélicas (auto 6), minerales (autos 8 y 9), etc. Deyermond presta especial atención a los autos añadidos (11-19), donde se sigue esa misma pauta.

La conclusión será que, sin sorpresas respecto a lo que podríamos sospechar, las imágenes que añade el nuevo material son diferentes a las de la *Comedia*, pero tan diferentes como las que puede haber entre las de un auto y otro, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, y, desde luego, no radicalmente diferentes. Aunque ese resultado no demuestre definitivamente que el mismo autor escribió ambos textos, sí refuerza esa asumida y declarada suposición.

Eukene Lacarra Lanz, «La muerte irredenta de Melibea», valora el significado y el impacto social del suicidio de Melibea a la luz del pensamiento y de las doctrinas coetáneas. Para ello pasa revista a la concepción del suicidio y del suicida en el cristianismo, así como a la legislación correspondiente en los derechos canónico y civil. La autora comenta la equiparación que hace el cristianismo entre suicidio y homicidio desde San Agustín y las sanciones impuestas a los suicidas: las prohibiciones de honrarlos y su consideración de excomulgados y heréticos, por lo que no recibían sepultura eclesiástica. La legislación secular sigue las directrices eclesiásticas, llegando a castigar con la confiscación de los bienes a los suicidas (*Partida VII*). Posteriormente, Eukene Lacarra intenta deslindar algunos suicidios honorables y reprobables a lo largo de la literatura medieval, llegando a la conclusión de que Ardanlier en la *Historia de dos amadores*, el doble suicidio de los amantes en *Grisel* y *Mirabella*, Fiometa en *Grimalte* y *Gradisa*, el posible suicidio de Leriano en *Cárcel de amor*, etc., son casos «que podrían servir de ejemplos *a contrario*, puesto que en todas estas obras, lejos de celebrarse el amor, como señalan algunos críticos, el amor se presenta como el causante de muertes, guerras y enemistades». La *Celestina* debe mucho a estas obras y como en ellas se muestra la catástrofe que ocasiona el amor, pero en este caso Melibea, a la muerte de Calisto, «dramatiza punto por punto como una inversión del *Arte de bien morir*», subvirtiendo todas las normas cristianas. «El suicidio de Melibea

no es un suicidio honorable. Melibea no es una doncella casta que se suicida para perseverar la virginidad ni una mujer casada que muere leal al marido para conservar su castidad...» Continúa analizando el desconsuelo del padre de Melibea, quien no hace un planto a la muerte de su hija, sino un lamento, que es «casi una inversión del *genus consolatorium*». Termina la autora con esta frase que resume su idea respecto a la finalidad de la obra: «Espero haber dejado claro que en la obra se presenta un caso de *amore di diletto* que se reprueba... [el suicidio de Melibea] es la única muerte, de las «cinco muertes arrebatadas», que asegura la condenación eterna. Su delito, el homicidio de sí misma, es causa del parricidio simbólico de los padres, castigados a vivir una vejez en la soledad, el desconsuelo y la infamia».

Eloísa Palafox, «El 'nuevo' mundo sin Celestina: reflexiones en torno a la ética y la estética de los actos añadidos», plantea el alargamiento del «proceso de su deleyte destos amantes», que incluye Rojas al final del «Prólogo» añadido en la *Tragicomedia*. Para la autora, en la *Comedia* de dieciséis actos se ponía de relieve el proceso de consecución del amor de Melibea, en el que Celestina desempeñaba el papel más importante de la obra, mientras que al alargar el proceso en la *Tragicomedia* hasta más de un mes el deleite de los amantes (cuando antes era de unas 24 horas), el papel de la alcahueta pasa a un segundo plano, contribuyendo a mejorar las imágenes de los jóvenes enamorados, sobre todo de Calisto, quien a pesar de sus torpezas y precipitaciones resulta ser un amante apetecible a los ojos de Melibea, por lo que sería mejor aceptado por los lectores la decisión de quitarse la vida a raíz de la muerte de su amante. Eloisa Palafox concluye este trabajo proponiendo que la concesión que hizo el autor de la *Comedia* en la ampliación a la *Tragicomedia* de alargar el proceso entre los amantes «es la de dar más sentido al final trágico de la historia. Cabría preguntarse entonces si no era ésa una de las razones por las que la mayor parte de los lectores de la *Comedia* «querían que se alargase el proceso» del deleite de los amantes, para preparar mejor un desenlace que, en la *Comedia* de XVI, les había resultado quizás demasiado intempestivo».

Carmen Parrilla, «Incremento y racionio en la *Tragicomedia*», analiza en este trabajo los añadidos a la *Comedia* desde un punto de vista retórico, por lo que no es casual que dedique su investigación a Carlos Fraker, para quien la «retórica está en un primer plano en la *Tragicomedia*». Se centra la autora en tres adiciones: los incrementos y racionios en el Auto xv, las interpolaciones en la *Tragicomedia* y finalmente el Auto III (Claudina como bebedora). En lo relativo a los «incrementos» se centra en el pasaje donde Elicia comunica a Areúsa las muertes de Celestina y los criados, en el que la adición recurre a la *confirmatio*, para que el lector interprete el carácter fatídico del regalo de Calisto a Celestina (la cadena), en una dimensión no

vista antes como causa y móvil de la muerte de la alcahueta, atenuando así la responsabilidad de los criados. Se advierte que el personaje de Elicia cumple una función narrativa mediante resortes del ejercicio retórico forense. Las interpolaciones en la Tragicomedia, pequeñas o más extensas y diseminadas se analizan también desde una perspectiva retórica; la mayoría se subordinan a la *amplificatio*. El mayor número se encuentra en los personajes de Celestina y Pármeno; los fragmentos intercalados de mayor extensión corresponden a Celestina, Melibea, Lucrecia y Pármeno. Por su número, ocupan el primer lugar aquellas que proporcionan frases sentenciosas; les siguen aquellas destinadas a completar la autocaracterización del hablante; en tercer lugar, las que tienen una clara función narrativa al informar sobre la acción presente o inmediata; finalmente, las adiciones que contribuyen a demostrar en el hablante un cierto grado de sabiduría. Finalmente, Carmen Parrilla analiza en el Auto III la nueva interpolación que contribuye a aclarar el pasado del personaje de Claudina como bebedora; relato de carácter epidíctico, cumpliendo con los preceptos del *genus dictionis* de la alabanza, resultando que en este incremento destaca con brillantez la virtud/vicio de Claudina. Termina la autora proponiendo la necesidad de revisar desde la perspectiva retórica las interpolaciones en la *Comedia*, las cuales pueden «proporcionar más claves del proceso recreador y continuador».

Dayle Seidenspinner-Nuñez, «*Omnia secundum litem fiunt*: The Rhetoric of Conflict in the Tragicomedia», es —como aclara la autora— la tercera parte de un capítulo más extenso, que pretende examinar las tres etapas de composición de la obra —acto I, *Comedia* y *Tragicomedia*— a la luz de la experiencia de Rojas como converso. La autora previene de que no se trata ni de reconstruir la religiosidad de Rojas ni de interpretar el texto como reflejo de valores judíos; se trata de analizar la posible influencia en la obra de esa experiencia, integrada dentro de sus facetas de estudiante, profesional de las leyes y, sobre todo, profundo observador de la condición humana.

Entre tres y cinco años después de la escritura inicial de la *Comedia*, Rojas refleja su estrategia literaria en la que sería, para la autora, una «retórica del conflicto» (de acuerdo con el *dictum* heraclitiano que le sirve de *thema* de desarrollo: *Omnia secundum litem fiunt*): visión del lenguaje como actuación (sentencias y proverbios, aun siendo por definición de valor universal, aplicados a situaciones concretas), performativo, que hace de la obra una sucesión de actos de habla: preguntar, contestar, afirmar, revelar, rechazar, advertir, amenazar, prometer, lamentar... (*La Celestina* es lengua, porque su retórica de conflicto es la de la mediación, la de la comunicación); multiplicidad lingüística, con fragilidad de significados; forma dialogal, con ausencia del narrador; y *variance* hasta la sistematización editorial.

A diferencia de Petrarca, de cuyo *De Remediis* traduce Rojas el prólogo nuevo insertado en la *Tragicomedia* (en Apéndice al artículo, los añadidos son discriminados por la autora), Rojas asocia desde el primer momento «conflicto» con lenguaje («que toda palabra del hombre sciente esté preñada...»), e incluso desaprovecha, así, un tema que podía haber aplicado a una disquisición moral sobre la condición humana, al aplicarlo a su propia obra: «no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda...».

Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosofía'. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», analiza con una meticulosidad exhaustiva el primer ejemplar conservado de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, publicado en Zaragoza en 1507, desde un punto de vista de la transmisión del texto entre los diferentes propietarios y las anotaciones o *marginalia* existentes de diferentes manos: una primera letra gótica cursiva aragonesa contemporánea al tiempo en que vivió Rojas, y dos posteriores con letra humanística. Para la autora, sin duda son las glosas que ha dejado el primer anotador las que merecen un estudio detenido por su abundancia, unidad de criterio, variedad y distribución por todo el texto, que les «otorgan un valor extraordinario para comprobar cómo pudo leerse la *Celestina* en su propio tiempo». Dichas notas están en latín y en castellano. Las glosas en latín son fundamentalmente sentencias, sean o no de fuente conocida, si bien existen otras que amplían el significado del texto, lo que implica una actitud más activa por parte del lector. Los contenidos de las glosas castellanas (una gran parte tienen relación con refranes), se refieren a aspectos textuales, morales, literarios, que añaden aspectos útiles para una lectura comprensiva de la obra y también expresan una reacción íntima del lector ante el texto. Finalmente, se analizan las glosas mudas, es decir, aquellas que se limitan a poner signos: la mano, la raya o la abreviatura *non* (anotación); la mayoría de los pasajes que se marcan se refieren a sentencias o refranes, como dirá la autora: «En todo caso es evidente que ninguna de estas marcas indica desacuerdo con el texto, sino al contrario la aceptación de la obra como una fuente de sentencias de carácter moral, con rango de *auctoritas* para futuras referencias eruditas». Termina su investigación analizando la función de la anotación en los textos de la época, que a partir de los estudios existentes sobre las obras con *marginalia* del siglo XVI correspondería a un trabajo intelectual, «puesto que servía de apoyo en el proceso de aprendizaje, ayudaba a recordar y asimilar el texto». Para Nieves Baranda: «lo valioso de este ejemplar es que testimonia un tipo de recepción de *Celestina* coetánea a su creación, un modo de lectura que la crítica suponía, pero de la que no teníamos constancia directa». La lectura anotada, se reservaba casi con exclusividad para el acto de estudio, por lo que estamos ante un texto que desvela, como sucedía con la *Celestina comentada*,

la utilización de este libro no como «una ficción de entretenimiento, sino que tiene un valor similar al de un clásico, en latín o en vulgar, o al de una obra de erudición de la que extraer *notabilia*, enseñanzas dignas de ser recordadas...»

Lucia Binotti, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the 'Questione della Lingua' after Bembo's *Prose*», significa una importante contribución a la historia de la recepción celestinesca en Italia. Al menos trece ediciones salen a la luz entre 1506 y 1543 de la traducción al italiano de la *Tragicomedia* en 1506, basada, como se sabe, en la *princeps* perdida. Pero el texto en castellano tiene también un espacio importante en la Italia del siglo XVI, empezando por la corrección de Francisco Delicado de la edición de Venecia, 1531. Y 22 años después Gabriel Giolito publicará una nueva edición, «con summa diligentia corregida» por Alfonso de Ulloa, «e impressa en guisa hasta aquí nunca vista». En efecto, estas ediciones tenían como destinatario el público italiano, como demuestra el vocabulario o «esposizione en Toscano de muchos vocablos castellanos» de Ulloa en la segunda. Este diccionario iba precedido por un breve manual de pronunciación del castellano, ambos escritos en toscano. Binotti estudia la edición de Giolito en el contexto de las «questione della lingua», que se dieron, a partir de las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (1525), en un intento de establecer normas lingüísticas comunes para el italiano, y que significaban el reconocimiento de la imitación de los modelos del Trecento (Boccaccio en prosa, Petrarca en verso), frente a una literatura basada fundamentalmente en el toscano hablado en la Florencia del siglo XV. Giolito publicaría *La Celestina* dentro de un programa de ediciones que trataba de dignificar lengua y literatura en castellano, con el fin de contribuir a «toscanizar» a su público lector. En ese programa entraba la «domesticación» y regularización de textos destinados al canon como instrumentos educativos. Así, la edición de *La Celestina* sigue los modelos de impresión de textos clásicos latinos y vernáculos (sobre todo, el modelo por excelencia: el *Decameron* de Boccaccio), pero, más cerca, el de otro texto canónico, el *Orlando furioso* de Ariosto, impreso por el mismo Giolito un año antes (1552). Y hasta posiblemente fueran ambas piezas en un mismo «paquete» virtual, que ejemplificaría a la perfección, en todo caso, el intento de los impresores renacentistas por compaginar inversión en capital cultural y en capital material. Es una idea en la que Binotti coincide con Greenia, en este mismo volumen (ambos artículos son complementarios en la manera de enfocar el tema del canon celestinesco). Especial interés tiene el análisis de los aspectos gráficos de la edición de Giolito, con sus 41 elegantes iniciales parlantes (ilustradas como en los miniados), que reemplazan los grabados característicos anteriores.



Georges D. Greenia, «The *Tragicomedia* as a Canonical Work», parte, por un lado, del amplio consenso en torno a que los medievalistas son custodios de los antiguos y relativamente indiscutibles cánones, y, por otro, de una serie de cautelas sintetizadas en la de Eugène Vinaver (no es cuestión de canonizar «nuestros bellos viejos textos», sino de que *todos* los viejos textos *son* bellos, es decir, instructivos cada uno de ellos de una singular manera), para establecer como premisa inicial de su trabajo la necesidad que tenemos los críticos de discernir, en la historia de la literatura, entre lo que ha sido marginal y lo que ha sido central, y de preguntarnos por las razones de esas categorías. Y, en efecto, nadie, al parecer, ha sabido explicar desde el punto de vista de la crítica no esencialista ni nacionalista el hecho incontestable de que *La Celestina*, desde el primer texto canónico de nuestra academia (el *Diccionario de autoridades*), ocupe el segundo lugar, tras *Don Quijote*, como clásico de las letras españolas. La trayectoria histórica de la *Tragicomedia* —independientemente de la lucha sobre el canon de los últimos años—, es, desde su misma ampliación a partir de la *Comedia*, la de un texto que se va imponiendo progresivamente como cada vez más canónico. Y es en muchos sentidos paradójico que una obra que no pasó hasta prácticamente el siglo xx por lo que parece requisito imprescindible para los clásicos, es decir, por la mediación del sistema educativo, se convirtiera en canónico y, sobre todo, en popular (un verdadero best-seller, como se sabe, con sus noventa ediciones hasta 1633), o en canónico por popular. Y es que, pese a su densidad retórica, desde el primer momento la lectura en voz alta, con sus pausas, fragmentada, sería plenamente coherente con la demanda de oralidad del siglo xvi, favoreciendo su acogida como texto de prestigio (canónico) en el imaginario nacional. Canonicidad que incluiría importantes novedades: se basa en fuentes nuevas, seculares, clásicas y populares; aborda sin miedo las más relevantes cuestiones referidas a la moralidad —a través de la muestra de un amplio abanico de comportamientos sociales—, la naturaleza del hombre, la muerte y el destino trágico; no pretende aleccionar explícitamente; ofrece alternativa al canon religioso y represor del *Malleus maleficarum*; es desde pronto canonizado (Valdés, Quevedo), pero también atacado por los primeros moralistas (Luis Vives, Guevara). La conclusión, a tenor de la importancia y ruptura que supondrían para el receptor estas novedades, es para Greenia clara. Los cánones se forman a sí mismos como sistemas solares en los que cada planeta o satélite asume una posición y una órbita determinadas por la fuerza gravitatoria de sus vecinos. Pues bien, al igual que ha sucedido con otros clásicos, la relevancia de la obra de Rojas no es impulsada ni favorecida por un canon (en este caso, nacionalista: arquetipo como don Quijote o don Juan), sino que *La Celestina* se va creando en el tiempo como canon. El artículo de Greenia aplica perfectamente su conocimiento del panorama crítico actual (fundamentalmente anglófono) sobre el canon. Sin pretender ser estudio exhaustivo, contiene reflexiones

profundas y finos apuntes, sutil pero doctamente documentados, sobre la historia de la recepción de la *Tragicomedia*.

Joseph T. Snow, «Heráclito de Efeso (500 a.C.), el río y la celestinesca (1499)», desde su conocimiento del tema celestinesco (baste recordar que empezó en 1974 su proyecto bibliográfico sobre la *Celestina*, que continuó posteriormente con el Pregonero y el Suplemento Bibliográfico en la revista *Celestinesca* durante más de 25 años, amén de ser director de la misma) intenta acuñar el término «río celestinesco» a imitación del «río romancístico» propuesto por Ramón Menéndez Pidal para describir la vida del romancero hispánico en el espacio y en el tiempo. Para Joseph T. Snow existen unos claros paralelismos: «la noción de que el romance, cual forma de la poesía de tipo tradicional, es una poesía que ‘vive en variantes’ (Menéndez Pidal) y que la *Celestina*, o en forma *Comedia* o en forma *Tragicomedia*, también ‘vive en variantes’, si bien reconoce que son diferentes las variantes en los dos casos: «las variantes del romance las produce su larga vida oral, y las del texto celestinesco su vida y fortuna entre editores, impresores, correctores, etc.» Dicho río celestinesco también tiene su parecido con el río de Heráclito, usado por el autor de *Celestina* en su Prólogo, al mostrarnos con sus palabras los «díssonos y variados juyzios» con que interpretarían su obra de una manera sincrónica, lo que le sirve a Snow para mostrar las diferentes interpretaciones diacrónicas, abiertas a legiones de lectores en el devenir de los tiempos con diferentes gustos y prácticas estéticas. El propio Rojas, que muere en Talavera en 1541 ya vería cómo la *Comedia* y *Tragicomedia* comenzó a adaptarse y evolucionar, incluso cruzando fronteras genéricas, al convertirse su trama en un romance octosilábico (1513) y en una representable *Égloga de Calisto y Melibea* dramática (1513). Concluye Snow que: «la filosofía de Heráclito, tan útil para enmarcar y entender las contiendas constantes del mundo del autor (o autores) de *Celestina*, es asimismo pertinente para hablar del fenómeno literario llamado en recientes décadas ‘la celestinesca’». Ese ‘río celestinesco’ ha aumentado vertiginosamente su caudal en los últimos años en los que ha dirigido y realizado la bibliografía celestinesca y se ha enriquecido con el impulso literario de lectores y críticos, por lo que «hoy no es el mismo río que fue. En otros veinticinco o cincuenta años no será el que es hoy». Y efectivamente, hay que estar de acuerdo con Joseph T. Snow que la visión de esta magna obra de la literatura española ha cambiado en pocos años y, según los conocimientos que van ampliándose poco a poco, tendremos nuevas y fructíferas interpretaciones, como las que se recogen en este necesario volumen de *Actas*, sobre el autor y su obra.