

Ana Vian Herrero  
Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo  
celestinesco: A propósito de una nueva  
edición de la *Cuarta Celestina*.  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVI, 2010, 455-470

## **SANCHO DE MUÑÓN Y LAS INNOVACIONES LITERARIAS EN EL CICLO CELESTINESCO: A PROPÓSITO DE UNA NUEVA EDICIÓN DE LA CUARTA CELESTINA<sup>1</sup>**

El texto de Sancho de Muñón, tercer episodio en las continuaciones cíclicas de *La Celestina* y «cuarta» obra, se había editado en Salamanca, por la imprenta de Juan de Junta, en 1542. Pese a haber tenido un éxito no desdeñable en su época y pese a saber, gracias a algunos testimonios, que incluso había pertenecido a una «biblioteca de mujer» (p. 18) —lo que tanto preocupaba a los moralistas del momento—, sea por la severidad del Índice de 1559 con sus predecesoras o por otras razones, no volvió a editarse y se conserva en testimonio único hasta finales del s. XIX en que lo editaron José Sancho Rayón y el marqués de la Fuensanta del Valle<sup>2</sup>. Los episodios editoriales posteriores son más decepcionantes: Joaquín López Barbadillo edita una versión reducida y manipulada<sup>3</sup>, que reproduce facsimilarmente Akal en Madrid, 1977, anónima de editor y añadiendo confusión; un útil volumen de Manuel Criado de Val permitía al menos leer el

<sup>1</sup> Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán. Madrid. Cátedra, 2009 («Letras Hispánicas» nº 633). En adelante, el nº de página entre paréntesis en cuerpo de texto remite a esta edición. (Este trabajo se realiza en el marco del proyecto I+D del MICIIN, FFI2009-08070).

<sup>2</sup> Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia...*, eds. José Sancho Rayón y marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Imp. Rivadeneira, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. III, 1872.

<sup>3</sup> *La tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Joaquín López Barbadillo Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1921.

texto durante años junto a otras continuaciones<sup>4</sup>, pero ya hace un par de décadas que era sólo accesible en biblioteca; la edición de V. C. Goddard nunca circuló comercialmente<sup>5</sup>. Era, por tanto, necesario hacer mucho tiempo tener este texto disponible para la comunidad investigadora y para la docente<sup>6</sup>. Hay que celebrar, pues, esta edición de Rosa Navarro que llena un hueco con dignidad y aportaciones originales: «mi propósito es solo poner a disposición de los lectores una obra espléndida para que pueda ser leída y estudiada» (p. 69), dice la editora. El propósito se cumple largamente, como a continuación razonaré.

El texto, muy valorado por sus primeros editores y por Menéndez Pelayo, apenas cuenta con bibliografía específica que trascienda el rastreo de los datos biográficos de su autor, siempre incompletos; sólo en trabajos de conjunto sobre el ciclo celestinesco ha merecido alguna atención apreciable. Es, por ello, importante, la aportación de Rosa Navarro en sus 76 páginas introductorias, donde se repasan los problemas fundamentales del autor (pp. 13-22) y de la obra (pp. 22-76), destacando en estos aspectos de composición (pp. 22-25), de relación con sus antecesoras cíclicas (pp. 25-38), la novedad del desenlace (pp. 38-49), los materiales que acoge la trama (pleito, canciones, carta, historietas cómicas, pp. 49-55 y erudición, pp. 60-66), y tres de sus principales valores: la teatralidad (pp. 55-60), la experimentación lingüística y la creación de personajes (pp. 66-72). Acompañan bibliografía (pp. 77-78) y edición anotada del texto (pp. 79-359).

Respecto del autor, que llega a licenciarse y doctorarse en Teología por la Universidad de Salamanca en 1547, a desempeñar en esa universidad la cátedra de Santo Tomás hasta 1554 —año en que la abandona para ir a ocupar la canonjía de lector en la iglesia de Plasencia—, poco más se sabe. Con razón manifiesta dudas Rosa Navarro (p. 14) sobre la identidad, propuesta desde Menéndez Pelayo, entre esa figura y la de Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de la catedral de México en 1560, del que hay noticias hasta 1601. Los datos aportados por Muñón en los paratextos son en lo esencial recursos tópicos o supercherías de la tradición humanística, interesantes juegos literarios con el modelo y probable-

<sup>4</sup> *Las Celestinas*, introducción José M<sup>a</sup> Valverde, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Planeta, 1976, en pp. 947-1144.

<sup>5</sup> V. C. Goddard, *Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his «Tragicomedia de Lysandro y Roselia»*, Diss., Birkbeck College of London University, 1987.

<sup>6</sup> Quien esto escribe imparte hace muchos años en la Universidad Complutense un curso de licenciatura y/o de máster que se titula «*La Celestina* y la literatura celestinesca», donde poder leer esta obra era siempre un problema difícil de resolver.

mente con el contexto que, salvo el desvelamiento del nombre de autor en las coplas acrósticas del «amigo», nada permiten deducir sobre él.

Del estudio de la obra, que no resumiré con detalle, quiero destacar a continuación varios aspectos que abren vías de estudio y trabajo monográfico sistemático, y por ello he apreciado especialmente.

En su fisonomía cíclica, *Lisandro y Roselia* se traba con sus antecesoras a través de «recurrencias de expresiones, de refranes, de motivos literarios» (p. 22). Se encuentran en la edición que comento concienzudamente acumuladas, en especial en las notas, numerosas referencias a *La Celestina*, la *Segunda Celestina* de Silva, la *Tercera* de Gómez, y a aquellas imitaciones que, teniendo una relación menos estrecha con el prototipo, fueron decisivas –como demostró Whinnom<sup>7</sup>– para la constitución del ciclo mismo (*Comedia Thebayda* y, en medida menor, las también anónimas valencianas *Hipólita y Serafina*). Pero no quedan ahí las cosas. Las disputas entre continuadores son algo habitual en los ciclos literarios, según insistió C. Baranda<sup>8</sup>, y Muñón da la medida de su originalidad al oponerse a las continuaciones de Silva y Gómez por su falta de verosimilitud haciendo resucitar a la vieja barbuda; no lo critica desde la primera ni la tercera personas, sino teatralmente (pp. 25-38), a través de la voz de los personajes (principalmente Oligides, Eubulo, Celestina-Elícia, y otros en menor grado), recurriendo a la autoridad de las palabras de Rojas; así desarrolla los mecanismos cíclicos: de un lado el mundo de personajes convertidos en *lectores* que desfilan por la obra –conectados con sus predecesores en un tiempo ficticio no lejano al del modelo y en una ciudad que para Muñón es Salamanca– y de otro un cúmulo de situaciones que se repiten para encadenar los textos como sólo saben hacerlo los ciclos, a través de la memoria y de las técnicas literarias verosímiles destinadas a convencer al lector, desde los diálogos, de que los personajes son los mismos o sus sucesores. Esto es importante, y ha supuesto un empeño insistente de la bibliografía de las *Celestinas*, ocupada en encontrar o ampliar el cuadro de recurrencias. Pero no es suficiente, y esta introducción no se limita a eso. Tan importante como los mecanismos de enlace con el prototipo son los elementos de cambio, de originalidad, que cada texto añade para no seguir siendo siempre el mismo, y este análisis está mucho menos desarrollado en la bibliografía celestinesca. Consolación

<sup>7</sup> Keith Whinnom, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Academia Literaria Renacentista V, 1988 [pero 1984], pp. 119-130.

<sup>8</sup> Consolación Baranda, «De Celestinas: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16. 2 (1992), pp. 3-32, en p. 13.

Baranda y yo misma terminábamos un trabajo reciente con esta frase que me permito citar:

Las continuaciones e imitaciones parten de la *Tragicomedia* pero al mismo tiempo modifican sustancialmente muchos de sus rasgos; es necesario analizar las deudas, pero seguramente resultaría ahora más útil estudiar también en qué consisten, de dónde proceden y qué función desempeñan las indudables novedades que aportan cada una de estas obras. Ello pondría de relieve, en nuestra opinión, lo que realmente aportan las «Celestinas» a la historia literaria, y no sólo lo que le deben<sup>9</sup>.

Porque estoy convencida de ello es por lo que creo muy relevante la aportación de Rosa Navarro, como método y como germen fecundo para trabajos sucesivos, pues la editora incorpora también en nota todos los hipotextos esenciales que explican la novedad estructural e ideológica de esta continuación; por citar unos cuantos: la *Himenea* de Torres Naharro, cuya importancia para el desenlace trágico fundamentado en el sentido del honor familiar ya señaló Menéndez Pelayo; otras obras del mismo autor (desde la *Propalladia* a las comedias *Calamita*, *Serafina* o *Trofea*); la *Historia de los dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini; *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; las comedias *Tinellaria*, *Aquilana* y *Selvagia*; la *Lozana andaluza* de Delicado; la *Lingua* de Erasmo; las *Epístolas* de Guevara; *De contemptu mundi* de Inocencio III; la lírica tradicional que recoge el *Corpus* editado por Margit Frenk; el *Lisuarte de Grecia* de Silva; entre los clásicos, el *De amicitia* de Cicerón, las *Metamorfosis*, *Remedia amoris* y *Heroidas* de Ovidio, la *Eneida*, *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio, etc. Todas estas obras apoyan a pie de página a *Lisandro* y *Roselia* y muestran su intertextualidad, sin contar diccionarios, inventarios de refranes o textos que ayudan a entender pasajes específicos (como Esopo, la *Biblia*, Terencio, el Arcipreste de Talavera, *Tirant lo Blanc*, *Mercurio* y *Carón* de Valdés, el *Lazarillo*, los *Coloquios de Palatino* y *Pinciano* de Juan de Arce, y un largo etcétera). Es decir, un conjunto de obras que en unos casos aclaran la lengua y en otros sobre todo explican las recurrencias, de variadísimo signo, que *Lisandro* y *Roselia* tiene no sólo con sus hermanas cíclicas, sino con la literatura del momento. Es este un trabajo muy valioso al que la editora ha concedido priori-

<sup>9</sup> Consolación Baranda y Ana Vian, «El nacimiento crítico del 'género' celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. "Orígenes de la novela". Estudios*, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 407-481 (en p. 481, pero cito por la tirada aparte, pp. 407-527 [en p. 517], con las últimas correcciones y añadidos, y desprovista de las erratas que contiene la versión del volumen).

dad en las notas, que conecta con naturalidad con los esfuerzos en los que Rosa Navarro ha centrado su atención de los últimos años, huellas de lecturas previas que asoman en las obras literarias, lo que llama en un artículo reciente la «complicidad» entre textos<sup>10</sup>.

La teatralidad de esta continuación no es misteriosa: Muñón es el primero que introduce en el ciclo la división docta del teatro (cinco actos divididos en escenas), como hace Torres Naharro, cuya *Himenea* le sirve de modelo para inspirar su desenlace (pp. 22 y 38-49). La lenta y espléndida recreación teatral de la escena del asesinato de los amantes está analizada por Rosa Navarro con sensibilidad y rigor. Igualmente, su examen de incisos como el pleito de Angelina, las canciones, la carta y los relatos humorísticos descubre muy bien cómo estos sirven de enlace entre escenas, caracterizan personajes y tienen plena función dramática en la obra. El pleito de Angelina contra el estudiante Sancias (II, v) que «rompe el transcurso de la acción» (p. 21) y se considera en general excesivo (p. 66), vuelve a aparecer (en IV, v) contando un nuevo resultado esta vez a favor de Angelina; se ha visto a menudo como algo molesto y ocioso; está aquí, en cambio, bien analizado en su funcionalidad artística, pues «prueba el poder que tiene Celestina» (p. 21) entre los jueces. Muñón, que vincula explícitamente su texto al prototipo, criticando o ignorando en varios aspectos las continuaciones de Silva y Gómez pese a servirse de ellas, desarrolla muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*, y este de la corrupción de la justicia es uno. Los diálogos ágiles de réplicas breves, la maestría de los apartes cómicos y divertidos, herederos de la tradición romana, los monólogos de la alcahueta, extraordinariamente ricos y expresivos, las numerosas acotaciones escénicas que permiten la visualización del espacio y la percepción del paso del tiempo, las acciones simultáneas de cuna terenciana (por ej, en p. 297), la gradación en los encuentros de los amantes, el dominio de la intensidad dramática, del erotismo insólito y otros recursos dramáticos que incluyen, a su servicio, los incisos intercalados, la fuerza cómica y la intensidad trágica, la frescura más directa de la lengua coloquial, etc., todo ello está al servicio del drama.

La lengua fue apreciada justamente desde los primeros editores, y no es para menos. No sólo hay preocupación por familias léxicas específicas (cetrería, armas, pájaros cantores, instrumentos musicales), sino por el léxico amoroso cortesano de los amantes, por el habla de prostitutas y la jerga de rufianes con sus

<sup>10</sup> Rosa Navarro Durán, «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 204-229.

juramentos, bravatas, amenazas, refranes e idiotismos (especialmente de Brumandilón y Oligides, con precursores en Centurio, Galterio y Pandulfo); por la plática mesurada, sermonística y llena de citas, pero idiomática, de Eubulo (con antecedente en el Menedemo de la *Thebayda*); por el habla de un muchacho apurado, Filirín, que contiene el llanto (p. 236), y de un niño que de verdad se consigue reconocer como niño hablante, más allá del pequeño Aguilaret de *La Lozana andaluza*, que habla en catalán con su madre, pero no como lo haría un niño (p. 68), etc. La experimentación lingüística es rasgo común a todas las *Celestinas* (habla de negros, pastor, vizcaíno, hortelanos, rufianes, letrados...), bien detectado por Whinnom y Baranda como constituyente del género, que aquí se concreta de forma original y específica, pues «el modelo no es la realidad sino la propia literatura», un modelo creado por Rojas, Torres Naharro (*Calamita, Soldadesca*), el anónimo de la *Thebayda*, Delicado, Silva y Gómez, obras todas que «están imitando el mismo trozo de realidad y sus creadores tienen semejante propósito» (p. 67).

Aparte esas sólidas formas de experimentación lingüística, lo más importante en mi criterio, por lo que anteriormente señalaba, es advertir que las abundantísimas expresiones tomadas de *La Celestina* no se hacen sólo «en eco», sino que son «punto de partida de nuevas sugerencias, nuevos hallazgos» (p. 67), y lo mismo vale decir para las otras descendientes de las que se ha servido. En efecto, ni en la lengua ni en ningún otro aspecto puede el análisis de las continuaciones limitarse al estudio de la dependencia o alejamiento del modelo (Heugas en su valioso estudio, Esteban y otros<sup>11</sup>), sino añadir a ello el examen de los «valores propios» de cada texto (pp. 66-67), puesto que esas hablas se engranan perfectamente en la trama y sirven para caracterizar a los personajes como una forma más de «imitación de lo real» (p. 68). El trazado de caracteres, mirándose en el modelo y en contienda con las predecesoras, no deja de crear personajes autónomos (aquí en especial la alcahueta y el mundo de prostitutas y rufianes, sobre todo Brumandilón, el más plautino), todos con vida propia; a esa vida colabora como recurso significativo el registro de la lengua: para definir al cobarde matasiete Brumandilón, encargado de la guarda de la casa de Elicia y tercero para los negocios de Lisandro, que siempre encuentra excusas para no enfrentarse a las situaciones violentas de las que alardea y lo único que desea es vivir tranquilo —a

<sup>11</sup> Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973; Luis Mariano Esteban Martín, «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12.2 (1988), pp. 17-32; José Antonio Giménez Micó, «Diversas conexiones entre *Celestina* y Elicia», *Celestinesca*, 18. 1 (1994), pp. 35-50.

expensas de otros—, no hay lengua más explícita que la de su aparte: «Quiero vivir a mi contento y quitarme de revueltas; que más quiero vaca en paz que pollos con agraz» (p. 241). También se crean algunos personajes por completo nuevos (Angelina, Marivañes, clientes clérigos y bachilleres —Sancias entre ellos—, etc.). «Sancho de Muñón pone en boca de sus personajes palabras de los de *La Celestina*, pero no siempre en la misma situación: combina, mezcla, hace juegos con el mismo arte de la imitación» (p. 70). Es este un aspecto trascendental porque afecta al mismo análisis discursivo de los textos cíclicos y a la modificación deliberada de significados. Las notas de esta edición contienen un sinfín de ejemplos de palabras del modelo y de otras sucesoras que al decirse en situación distinta alteran su sentido, el del modelo y el de todos los predecesores; se abre así un horizonte muy amplio a la futura investigación sobre estos textos. Por estas razones y estas novedades, *Lisandro y Roselia* merece un lugar por sí misma en la historia literaria, y no sólo como “cuarta obra y tercera Celestina» (p. 72).

El anticlericalismo destacado por Menéndez Pelayo y Heugas, se interpreta y ejemplifica aquí (pp. 63 y 70) como sátira erasmista contra la superstición o contra diversas formas de oportunismo y descreimiento que Eubulo denuncia (por ej., p. 313). Es innegable la sátira, pero la coloración que también Menéndez Pelayo tomó por erasmismo indudable<sup>12</sup> parece en mi opinión demasiado general y no unívoca (ni atingente a cuestiones de dogma) en comparación con la del periodo, pues conecta asimismo con la tradición medieval, como ya señalara Heugas, o con denuncias que igualmente estableció Trento; Eubulo critica a los clérigos que no respetan la castidad a la vez que defiende las cuatro «religiones» (es decir, *órdenes religiosas*) que «destierran las herejías» (p. 124); incluso las críticas a los clérigos o teólogos pueden acabar diluidas en una anécdota cómica, como la de la siringada que cuenta Drionea en II, iii (pp. 198-199) en un ‘parte’ desternillante de encargos y recados que comunica a su maestra Celestina.

Rosa Navarro se suma a quienes han considerado la obra excesivamente moralizante (p. 22), hasta representar un «lastre» para la «intensidad dramática» (p. 60) a través de los discursos de varios personajes, sobre todo de Eubulo, de los resúmenes que encabezan los actos y de la erudición abundante —lo que Menéndez Pelayo llamaba «doctrinaje»—; pero apunta, en la misma línea de lo estudiado por Heugas, Whinnom y Baranda, algo esencial que no siempre se ha entendido

---

<sup>12</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, «Primeras imitaciones de *La Celestina*», cap. XI de *Orígenes de la novela*, vol. IV de *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC, 1943, p. 97.

bien; que la erudición es «rasgo preceptivo del género celestinesco» (p. 22) y deseo del autor (p. 60). Las *Celestinas* superan en insistencia y énfasis eruditos al prototipo, en cualquier momento de la intriga y en boca de cualquier personaje, en tiradas que proceden de la antigua retórica y las artes poéticas medievales. Los niveles de estilo unidos a una psicología arquetípica de los personajes son a menudo objeto de reflexión crítica o de parodia en las obras celestinescas<sup>13</sup>, a lo que tampoco Eubulo y otros personajes podrían estar ajenos. Es decir, como literatura dramática estudiantil o de ámbito universitario, este era un componente esencial de disfrute del texto, y de lucimiento de sus autores en empleos endogámicos que se acercan al del idiolecto, al margen de que pueda resultar más o menos indigesto para la sensibilidad literaria del lector actual, que tiene siempre el riesgo de descontextualizarlo, desde Menéndez Pelayo en adelante; además el estilo pedante no se emplea por igual dentro del texto (en los actos II y III decrece, con la menor presencia de Eubulo, como se observa en p. 61). En algunos casos se prescinde aquí de anotar la erudición de acarreo, que, en efecto, no siempre resulta iluminadora al anotarse. Sin embargo, sí creo deseable, siempre que se pueda, anotar la procedencia de este material mostrenco. No es igual que un autor recurra a Guevara, a Mexía, a Ravisio Textor, a Erasmo, a Aulo Gelio, Plutarco o Diodoro Sículo, por citar solo a algunos de los más conspicuos. La erudición de segundo grado siempre da pistas interpretativas.

Eubulo, el mayor amonestador de la *Cuarta Celestina*, es según Rosa Navarro «su [del autor] voz literario, o al menos el trampantojo indispensable para poder narrar con total libertad la acción, que [...] tiene audaces escenas eróticas» (p. 68). En mi opinión más claramente lo segundo. Creo que Muñón tiene interés expreso en no identificarse con sus personajes (lo que la crítica ha tenido dificultad en hacer con el Pleberio de Rojas hasta fechas recientes), y lo manifiesta en su Prólogo al separar al autor de la «calidad de las personas» que introduce:

Como si introdujesen un mancebo vicioso que habla cosas a favor del deleite, o un tirano a favor de la crueldad, o un avaro a favor de la avaricia, no por esto hemos de entender que la intención de aquel autor fue alabar aquellos vicios, sino que los quiso pintar de sus colores para que el de sano entendimiento se supiese guardar de ellos (p. 88).

<sup>13</sup> Un buen ejemplo en la *Comedia Thebaida*, precursora en el empleo de la erudición aplastante: Consolación Baranda, «La lengua en el espejo: el decoro en la *Comedia Thebaida*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. C. Baranda Leturio y A. Vian Herrero, Madrid, IUMP y Editorial Complutense, 2006, pp. 107-131.

A la vista de ello, ni el doctrinaje de Eubulo ni su lamento parecen por principio voz del autor –al menos no sin hacer la misma operación con otros personajes–, y sí «trampantojo». Cuando se repasan los paratextos se saborea un guiño curioso en ese juego literario entre el autor y su «amigo». Las dos piezas preliminares se presentan como *voz del autor*: la «Carta del autor...» dedicada a don Diego de Acevedo y Fonseca y el «Prólogo al discreto lector» ( si bien este mantiene una ambigüedad en el párrafo final que parece puesta en boca del «amigo», como se señala en n. 21, p. 93). En la primera pieza se contienen cuatro elementos básicos: el rebajamiento del texto como «obrecilla que trata de amores, propia materia de mancebos» (p. 83) en la buena tradición de la comedia humanística, la explicación del amor como fuerza universal apoyada en autoridades (pp. 83-84), el sustento y defensa de su propia «obra de chufas» en una larga tradición de clásicos venerables que también practicaron la misma especie (pp. 84-85) y el convencional encomio del destinatario (p. 85). El prólogo, por su parte, es una detallada defensa de la prosa de ficción en la dirección horaciana del *docere et delectare*, también reforzada por la enumeración de distintos paradigmas: no hay que desdeñar la ficción, sino aprovecharla. En dos de las tres piezas finales hay, en cambio, un contraste. La «Carta de un amigo del autor» (pp. 347-349), justificando la publicación de la obra sin permiso de su creador, insiste sobre todo en la lección moral, pero con el procedimiento de distancia retórica que otorga la palabra ‘ajena’. Cuando el autor escribe su «Respuesta» al amigo (pp. 350-351), vuelve a abundar en la *captatio* tópica de la «niñería» y las «tercianas», trama la ‘venganza’ de la publicación, a su vez sin permiso, de los probablemente inexistentes *Libros de Héctor* escritos por el «amigo», y desliza una crítica al tipo de ficción de los libros de caballerías que disgustaba a varios humanistas, pues la entendían como una ficción excesivamente pro-nobiliaria y pasadista, inverosímil y sin sustancia moral. El «Responde a la carta del autor...» de nuevo en boca del amigo (pp. 352-359) recoge varios elementos significativos: la necesidad y obligación de comunicar el bien y lo moralmente útil (apoyado en autoridades), la solución del atrevimiento del amigo, que se da por perdonado gracias a la publicación de los *Libros de Héctor*, y las coplas finales; en estas el «amigo» elogia a Muñón como vencedor de los antiguos, exhorta a la lectura moral de la obra, y desvela la clave para desentrañar el sentido de los acrósticos. En resumen: la defensa de las burlas y las ficciones está sin ambivalencias en boca de Muñón; la recuperación del sentido moral principalmente en labios del «amigo» como recurso distanciador. Creo que esto ha de tenerse en cuenta también para no asociar a

Muñón con cualquiera de los personajes más de lo necesario. La crítica a las otras *Celestinas* se pone igualmente en boca de los personajes, no de la tercera persona, y sin embargo el autor las usa mucho, como han demostrado sin duda las notas de esta edición. Es decir, el trabajo de Muñón es un continuo decir y no decir que enlaza perfectamente con el juego de los paratextos, juego que por otra parte nos confirma en la seguridad de hallarnos ante una «obra de autor» y no «de imprenta». Sólo en algunos argumentos parece inmiscuirse una 3ª persona moralizante a favor de Eubulo, detectable a través de ciertos adjetivos valorativos:

Este nunca deja de darle buenos consejos, aunque por demás se fatiga (I, ii, p. 109).

Queda Eubulo dando sus buenos consejos a Lisandro, poniéndole delante los peligros que de tales casos se suelen seguir; de los cuales y de su autor, el ciego amante se burla (I, iv, p. 133).

Todavía el gran celo de Dios incita a Eubulo a decir unas santas y buenas razones a Lisandro, aunque sabe que ha por ello de ser afrentado del embobecido de su amo (II, iv, p. 201).

Disputa Eubulo, varón sabio, con su señor, dándole de vestir, concluyéndole con muchos ejemplos y razones que el sumo bien no consiste en el deleite; lo contrario de lo cual quería defender su amo (IV, ii, p. 291).

Sin embargo, no sin ambigüedad también:

Eubulo, de muy santo, quédase a la puerta (I, iv, p. 133).

Murmura Eubulo de la prodigalidad de su amo (I, v, p. 148).

Eubulo da diez remedios singulares a su amo para que se aparte del amor; y al fin Lisandro, no sufriendo el buen consejo de tan leal servidor, envíale a dar el conocimiento a Celestina por desecharle de sí. Este acto es muy docto y lleno de doctrina (IV, iv, p. 304).

Donde el buen Eubulo hace una declamación contra los ociosos... (IV, v, p. 309),

ambigüedad en aumento, pues, como ha visto Rosa Navarro, Eubulo es el hazmerreír de los demás personajes del texto, que se burlan de sus consejas aunque sea, a la vista de la evolución de los hechos, el que tiene razón (p. 70). Quizás repasando en análisis detallado y situacional esos adjetivos contenidos en los argumentos resultarían, al final, escurridizos.

Esta edición reproduce la única antigua (1542), explicando los criterios de transcripción y modernización en p. 73; se incluye asimismo la corrección de erro-

res evidentes proporcionados en lista. Los apartes se marcan entre paréntesis, opción editorial que, aunque casi insignificante, personal y minoritariamente no comparto, porque reduce la capacidad evocadora de la técnica y el poder imaginario y creativo del lector, pero que se ha impuesto a toda la ecdótica celestinesca desde la edición de *La Celestina* de Marciales. Completan y embellecen el volumen varias ilustraciones procedentes del ejemplar editado de Juan de Junta y sobre todo un hermosísimo flechero de Lucas Cranach *el Viejo* que permite desde la portada asimilar, siquiera por el deleite simbólico, el cobarde y poco gallardo comportamiento del hermano vengador, Beliseno, con la pareja enamorada que, esta vez, no es víctima de la *philocaptio*, sino del efecto que la belleza de cada uno de ellos produce en el otro y de la intriga bien urdida por la magistral Elicia, con la ayuda de los criados.

Para terminar, quisiera añadir alguna cuestión liminar que ha de entenderse como homenaje a la edición y al tema: cuando en nota 155 (p. 169) se advierte de que es Elicia y no Areusa quien dice unas palabras en el modelo, debe tenerse en cuenta el intercambio de caracteres que señalaron desde antiguo varios intérpretes de *La Celestina* y explicó M<sup>a</sup> Rosa Lida como uno de los efectos del «interpolador» en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*<sup>14</sup>. Otras *Celestinas* acusaron el mismo trueque. Cuando Oligides dice a Lisandro «Descolorido bajas» con sentido sexual, puede añadirse a los buenos apoyos alegados por la editora en n. 687 (p. 290) el romance tradicional de «Gerineldo»; no tanto, obviamente, por sumar un testimonio más, lo que no tendría gran importancia, sino por la calidad del mismo —de tradición oral—, lo que aumentaría el peso del folklore que señalaba Menéndez Pelayo en las *Celestinas*: Gerineldo viene «tan triste y descolorido» (en innumerables variantes hasta hoy mismo en la versión vulgata) después de dormir con la hija de su rey. La acumulación de testimonios en forma de dichos o recurrencias de la tradición previa, muy bienvenida y muy bien dosificada para hacer la anotación gustosa y legible, no debería excluir la definición lingüística de términos o frases en casos de sentidos no transparentes: pienso, por poner un solo ejemplo, en «sueño del perro» (p. 281, n. 658)<sup>15</sup>.

Con buen fundamento bibliográfico, Rosa Navarro recoge la inexistencia de ejemplares conocidos de esta edición (pp. 12-13). Este me parece el lugar más in-

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed. 1962], pp. 659-692 y especialmente 659-661.

<sup>15</sup> Covarrubias (s. v. *soñar*) aporta un testimonio que, además de añadir su habitual gracia y soltura, nos avisa del origen narrativo del dicho: «Tornósele el sueño del perro. Soñaba un perro que estaba comiendo un pedazo de carne, y daba muchas dentelladas y algunos aullidos sordos de contento; el amo, viéndole desta manera, tomó un palo y dióle muchos palos, hasta que despertó y se halló en blanco y apaleado».

dicado para añadir una noticia que he conocido muy recientemente gracias a la generosidad y el saber de Mercedes Fernández Valladares, quien transcribiendo el inventario de la imprenta burgalesa de Juan de Junta redactado en noviembre de 1553 a petición de Isabel de Basilea, detecta y me comunica la siguiente anotación: «Y diez y syete quinta celestina»<sup>16</sup>, es decir, que en la librería de Burgos de Juan de Junta tenían diecisiete ejemplares impresos a los que así llamaban. A la altura de 1553 no se conoce ninguna «Quinta Celestina». Hay noticias de una *Celestina* supuesta de Calderón, que se da por perdida, y que obviamente no puede ser por fecha<sup>17</sup>. Mi hipótesis es que se trata de una confusión con la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, cuarta obra y tercera Celestina*, propiciada quizás por ese mismo título dado por el autor, al no reconocer como legítimo el episodio previo de la *Tercera* de Gaspar Gómez. Es lógico que en la librería de Junta en Burgos se vendieran y distribuyeran ejemplares de la oficina de Salamanca, de los que estos diecisiete serían en 1553, si se acepta esta propuesta, un resto editorial.

Siempre me ha resultado inquietante este texto por desgracia desatendido. Desarrolla explícitamente elementos sugeridos de forma más elíptica y elusiva en *La Celestina*, más que en otras continuaciones. Pero, como en el modelo, no se denuncian sólo los locos amores, las artimañas de las alcahuetas y de los malos sirvientes, sino (y a veces muy festivamente) una entera sociedad despiadada, el ejercicio de la justicia, la hipocresía y aberración moral de los clérigos, la vida desordenada de los estudiantes, de los nobles y del mundo rufanesco, los privilegios de una nobleza vindicativa hasta el absurdo, que se toma la justicia por su mano de manera alevosa, traicionera, obcecada y vergonzante<sup>18</sup>, sin cumplir luego con la responsabilidad civil de sus acciones, como en cambio sí tienen que acatar los

<sup>16</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolo Notarial 5540, fols. 675-735. «Pedro de Espinosa. Registro treze de los bienes que se pusieron por ynventario questaban en la casa de la emprenta de Juan de Junta vezino de la dicha çiudad [de Burgos] a pedimiento de Isabel de Basilea su muger. Noviembre 1553»; la anotación celestinesca en el fol. 692 r. Debo y agradezco la referencia a Mercedes Fernández Valladares —que estudia en este momento este inventario—, junto con la confirmación de que Ruiz Fidalgo tampoco da más ejemplares, ni en su monografía ni en sus adiciones del año 1998: Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1994, I, p. 57 con la reproducción de la marca del editor y su descripción iconográfica; y en el n.º. 246 la descripción de *Lisandro y Roselia*. Lorenzo Ruiz Fidalgo, «La Imprenta en Salamanca (1501-1600). Segundos addenda et corrigenda», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II (1998), pp. 391-410.

<sup>17</sup> Tampoco podría ser la descubierta y bautizada por Stefano Arata como «Quinta Celestina» (o *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*), inédita y varias décadas posterior a la «Muñona», sobre la que Pedro Luis Críez Garcés última rigurosa edición y estudio.

<sup>18</sup> De «especie de traición» (p. 285) califica al principio Beliseno la forma de muerte propuesta por su criado Rebollo, para acabar luego cumpliéndola, apartándose de todas las leyes aristocráticas de la defensa pública del honor que practica la sociedad del Antiguo Régimen.

criados sentenciados por el corregidor (pp. 47-49), etc.: tanto Rojas como Muñón parecen muy conscientes de la díscola y pesada carga social de sus obras. Por no hablar de los escalofriantes versos de Ausonio o primer paratexto (p. 81, n. 1, más estremecedores aún los que se calla), los finales de *Lisandro y Roselia* son también turbadores; el lamento de Eugenia, madre no menos desesperada que Pleberio, es tan equívoco y problemático como el del padre de Melibea, aunque de signo distinto: el único 'consuelo' de Eugenia es desear la muerte sin asomos de trascendencia, para alcanzar la corrupción misma, enterrándose en la misma sepultura que su hija (p. 332): hay deseos de muerte más ortodoxos y menos destructivos en el periodo, y si los personajes de los plantos finales expresaran la voz autorial, cabría esperar otras palabras de un teólogo salmantino deseoso de edificar de forma inequívoca. Si a eso se une el planto del desfondado Eubulo, teorizador de la miseria del hombre<sup>19</sup>, que entre cita y cita e imprecaciones al amor habla del fracaso de una educación (p. 355), estamos desde luego ante otro pesimismo semejante al de Rojas, al menos análogamente corrosivo para la época. Eubulo decide retirarse «a un yermo» para huir la fuerza del amor, aunque no parece darse cuenta de que él mismo había dicho en I, iii que el amor «los ermitaños busca por los yermos» (p. 124). Comienzan a asomar las incertidumbres profundas del hombre moderno, que Muñón ha manifestado también en su posición racionalista frente a la magia.

Quizás Junta –o, en propiedad, su socio y regente del taller, Alejandro de Cánova– atisbó que la lectura de este texto era en 1542 ya delicada o espinosa, y por eso no incluyera el nombre del impresor en un colofón que, en contraste, señala día, mes y año de impresión (reproducido aquí en p. 345); además era una obra que también aparecía sin nombre de autor –sólo desvelable a través de la cifra de los acrósticos–, y el anonimato no tardaría en prohibirse. Pero a la vez el impresor no deja a la obra completamente huérfana, puesto que incluye la marca de la imprenta que permitirá identificarla no sólo a sus contemporáneos sino a la posteridad (aquí reproducida en la p. 82)<sup>20</sup>. Autor e impresor parecen de acuerdo en jugar al escondite, en decir y callar a la vez.

<sup>19</sup> La consideración tópica de la miseria del hombre nace de Plinio (*Hist. nat.* VII) y Lucrecio, hace fortuna entre el pesimismo materialista de cuño epicúreo, sin que falten partidarios en ámbito cristiano desde la Biblia, como Inocencio III o las intervenciones de la Razón en el *De remediis* petrarquesco.

<sup>20</sup> Transcribo la descripción de Ruiz Fidalgo (1994: 57), v. arriba, nota 15: «Dentro de un rectángulo de 96 x 82 mm. existe un jarrón en el centro del que sale una representación simbólica de la flor de lis, a ambos lados del mismo dos figuras de hombre con cuerpo de pez que sostienen a dos angelotes sobre los que existe una serie de roleos, el hombre de la izquierda sostiene el escudete con su anagrama. La primera vez

Transcribo, sobre estos aspectos materiales, unas frases que debo de nuevo a Mercedes Fernández Valladares: «La suposición de la falta del nombre del impresor por estar ausente en Lión no puede sostenerse: en la imprenta de Juan de Junta de Salamanca se publicaron en total ciento cinco obras seguras entre 1532 y 1552 (que es cuando se deshace la sociedad con Cánova y pasa a manos de Matías Gast; no tomo en consideración cuatro más, *sine notis*). De ellas sólo diez carecen del nombre de Juan de Junta y, en cambio, llevan lugar y data. Se distribuyen desde el año 1534 hasta 1550, es decir, tanto antes de su viaje como después. Pero lo curioso es que de esas diez, sólo tres llevan un colofón como el de *Lisandro y Roselia*, es decir, en el que al final se expresa año, mes y día (en el resto la fecha figura en portada, que es otra situación bien distinta). Las otras dos son, junto a la obra de Sancho de Muñón, unas *Leyes de la Hermandad* (1540) y el *Diálogo de dos religiosos* (1546). En suma, parece raro o nada común ese colofón. Ruiz Fidalgo ofrece un dato interesante y es que la marca con el anagrama de Junta que está al vuelto de la portada parece que se utilizó por primera vez en el *Lisandro* o, al menos, esa es la primera aparición de ella».

Como se puede ver por este simple esbozo que nacía sólo como una reseña, la edición anotada y el estudio ofrecidos por Rosa Navarro abren líneas de trabajo que estaban cegadas, o limitadas a muy pocos, hasta el presente. Hay que celebrar y agradecerle a la editora que haya puesto a disposición de todos con rigor y lucidez tan interesante texto y lo haya llenado de sugerencias para sus nuevos «continuadores».

ANA VIAN HERRERO  
INSTITUTO UNIVERSITARIO MENÉNDEZ PIDAL  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

---

que se usa es en la obra considerada como la mejor imitación de *La Celestina*, debida a la pluma de Sancho de Muñón y que lleva por título *Tragicomedia de Lysandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, impresa el 20 de diciembre de 1542 (V. n. 246)».

## BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, Consolación (1992). «De Celestinas: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16.2, pp. 3- 32.
- (2006). «La lengua en el espejo: el decoro en la *Comedia Thebaida*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. C. Baranda Leturio y A. Vian Herrero, Madrid, IUMP y Editorial Complutense, pp. 107-131.
- BARANDA, Consolación y Ana Vian (2007). «El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. «Orígenes de la novela»*. *Estudios*, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-48, y tirada aparte, pp. 407-527.
- 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.
- GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio (1994). «Diversas conexiones entre *Celestina* y *Elicia*», *Celestinesca*, 18.1, pp. 35-50.
- GODDARD, V. C. (1987). *Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his «Tragicomedia de Lisandro y Roselia»*, Diss., Birkbeck College of London University.
- HEUGAS, Pierre (1973). *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines.
- Las Celestinas* (1976). Introducción José M<sup>a</sup> Valverde, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Planeta.
- La tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1921). Ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Imp. Sáez Hermanos.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> Rosa (1970<sup>2</sup>). *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, [1<sup>a</sup> ed. 1962].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). «Primeras imitaciones de *La Celestina*», cap. XI de *Orígenes de la novela*, vol. IV de *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC.
- MUÑÓN, Sancho de (1872). *Tragicomedia de Lisandro y Roselia...*, eds. José Sancho Rayón y marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. III.

- (2009). *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009) «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 204-229.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1994). *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, vol. I.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1998). «La Imprenta en Salamanca (1501-1600). Segundos *addenda et corrigenda*», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II, pp. 391-410.
- WHINNOM, Keith, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Academia Literaria Renacentista V, 1988 [pero 1984], pp. 119-130.