

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

- El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*  
*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*  
*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*  
*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*  
*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*  
*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*  
*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*  
*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín*  
*Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)*  
*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*  
*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad*  
*de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*  
*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.*

*Literatura medieval hispánica*  
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ  
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,  
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.  
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21\_17R)  
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».  
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente ( <i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melíbea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. <sup>a</sup> ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 ( <i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i> )	1125
CARINA ZUBILLAGA	

## UN LECTOR AVISADO DE *LA CELESTINA*: LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN<sup>1</sup>

ANITA FABIANI  
*Università di Catania*

**Resumen:** Entre los lectores decimonónicos de *La Celestina* figura Leandro Fernández de Moratín, quien dedica a la pieza, además de los conocidos párrafos en *Orígenes del Teatro Español* (1838), unos apuntes manuscritos. A pesar de ser escuetos, esos apuntes por un lado ofrecen datos apreciables sobre la recepción de la obra en un momento concreto de la historia cultural española y, por otro, confirman cuáles son los pilares de la estética teatral moratiniana (comenzando por el cronótopo y la función del personaje), una estética que condiciona —previsiblemente— la lectura descodificadora de *La Celestina*.

**Palabras clave:** Moratín, *Celestina*, cronótopo, espacio, personaje.

**Abstract:** Leandro Fernández de Moratín is one of the nineteenth-century readers of *La Celestina*. Not only does he devote some well-known passages to this work in his *Orígenes del Teatro Español* (1838), but he also produced some critical notes which have remained unpublished. On the one hand, however scant, his notes offer relevant data on the reception of the text at a significant time of Spanish cultural history; on the other, they confirm the main tenets of Moratín's aesthetic (especially the chronotope and the character's function) which shapes, as one would expect, his reading of *La Celestina*.

**Keywords:** Moratín, *Celestina*, chronotope, space, character.

1. Quisiera agradecer a D. <sup>a</sup> María José Rucio Zamorano, Jefa del Servicio de Manuscritos e Incunables de la Biblioteca Nacional de Madrid, su amabilidad y cortesía. Un gracias muy especial al amigo Agustín Cortés Pérez.

En el grupo de lectores decimonónicos que experimentan la urgencia intelectual de acercarse a obras nacionales del pasado y, en particular, a *La Celestina*, «rehabilitada» editorialmente justo en el primer cuarto del siglo XIX<sup>2</sup>, figura Leandro Fernández de Moratín<sup>3</sup>. Nos queda constancia de esa frecuentación libresca por dos documentos moratinianos, a saber: unos escuetos apuntes manuscritos<sup>4</sup> guardados en la Biblioteca Nacional de Madrid, y los párrafos dedicados a la famosa pieza en su historia del teatro prelopesco, *Orígenes del Teatro Español*.

Ambos testimonios nos permiten afirmar que, a la hora de afrontar *La Celestina*, al Moratín dramaturgo, y más aún al lector Leandro, no le guían preocupaciones ecdóticas, sino, más bien, conforme a su visión del teatro como «pieza clave en el sistema “educativo”» (Fernández de Moratín, 2015: 179), la curiosidad por el plan argumental de la obra y el interés por los personajes. Los *Orígenes* nos confirman esta tendencia del lector-dramaturgo, quien, pasando por alto la cuestión de la representabilidad<sup>5</sup> de *La Celestina*, solo pone en tela de juicio dos de los

2. Como es notorio, «tenemos que esperar casi dos siglos hasta que *La Celestina* se edite de nuevo, en la edición española de León Amarita (Madrid, 1822), y hasta que se traduzca de nuevo, al francés en 1841, y al alemán en 1843» (Snow, 2000: 39).
3. El mismo Moratín nos facilita la lista de las ediciones de *La Celestina* «de que h[a] podido adquirir noticia, y de las cuales la mayor parte ha tenido presente» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830: 89, nota 33) para los *Orígenes del Teatro Español*: «Año de 1500 Salamanca. = 1501 por Estanislao Polono, Sevilla. = 1502 Sevilla. = 1514 por Tanotti da Cartrone (sic.), Milan. = 1515 Venecia. = 1523 Sevilla. = 1525 Venecia. = 1529 por Juan Viñao, Valencia. = 1534 por Estefano Sabio, Venecia. = 1538 por Juan de Ayala, Toledo. = 1539 Sevilla. = 1553 por Gabriel Giolito, Venecia. = 1558 por los herederos de Juan de Sunta (sic.), Salamanca. = 1571 por Juan de Canova, Cuenca. = 1563 por Francisco de Cormellas, Alcalá. = 1569 por Francisco de Robles, Alcalá. = 1569 por Martín Mares (sic.), Salamanca. = 1570 por Matias Gast, Salamanca. = 1591 por Fernando Ramírez, Alcalá. = 1595 oficina plantiniana, Amberes. = 1599 oficina plantiniana, Amberes. = 1601 oficina plantiniana, Amberes. = 1601 por Andres Sanchez, Madrid. = 1619 por Juan de la Cuesta, Madrid. = 1633 con traducción francesa por Carlos Labayen, Pamplona. = 1634 Ruan. = 1644 con traducción francesa por Carlos Osmont. = Por D. Leon de Amarita, Madrid 1822» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830: 89, nota 33).
4. Me refiero a dos manuscritos autógrafos, vendidos por Francisco Agustín Silvela a la Biblioteca Nacional de Madrid en 1847: el MSS/18665/69, *Apunte sobre La Celestina*, y el MSS/18665/1, *Apunte de las ediciones de La Celestina y de las ediciones de las obras de Bartolomé de Torres Naharro* (para la descripción véase respectivamente <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=CAVT17oBol/BNMADRID/33490821/9>> y <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=fPtHjo5emE/BNMADRID/105200743/9>>). En el apéndice final transcribo íntegramente el MSS/18665/69.
5. De hecho Moratín, a juzgar por lo que escribe en el prólogo de *Orígenes del teatro*, insinúa entre líneas la cuestión, sin abordarla directamente: «En este catálogo solo se incluyen las piezas dramáticas que se representaron ó pudieren representarse en los teatros de la nacion privados ó públicos: no se habla de las obras que con el título de comedias, tragedias, tragicomedias fueron tan abundantes en el siglo XVI, [...], y nunca se hicieron para representarse, ni es posible hacerlo.

interrogantes que ésta conlleva, es decir, a qué género puede/debe adscribirse la obra y quién es el autor del primer auto.

Después de referirse a la obra como a una «novela dramática» (Fernández de Moratín, 1830: 88, nota 33) de la que Rojas sería «el continuador»<sup>6</sup>, Moratín, en una nota digresivo-explicativa, resuelve así el problema planteado por el primer auto:

Algun tiempo antes [del 1500] corría manuscrita [...] toda la parte que compone el primer acto, que unos atribuyen á Juan de Mena, y otros á Rodrigo de Cota. [...] Fernando de Rojas [...] añadió veinte actos al que halló escrito [...]. Si él mismo ignoraba quién había compuesto lo que halló inédito, difícil será, [...], averiguarlo ahora; baste decir que ni se reconoce en el primer acto el estilo de Juan de Mena, ni se puede comparar con el de Cota, puesto que solo se conservan de estos autores composiciones en verso. El que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como produccion de una sola pluma. [...]. Creo en fin que el primer autor no pudo ser muy anterior al segundo [...] (Fernández de Moratín, 1830: 26).

Liquidada de una vez por todas la cuestión de la autoría, Moratín en la misma nota pasa reseña a los aciertos de *La Celestina* —la «excelente prosa castellana» (*ibíd.*), por ejemplo, o la «fiel pintura de costumbres nacionales» (*ibíd.*)—, mientras que unas cuantas páginas antes, reflexionando sobre aspectos formales y lingüísticos de la obra, plantea, en cambio, una reserva, inexcusable para el dramaturgo de formación y vocación ilustradas, que le lleva a concluir como sigue:

*La Celestina* y las demas novelas en prosa que se hicieron á su imitación, tenían dos defectos que en la escena son intolerables: erudición afectada y pedantesca, y largos discursos de inoportunas doctrinas, prescindiendo de la excesiva duración de aquellas fabulas, que no se hicieron para ser representadas sino meramente leídas (Fernández de Moratín, 1830: 42).

---

A excepción de *La Celestina*, origen primero de esta clase de composiciones, á quien la prosa y diálogo castellano debieron conocidos adelantamientos, se ha omitido hablar de las otras, porque no siendo obras de teatro, piden una clasificación distinta, y no conviene mezclarlas con las que se hicieron para representarse en él» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830: V-VI).

6. Al escribir «[f]ue contemporáneo de Juan de la Encina el célebre Fernando de Rojas, *continuador* de la [...] *Celestina*» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830: 26, énfasis mío) Moratín, de hecho, asigna al bachiller la «autoría mayoritaria» (PRIETO DE LA IGLESIA y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, 2016: 139) de la obra.

Esta *novela dramática*<sup>7</sup>, pese a la reserva, no deja de ser para Moratín «una de las obras más clásicas que ha producido la literatura española» (Fernández de Moratín, 1830: 89, nota 33). Cabría preguntarse si «clásica», en el uso que aquí hace Leandro del adjetivo, significa «antigua y [...] regular, digna de ser editada» (Álvarez Barrientos, 2001: 87), o si Moratín, como sospecho, utiliza el término en una acepción semánticamente más próxima al de *canónica*, si bien por aquel entonces esa acepción, por supuesto, no estaba todavía autorizada por la Real Academia<sup>8</sup>.

Lo cierto es que para él *La Celestina* fue en su momento un modelo a seguir, y un pasaje textual sacado de sus *Orígenes* lo comprobaría: «Rojas, aunque no hizo su obra para el teatro, dejó en ella tan excelente diálogo en prosa, que habiéndole imitado muchos, fueron muy pocos los que llegaron á igualarle» (Fernández de Moratín, 1830: 26-27).

A diferencia de los *Orígenes del Teatro Español*, texto en el que el afán sistematizador es patente, las escuetísimas notas celestinescas —apenas ocupan una hoja— obedecen a un criterio compositivo poco controlado, ajustado a las sugerencias de lectura según éstas van libremente surgiendo; las tachaduras, las correcciones y las diferentes tintas parecen indicar, además, que Moratín no escribió sus apuntes de un tirón sino en secuencias y tiempos distintos.

Quisiera subrayar de entrada que todo lo apuntado por el lector Leandro guarda exclusiva relación con el mecanismo cronotópico que subyace en *La Celestina*. Con respecto a esto cabe recordar, aun siendo notorio, que por voluntad

7. Parte de la crítica celestinesca sigue debatiendo sobre la posible inclusión de la pieza dentro del género novelesco; hay quien incluso afirma que «Rojas's work initiated a tradition of writing novels in dialogue form» (MANCING, 2014: 78).
8. En las postrimerías del siglo XVIII el adjetivo *clásico*, referido preferentemente a *autor*, indica «[p]rincipal, grande, ó notable en alguna clase» (*DRAE*, 1780: s. v.) e implica, según acredita Terreros y Pando en su *Diccionario castellano*, la idea de *excelencia*: «en Castellano se llama comunmente Autor clasico a cualquier Autor *excelente* en su jenero» (Terreros y Pando, 1767; s. v., énfasis mío). El adjetivo *canónico*, en cambio, semánticamente estable entre el siglo XVIII y la primera mitad del sucesivo, remite, por derivación morfológica de *canon*, a todo lo que está relacionado, de un modo u otro, a los cánones y dogmas de la Iglesia católica. Se empieza a registrar alguna ampliación de esta área semántica solo a partir de la edición de 1852 del diccionario académico, en la que a los significados cristalizados de *canon* se les añadirá el siguiente: «especie de fuga en que sucesivamente van entrando las voces repitiendo el mismo canto» (*DRAE*, 1852: s. v.). Para encontrar una acepción de *canon* (e, implícitamente, de *canónico*) vinculada al arte se tiene que esperar hasta el 1899 («regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores griegos», *DRAE*, 1899: s. v.). La ratificación definitiva de los matices estético-normativos por *canon* y *canónico* se ha producido en 1983 («1. modelo de características perfectas»/ «2. que se ajusta exactamente a las características de un canon de normalidad o perfección», *DRAE*, 1983: s. v.). Todos los repertorios lexicográficos citados son consultables *online* (véase <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>> [última consulta 18/02/2019]). A propósito de *clásico/canónico*, véase CELLA (1998: 7-16).

del propio autor en la pieza, tanto el espacio como el tiempo están totalmente vinculados al diálogo<sup>9</sup>; se concretan, pues, a través de lo que dicen los personajes, y quien lee u oye tiene que recomponerlos. Al fin y al cabo «recomponer» ese espacio y ese tiempo es, precisamente, lo que hace Moratín en sus apuntes, pero no creo que la prioridad otorgada al entorno espacial y, en distinta medida, a la secuencia temporal, se pueda justificar, en su caso, solo con el específico pacto de lectura que exige *La Celestina*<sup>10</sup>. En realidad, el lector Moratín, al aproximarse a la obra parece no renunciar nunca a un ideario teatral personal, cuyo centro conceptualmente irradiante es el personaje. Pero hay más: para el reformador de la escena nacional en el texto dramático todo concurre a garantizar la credibilidad diegética de los personajes, y que ello es así lo demuestra un comentario, entre otros posibles, que traigo a colación, sacado, por supuesto, de los apuntes: «El estilo del conjuro no tiene verosimilitud en boca de Celestina y solo puede disculparse diciendo que son formulas aprendidas no dictadas p.<sup>a</sup> ella» (Fernández de Moratín, s. a. a: 1v)<sup>11</sup>.

Todo lo dicho hasta aquí permite comprender mejor por qué el Moratín de los apuntes, al hablar del espacio, por una parte, no prescinde de los personajes y, por otra, reconoce plena función actancial solo a quien en el mundo de deseo y muerte eterna postulado en la tragicomedia ocupa un lugar propio, sea físico, sea simbólico. Los efectos apreciables de esta particular perspectiva son:

- a) las frecuentes menciones a Calisto, Celestina y Pleberio que, entre líneas, implican la puesta en tela de juicio del papel asignado por Rojas a cada personaje;
- b) las evocaciones fugaces de Melibea, convertida —lo veremos más adelante— en simple apéndice identitario de su padre Pleberio;

9. Según BERNALDO DE QUIRÓS MATEO (2009: 107) «Rojas se olvida de fijar la cronología de varias escenas de la *Tragicomedia*. Su preocupación por el tiempo es mucho menor que la del primer autor. Frente a movimientos escénicos claros y posibles, Rojas no sitúa con precisión a los personajes en el escenario, y olvida además que el movimiento de los actores es el hilo que conecta unas mansiones con otras».
10. Señalo el interesante análisis de Álvarez-Moreno sobre la *textualización espacial urbana* («cómo Fernando de Rojas (y los receptores) construyen el paisaje [...] con palabras, bien desde la realidad, las fuentes literarias [...] o las visuales»; ÁLVAREZ-MORENO, 2015: 114) y la *figuración espacial urbana* («cómo dibujantes y grabadores recreaban este espacio», ÁLVAREZ-MORENO, 2015: 114) de *La Celestina*.
11. Se han respetado, para la transcripción del texto, la ortografía, la puntuación y la acentuación originales. Van señaladas: a) por corchetes angulares (< >) las añadiduras autógrafas; b) por barras verticales (| |) las variantes; c) por corchetes cuadrados ([ ]) los términos o las partes suprimidas por el autor. En las notas del apéndice final, en el que, como ya se ha adelantado, transcribo todo el manuscrito, indico lo que Moratín ha tachado o eliminado.

c) la desaparición de la galaxia celestinesca, tal y como la concibe el lector Moratín, de todos los personajes que, para existir, aunque fuera pasivamente —piénsese en Crito—, o para contribuir con sus conductas al desarrollo de la acción, necesitan del espacio ajeno. Me refiero, en concreto, a Lucrecia, Elicia, Alisa, Sosia, Tristán, e incluso a la pareja de criados Sempronio-Pármeno;

d) la enfatización, a través del espacio, de la división de clase o, si se prefiere, de una jerarquía social basada en la riqueza.

Por otra parte, que en la obra el compartir el espacio presuponga una disminución del valor identitario, complementariedad ontológica y una lamentable subordinación económica lo atestigua, a mi entender, el pasaje del auto VII en que Celestina le reprocha a Pármeno su «andar por casas ajenas» (Rojas [y «antiguo Autor»], 2000: 166) y no «vivir por [sí mismo]» (*ibid.*). Más probatorio todavía es lo que en el auto IX afirma Areúsa, el único personaje femenino de la obra que, junto a Celestina, se caracteriza por ser económicamente emancipada<sup>12</sup> y por disfrutar libremente de la sexualidad. Refiriéndose a la casa, que además de ser espacio de existencia cotidiana es, para ella, espacio laboral y de deleite, Areúsa dice: «Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en [...] ricos palacios, sojuzgada y cativa» (Rojas [y «antiguo Autor»], 2000: 213).

En resumidas cuentas, según Moratín sólo unos cuantos personajes celestinescos tienen el derecho a la ciudadanía escénica y son, por supuesto, los que alista en sus apuntes; además, los espacios ocupados por los seres ficcionales sirven, en su lectura descodificadora de la obra, para insertarlos antes en una jerarquía monetaria, y situarlos después en una red de relaciones verosímiles que reflejan de forma especular todas las asimetrías de poder, ampliamente entendido, sobre el que se rige el mundo real de los seres humanos. Esto se puede ver también en la selección léxica llevada a cabo por Leandro, quien, coherentemente con sus premisas teóricas, introduce una distinción sustancial entre sustantivos, a menudo sinónimos, que evocan o definen espacios, ya sean interiores o exteriores. Pondré algunos ejemplos, para que se me entienda, empezando por el siguiente: «Acto prim.º Huerta <de la casa de Pleberio>. Antecámara de casa de Calisto. Cámara de Calisto. |Quarto de casa de|<sup>13</sup> Celestina. Calles desde la casa de Celestina à la de Calisto. Cámara de Calisto. Sala del piso baxo de casa de Calisto» (Fernández de Moratín, s. a. a: 1r).

Si nos fijamos en lo que ha ido apuntando Moratín saltan a la vista unos detalles que merecen ser subrayados, a partir del uso voluntariamente diversificado de

12. Y tiene clara conciencia de serlo: «me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás precié de llamarme de otrie sino mía» (ROJAS [y «antiguo Autor»], 2000: 212).

13. Véase el apéndice.

términos que comparten varios rasgos semánticos y se refieren a la división interna de la vivienda, como cámara y cuarto. Según este uso, que, sospecho, se vale también de los étimos<sup>14</sup>, *cámara* —o sea «el aposento recogido [...] en que duerme el señor» (Covarrubias, 1611: s. v.)— remite al espacio vital de Calisto, del personaje de noble linaje y de estado mediano, mientras que *cuarto* remite al espacio específico de Celestina, o sea del personaje degradado, humana y socialmente. Notése que Moratín, además de aprovechar el cultismo *cámara* para remarcar la alcurnia de Calisto, al referirse a Celestina ha virado semánticamente de «cámara de», como prueba la tachadura en el manuscrito, hacia «cuarto de casa de».

Es consabido que, en la obra, aunque se coloque a Celestina en una casa medio caída —poco importa que lo haga el «antiguo Autor» o Rojas—, se le otorga luego la posibilidad de tener, en su propia casa, cámaras; lo mismo le pasa a Areúsa, la heredera espiritual de la vieja puta. Señalo, por ser pertinente al tema, que, en el reparto topológico deducible de los apuntes, los pobres siempre ocupan «cuartos» y los ricos, en cambio, siempre ocupan «cámaras»; en un solo caso, el de Pleberio, los ricos pueden ocupar, junto a la cámara, también la «alcoba» («*Alcoba* de Pleberio». *Camara de Melibea, inmediaa à la alcoba de Pleberio*», Fernández de Moratín, s. a. a: 1r, énfasis mío)<sup>15</sup>, un espacio que en la ciudad imaginada por Rojas ni siquiera existe pero que en la visión simbólica moratiniana podría representar, o así lo creo, tanto el espacio conyugal como el de la sexualidad heteronormativa.

Pleberio, el marido/padre que ya no es «siervo de amor» y disfruta de la vida matrimonial —«Bien pensé que de [los] lazos [de amor] me había librado cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera» (Rojas [y «antiguo Autor»], 2000: 344)—, se nos presenta, de hecho, como el garante<sup>16</sup> de la organización familiar y de todos sus corolarios biopolíticos. Esto avalaría, en mi opinión, eventuales lecturas simbólicas de la «alcoba», sin considerar que la literatura coeva a Moratín, ya sea la de «evasión», ya sea la que

14. *Cámara*, recuerda COROMINAS (1996: s. v.), «es [...] cultismo de eruditos [...]. El significado en latín clásico es sólo bóveda, pero San Agustín y Casiodoro le dan la ac. romance de “cuarto, habitación”»; *cuarto*, en cambio, guarda relación con el ordinal partitivo *cuarto*, utilizado «para expresar una división de un objeto [...]»; de ahí que se tomara especialmente para «la parte de una casa destinada a una persona con su familia [...] y luego “aposento”» (*ibid.*: s. v.). No deja de ser sugerente la relación cámara-cama individuada por CANTALAPIEDRA EROSTARBE (1986: 171 y sigs.).
15. *Alcoba*, «del ár. *qūbba* “bóveda, cúpula”» (COROMINAS, 1996: s. v.), en la Edad media todavía conserva el significado de cúpula, pero desde principios del s. XVI se documenta en castellano la acepción moderna: «aposento reducido adyacente a una sala y destinado a dormitorio» (*ibid.*).
16. Que fracase como tal depende del plan diégetico de *La Celestina*, pero ese fracaso no compromete la función simbólica asignada por Rojas al personaje.

persigue otra intención discursiva, nos brinda en este sentido algunos ejemplos reveladores. En sus *Discursos forenses* (1797) Meléndez Valdés, al referir el caso de doña María Vicenta de F., acusada «del parricidio alevoso de don Francisco del Castillo» (Meléndez Valdés, 1821: 1), apunta que la rea, después de encerrar «en un cuarto [...] á una señorita soltera que tenia de huésped, para quedarse mas libre con don Santiago», su amante y complice, «se fue á dormir [con él] á la alcoba misma del ausente y ultrajado marido» (Meléndez Valdés, 1821: 6, nota a). También las alcobas creadas por el Samaniego lúdicamente erotólogo se configuran como espacios del orden —controlados por los poderes temporal y religioso— en cuyo interior se produce, a través de cópulas «ilegítimas», vale decir no-conyugales, no-reproductoras y hedonistas, la infracción de todas las normas:

[...]  
 luego que [la moza y el *quidam*] llegaron  
 al momento festivo de acostarse  
 vieron un hombre por la alcoba entrarse,  
 que, sacando un colchón del alto lecho,  
 lo echó al suelo y tendióse satisfecho.  
 Al verle el convidado  
 a la moza le dijo, algo aturdido:  
 — ¿Quién es este señor recién venido?  
 Y ella le respondió:  
 — Deja el cuidado, porque ése es mi marido  
 que viene a recogerse  
 y en nuestra diversión no ha de meterse (Samaniego, 1991: 78-79)<sup>17</sup>.

Todo lo dicho hasta aquí parece confirmar, pues, que Moratín, lector avisado e intelectual burgués, prescindiendo de las intenciones diegéticas de Rojas, ha querido lexicalizar conscientemente las asimetrías que median entre los personajes al fin de «adecuar» el espacio físico de la vivienda al ser ficcional que lo ocupa.

Merece atención otra operación hermenéutica llevada a cabo por Leandro en sus apuntes, ya que pone en entredicho el sentido simbólico y la representación de un componente espacial importantísimo de la obra, la huerta/el huerto en cuyo interior inicia y termina la historia del loco amor. Existe, sobre tan relevante cuestión, una vasta, sesuda y hartamente conocida literatura crítica, a la que remito

17. Hay otra alcoba y otra joven que traiciona al viejo marido, en *La medicina de San Agustín*: «en una alcoba entraron, y, encerrados / allí Su Reverencia / a la joven curó de su dolencia» (SAMANIEGO, 1991: 98-100).

sin referirme más a ella; hago mío, en cambio, el paradigma pornotópico<sup>18</sup> de Beatriz Preciado, útil para entender la función del binomio biopolítico público/abierto/exterior/masculino vs privado/cerrado/interior/femenino, binomio activo también en *La Celestina*<sup>19</sup>. En el auto II, Pármeno, al decir «perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea» (Rojas [y «antiguo Autor»], 2000: 89), establece una inequívoca relación, no carente de matices sexuales y de género, entre la huerta, espacio fronterizo, y Melibea. Pese a esto, en sus apuntes, Moratín, desatendiendo del todo la indicación proporcionada por el criado, enlaza conceptualmente la voz «huerta» al sintagma «de la casa de Pleberio», sintagma añadido, a juzgar por la tinta diferente, en un momento posterior a la anotación del sustantivo, tal vez tras revisar los apuntes para darles forma definitiva:

Acto prim.º Huerta <de la casa de Pleberio>.

14. |Huerto| de la casa de Pleberio con tapia alta [...]. Huerto de Pleberio. [...].

Huerto.\_

19. Calles desde casa de Calisto à |las tapias del huerto| de Pleberio. |Huerto de Pleberio| con tapia alta (Fernández de Moratín, s. a. a: 1r).

El cambio aportado es interesante, y no solo porque inscribe la huerta (y el huerto) en el macroespacio normativo de Pleberio; de hecho, comporta la pérdida de los valores pornotópicos ínsitos en la asociación huerta-Melibea y, al mismo tiempo, determina la insignificancia/cosificación diegética de Melibea que, de este modo, no pasa de ser simple extensión, patrimonial o espacial, de Pleberio<sup>20</sup>.

Moratín poco tiene de ingenuo, sabe muy bien cómo «huertas» y «jardines» entran a formar parte del imaginario literario, incluido el erótico, y sabe por

18. «Lo que caracteriza a los actos y representaciones sexuales como lícitos o ilícitos no es su contenido, sino el lugar en el que éstos se llevan a cabo. La sexualidad moderna no existe, por tanto, sin una topología política» (PRECIADO, 2010: 77).

19. La división entre lo público y lo privado, es notorio, ha permitido «domesticar, moralizar y normalizar a las personas y regular así las formas de comportamiento» (CEVEDIO, 2003: 44).

20. Melibea, además de ser la «most guarded possession» (GERLI, 1997: 73) de Pleberio, con su uso no normativo del *retraimiento* —piénsese en lo que dice Pleberio a Alisia en el acto XII: «¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?» (ROJAS (y «antiguo Autor»), 2000: 251)—, o sea del espacio moralmente connotado que le pertenece por ser ella «doncella», nos recuerda que «[t]he interiors of Pleberio's mansion remain cloistered from the world around it, yet they are vulnerable to desire. Entry there is tightly regulated and is both difficult and protected; those who live in it remain ever watchful of trespass. Defended from intrusion by physical barriers which stand as metaphors of social as well as sexual segregation, the space encompassing Pleberio's house can only be accessed by furtive means —literally breaching its walls— even by those who claim to be its master's equals» (GERLI, 1997: 73).

qué esos espacios se insinúan con fuerza perturbadora en el imaginario sexual colectivo: basta acudir a las obras del dramaturgo para comprobarlo. En *El sí de las niñas*, Paquita, que, a diferencia de Melibea, ha introyectado la norma del encierro femenino, corre cándidamente «por la huerta detrás de las mariposas» (Fernández de Moratín, 1981: 51-52); en esa huerta, reino del orden, nada, por supuesto, puede ocurrir. Pero hay otra huerta, cordobesa, y es la que Moratín con un guiño nos hace entrever en las páginas dedicadas a su viaje por Italia:

Vi la huerta, poblada de árboles, llena de naranjos y verdura, abundante en aguas. Allí se ve todavía una puerta, que (á lo que parece) sería del Serrallo, que separaba el jardín Real de las habitaciones y jardines de las sultanas. Yo no sé decir lo que hay allí de extraordinario [...]; sólo diré que quien al entrar en [e]sta [huerta] [...] no sienta una deliciosa melancolía que le suspenda y enajene, carece de imaginación sin duda. La amenidad del sitio, los objetos que en él se presentan, los árboles robustos, la verdura de aquel terreno fertilísimo, el ruido de las aguas, [...], la memoria de lo que fué... quien no sienta y imagine, ¿para qué ha de ir allí, si allí no hay más que una huerta? (Fernández de Moratín, 1867: 15, nota 26).

Creo que sobran los comentarios, así que voy a concluir. Mi intención no era proporcionar, simplemente, nuevos datos para la historia de la recepción de *La Celestina*. Me proponía, sobre todo, poner de relieve, una vez más, la compleja dialéctica en la que, a través del texto, se ven implicados siempre las distintas subjetividades de quien escribe, y de quien lee. Ni la escritura, ni la lectura, pues, en cuanto apropiaciones subjetivas y potencialmente divergentes de la misma historia, son inocentes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2001), «La *Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en Gregorio Torres Nebrera (coord.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, pp. 73-96.
- ÁLVAREZ-MORENO, Raúl (2015), «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*», *Celestinesca*, 39, pp. 113-136.

---

No creo sea necesario demostrar que el *retraimiento*, tanto en la época de Rojas como posteriormente, está cargado de connotaciones simbólicas; baste decir, de todas formas, que el Arcángel Gabriel se le aparece a «la soberana doncella» (PINEDA, 1964: 162) justo en su «retraimiento».

- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13, pp. 97-108.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986), *Lectura semiótico formal de la Celestina*, Reichenberger, Kassel.
- CELLA, Susana (1998), «Canon y otras cuestiones», en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Losada, Buenos Aires, pp. 7-16.
- CEVEDIO, Mónica (2003), *Arquitectura y género. Espacio público / espacio privado*, Icaria, Barcelona.
- COROMINAS, Joan (1996), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, José A. Pascual (colab.), Gredos, Madrid, 6 tms.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (s. a. a), *Apunte sobre la Celestina*, MSS/18665/69.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (s. a. b), *Noticia de D. ... acerca de las ediciones de la Celestina y de las obras de Torres Naharro*, MSS/18665/1.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1830), *Orígenes del teatro español*, en *Obras de D. Fernández de Moratín dadas á luz por la Real Academia de la Historia*. Por Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Casa, Madrid, t. I.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1867), *Obras póstumas de D. ... publicadas de orden y á expensas del Gobierno de S.M.*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, t. II.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1981), *El sí de las niñas*, José Montero Padilla (ed.), Cátedra, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (2015), *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Real Academia Española-Espasa, Madrid-Barcelona.
- GERLI, Michael E. (1997), «Precincts of Contention: urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*», *Celestinesca*, 21, pp. 65-78.
- MANCING, Howard (2014), «*La Celestina*: A Novel», *Celestinesca*, 38, pp. 63-84.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1821) *Discursos forenses de... Fiscal que fue de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, é Individuo de las Academias Española y de San Fernando, y de la de San Carlos de Valencia*. En la Imprenta Nacional, Madrid.
- PINEDA, Juan de (1964), *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Juan Meseguer Fernández (ed.), Atlas, Madrid.
- PRECIADO, Beatriz (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, Anagrama, Barcelona.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO (2016), «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX», *Celestinesca*, 40, pp. 135-158.

- ROJAS, Fernando de (y «antiguo Autor») (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico (eds.), Crítica, Barcelona.
- SAMANIEGO, Félix M.<sup>a</sup> de (1991), *El jardín de Venus*, Emilio Palacios Fernández (ed.), A-Z, Madrid.
- SNOW, Joseph T. (2000), «Peripecias dieciochescas de *Celestina*», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de Julio de 1998*, Castalia, Madrid, t. II, pp. 39-46.

## APÉNDICE

*Apuntaciones de D. Leandro Fernández de Moratín acerca de La Celestina ó Tragicomedia de Calisto y Melibea*<sup>21</sup>.

Acto prim.º Huerta <de la casa de Pleberio>. Antecámara de Calisto. Cámara de Calisto. |Quarto de casa de|<sup>22</sup> Celestina. Calles desde la casa de Celestina à la de Calisto. Cámara de Calisto. Sala del piso baxo de casa de Calisto.

2.º Cámara de Calisto. Portal de casa de Calisto. <3.º> Calles desde casa de Calisto à la de Celestina. |Quarto|<sup>23</sup> de Celestina.

|4|<sup>24</sup>.º Calles desde casa de Celestina à la de Pleberio. Sala de casa de Pleberio.

|5|<sup>25</sup>.º Calles desde casa de Pleberio hasta la de Calisto. |Sala baxa de casa de|<sup>26</sup> Calisto. [|<sup>27</sup>. Antecámara.

6.º Sala baxa de casa de Calisto. Cámara de Calisto.

7.º Calles desde casa de Calisto à la de Areusa. Quarto de Areusa. |Quarto|<sup>28</sup> de Celestina.

8.º Quarto de Areusa. Calles desde casa de Areusa à la de Calisto. Portal de casa de Calisto. Cámara de Calisto.

9.º Portal de casa de Calisto. Calles desde casa de Calisto à la de Celestina. Quarto de Celestina.

10. Cámara de Melibea en casa de Pleberio.

11. |Calle|<sup>29</sup>. |Iglesia de la Magdalena, calles desde la Magdalena a la puerta de casa de Calisto|<sup>30</sup>. Quarto de Celestina.

12. Cámara de Calisto. |Calle|<sup>31</sup> |hasta llegar a|<sup>32</sup> la casa de Pleberio. <Alcoba de Pleberio>. Cámara de Melibea, inmediata à la alcoba de Pleberio. Sala del

21. Es el título que aparece en la carpeta que contiene la hoja autógrafa (34 x 22 cm) de Moratín. Para el criterio de transcripción véase *supra*, nota 11.

22. Cámara de.

23. Cámara.

24. 3.

25. 4.

26. Se notan dos distintas tachaduras: «Cámara de» y «Sala baxa».

27. Escalera.

28. Cámara.

29. Calles.

30. [D]esde casa de Pleberio à la de Calisto. Cámara de Calisto.

31. Calles.

32. [D]elante de.

piso baxo de casa de Calisto. <Camara de Calisto>. Calle delante de la casa de Celestina. Quarto de Celestina.

13. Camara de Calisto. Portal de la casa de Calisto. Camara de Calisto.

14. |Huerto|<sup>33</sup> de la casa de Pleberio con tapia alta|. Calle. Huerto de Pleberio. Calle. Huerto. Calle. |<sup>34</sup> Calles desde casa de Pleberio à la de Calisto. Camara de Calisto. Antecamara de casa de Calisto.

15. Quarto de Areusa.

16. Camara de Pleberio con pared y puerta que da paso à la camara de Melibea.

17. Quarto de la casa de Celestina. Calle con puerta de la casa de Areusa. Quarto de Areusa.

18. Quarto de Centurio.

19. Calles desde casa de Calisto à |las tapias del huerto|<sup>35</sup> de Pleberio. |Huerto de Pleberio|<sup>36</sup> con tapia alta y calle publica à la parte exterior.

20. Camara de Pleberio. Camara de Melibea. Calle publica y en ella la casa de Pleberio con torre y azotea.

21. Sala en el piso baxo de la casa de Pleberio [1r].

En el acto seg.<sup>do</sup> dice perder el otro dia el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea. Esta entrada fue en el primer acto. Todas las scenas se han seguido sin interrupcion alguna de tiempo y por consig.<sup>te</sup> no puede decir el otro dia sino hoy.

El estilo del conjuro no tiene verosimilitud en boca de Celestina y solo puede disculpase diciendo que son formulas aprendidas no dictadas p.<sup>r</sup> ella.

En el acto 4°. dice Melibea hablando de Calisto este es el q.<sup>e</sup> el otro día me vio. No debiera decir assi porque en el mismo dia se ven en la huerta y va Celestina con el mensaje.

Acaba el primer dia de la accion en el Acto sexto.

El acto septimo ocupa toda la noche siguiente del primer dia de las acciones.

En el acto octavo empieza el seg.<sup>do</sup> día.

En el acto decimo dice Melibea *ayer*<sup>37</sup> hablé con Celestina y despues dice muchos y muchos dias son pasados que ese noble cab.<sup>o</sup> me habló.

El dia que Calisto y Celestina la hablaron fue precisam.<sup>te</sup> *ayer*<sup>38</sup>.

33. Jardin.

34. [Y] calle publica a la parte exterior.

35. La.

36. Jardin de la casa de Pleberio.

37. Énfasis del Autor.

38. Énfasis del Autor.

Acto 12 es la seg.<sup>da</sup> noche y en ella se hablan p.<sup>r</sup> la puerta Calisto y M.<sup>a</sup> y despues P.<sup>o</sup> y S.<sup>o</sup> matan à Celestina a tiempo de amanecer.

Acto 13 tercer dia en el se justician a Semp.<sup>o</sup> y Parm.<sup>o</sup> []<sup>39</sup>.

Acto 14 noche del tercer día va Calisto al huerto de M.<sup>a</sup> al acabarse el acto comienza el 4.<sup>o</sup> dia.

Acto 15 vuelve a indicar que han pasado muchas noches desde la muerte de S.<sup>o</sup> y P.<sup>o</sup> pero no es cierto este acto es en el quarto día y []<sup>40</sup> la muerte de S.<sup>o</sup> y P. sucedio el día anterior esto es el tercero.

Acto |entre el 15. y el 16|<sup>41</sup> acto hay verdaderamente interrupcion y en ellos se pasa un mes. En este entretanto continua Calisto sus visitas nocturnas a Melibea.

Acto |17|<sup>42</sup> Dice Areusa que el jueves fue su riña con Centurio lo qual contradice a la dilacion de un mes que se supone haber pasado entre los dos actos anteriores [1v].

39. [E]n la noche que sigue va Calisto al huerto de M.<sup>a</sup>

40. [L]o que parece.

41. 16.

42. No se lee bien; tal vez 19.