

## La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?<sup>1</sup>

José Luis Canet  
(Universitat de València)

A Víctor Infantes *in memoriam*

Desde que apareció a la venta la *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa por Fadrique Alemán de Basilea, 1499, en el catálogo de la librería de Richard Heber en 1836, esta edición burgalesa no ha estado exenta de polémicas. En la descripción del ejemplar que realizó el propio Heber se indicaba la falta de portada, así como que la primera página empezaba con la signatura *a<sub>i</sub>* (por lo que ya habían sido raspadas todas las signaturas del primer cuadernillo) y terminaba con la marca de Fadrique de Basilea con la fecha de 1499. Posteriormente se dudó de la marca del impresor, sobre todo a partir de la aseveración de Jacques-Charles Brunet de que la última hoja era una imitación impresa en un papel fechado en 1795, aspecto que confirmó posteriormente Foulché-Delbosc en sus clásicas “Observations sur *La Célestine*” (1902, 188) al describir el ejemplar (aunque no halló rastro de la fecha de 1795 citada por Brunet):

Le dernier f. de l'exemplaire (quatrième f. du cahier *m*) n'est pas le feuillet original. Le papier est un peu plus jaune et un peu plus épais que celui des autres ff. [...] Ce feuillet final ne contient que la marque de l'imprimeur Fadrique, avec le millésime 1499; cette marque es un fac-similé bien fait, obtenu par un procédé photographique. Il ne reste aucun fragment du dernier feuillet original.

Pero para Raymond Foulché-Delbosc (1902, 188):

le fac-similé actuel aurait été fait d'après cette marque originale, aujourd'hui perdue; il n'a pas dû être fait d'après les autres livres de Fadrique ayant cette même marque de 1499, parce qu'il en diffère par quelques détails d'exécution à peine perceptibles: il reproduit probablement la marque authentique de la *Comedia*.

No es este el momento de revisar de nuevo cada una de las descripciones del ejemplar realizadas por diferentes libreros y bibliógrafos de los siglos XIX y XX, que han sido expuestas magistralmente por Di Camillo (2009). Lo que queda perfectamente demostrado es que el ejemplar conservado actualmente en la Hispanic Society está falto, al menos, de portada y hoja final; que fue manipulado en el siglo XIX para hacerlo pasar por un ejemplar completo (raspando las signaturas del primer cuadernillo e incluyendo una hoja final con el escudo del impresor Fadrique de Basilea) y por tanto simulando ser la edición *princeps* de la *Celestina*.

Hoy no sabemos todavía cuándo la hoja final facsimilada o reproducida fotográficamente con la marca de Fadrique Biel con el año 1499 se añadió al libro y si procedía del original o no. Posiblemente fue durante su restauración en los talleres de Heber o por un encuadernador posterior una vez vendido el ejemplar. Pero dejando de lado el

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española) concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2014-51781-P.

momento de su incorporación y si es una fiel reproducción de la marca original, al menos hay certeza entre los bibliógrafos de que el impreso de la Hispanic Society of America salió de las prensas de Fadrique Biel de Basilea, o Fadrique Alemán de Basilea (como le gustaba firmar al impresor burgalés en sus colofones), entre 1499 y 1502, pues incluye las letras góticas utilizadas en su taller durante ese período. Pero donde no hay consenso es en las mutilaciones sufridas; es decir, si el ejemplar está falto de portada únicamente o también ha desaparecido el cuadernillo preliminar con los paratextos, e igualmente si la obra termina abruptamente con la marca tipográfica del impresor en el recto del folio [*m<sub>iii</sub>j*] dejando huecos en blanco en la [*m<sub>iii</sub>v*], o si está falto de unas dos hojas finales con los versos del corrector Proaza, el colofón rimado y el tipográfico. También hay serias dudas sobre la fecha que aparece en la marca del impresor, 1499, si corresponde o no a la de la estampación de la obra.

Dejo de lado en qué momento se hicieron las alteraciones y quién las hizo: si fue el propio librero Heber o si cuando él adquirió la *Comedia* ya estaba manipulada, lo cual tendría que ver en si la persona que alteró el ejemplar lo hizo con la intención de sacar más dinero haciendo pasar la edición como *princeps* o, si por el contrario, como piensan otros estudiosos, fue un propietario anterior con poco conocimiento sobre el libro antiguo quien intentó hacer pasar la obra por completa. Lo que a mí personalmente me interesa es profundizar en la fecha de impresión de la *Comedia* burgalesa, así como si el ejemplar llevaba los paratextos iniciales y finales, como sucede con las otras dos ediciones conocidas de la *Comedia* (Toledo, 1500 y Sevilla 1501).

La presencia de la marca de Fadrique de Basilea al final del texto no sirve para datar la edición en el año 1499 (pues se utiliza con la misma fecha hasta el año de 1502), como ya puso de manifiesto Francisco Vindel (1951, xxv-xxvi), Frederick J. Norton (209-222), David Poyán Díaz (6-8), Luis Montañés (149), etc. Mercedes Fernández Valladares (2005, 139) comenta, cuando habla de las marcas tipográficas utilizadas por Fadrique, que “Fue abierta presumiblemente para ser utilizada en el año 1499, aunque no conocemos ninguna edición con colofón de ese año que la muestre, al estar incompletos los pocos ejemplares que conservamos”; algo similar había argumentado Norton unos años antes (211). Sobre el uso de la marca de Fadrique Biel en su producción editorial, véase Canet (2014, 67 y ss.), quien analiza su inclusión en la última página del *Confesional del Tostado* de 1500 y en el *Stultifera naves* de 1500 de Badius Ascensius, y también la que acompaña al colofón de *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae...* de noviembre de 1501 y de julio de 1502, etc. Jaime Moll (22) ya confirmó que: “Esta marca se siguió empleando, sin raspar el año 1499, hasta mediados de 1502. Un total de seis ediciones la ostentan, tres con colofón que las fecha: 29 de enero de 1500, 1º de noviembre de 1501 y 1º de junio de 1502”. Por tanto, la fecha de 1499 que incorpora la marca del impresor de la *Comedia* burgalesa, incluso aceptándola como una reproducción fidedigna del original, no es determinante de que la obra fuera impresa durante ese año. Fadrique Alemán de Basilea modificó posteriormente su marca borrándole el año y quitándole algunas sombras para resaltar más las iniciales de su nombre, que deberían haberse estropeado por el uso, como así sucede, por ejemplo, en *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores*, 1515, o en el *Tractatus de penitentiis et actibus penitentium et confessorum*, 1516. Como ya indiqué (Canet 2014, 69-70):

[...] Fadrique Biel cuando utiliza su escudo de impresor lo suele incluir en el colofón. Pero si va solo, caso del *Confesional del Tostado* del año 1500 y en *Stultifera naves*

también de 1500, entonces lo coloca en la última página del libro, correspondiente al vuelto de la hoja final (contraportada), cosa que no se da en la *Comedia de Calisto y Melibea*, lo que nos hace dudar cada vez más de este ejemplar, ya que la manipulación que se hizo seguramente a fines del siglo XVIII o en el XIX fue a conciencia, pero no por verdaderos profesionales de la incunabulística europea, quienes no hubieran cometido tantos errores.

El primer bibliógrafo-librero que retrasó la fecha de impresión fue Francisco Vindel, quien afirmó en su *Arte tipográfico en España*: “No creemos que este libro sea incunable, aunque, sí impresión de Fadrique de Basilea, hacia 1501 a 1505” (1949, 291), si bien propone unos años después la fecha de 1501, una vez conocida la edición toledana de 1500 (1951, xxvi), pero sobre todo al reseñar la letra gótica pequeña de 56 mm utilizada por Fadrique para denominar los personajes que aparecen en la parte superior de los grabados, que no había sido utilizada en otros textos del siglo XV. Aspectos que matizó Fernández Valladares (2007, 122-123) por el uso esporádico que se hizo de esa letrería en la imprenta burgalesa tanto en la etapa incunable como post-incunable.

Jaime Moll, en su ya clásico artículo “Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*” (22), cree que es una contradicción la realización de una edición incompleta en sus textos y que en cambio se presente enriquecida con ilustraciones, cuando las ediciones consideradas posteriores no imitan. Además la última copla de Alonso de Proaza en las otras ediciones, el llamado colofón rimado, exige “mil quinientos”, siendo imposible una fecha anterior. Piensa que si la edición de la *Tragicomedia* de Valencia de 1514 refleja en la última copla una primera edición de la *Comedia* de 1500, se establece un orden lógico para las ediciones conservadas: “Una primera –perdida– de Salamanca, 1500, que se reedita el mismo año en Toledo, y el año siguiente en Sevilla y, probablemente, en Burgos, que la ofrece con el atractivo y novedad de sus ilustraciones. Es una evolución lógica” (Moll 23).

Julián Martín Abad (456-457), retoma las propuestas de Norton y Moll, y acepta la datación de 1500-1501; Guillermo Serés (LXXIII-LXXIV) prefiere mantenerse entre los años de 1499-1502; Mercedes Fernández Valladares (2005, I, 352-368 y 2012, 115) también plantea una fecha que oscila entre 1499 y 1501, etc. Para Víctor Infantes (15):

Desde una concepción editorial y comercial, una impresión de la *Comedia* con grabados es posterior a las ediciones que no los llevan; o dicho de otra manera, primero son las ediciones sin ellos y después con su inclusión. Además, los datos que poseemos de las ediciones tempranas nos indican este camino y estas características, pues una impresión con ilustraciones exige decidir de antemano su diseño y su número, un operario especializado que las talle, dinero y tiempo para realizarlas y una preparación técnica –a la que luego volveremos– muy diferente si se trata sólo de composición tipográfica; salvo que exista un mecenas que arriesgue la inversión, pero entonces se le suele nombrar con premura y tras mucha pompa y dedicatoria en los proemios, y no parece ser éste el caso del anónimo “amigo” de Rojas.

A todo este aluvión de expertos en bibliografía se unirán otros estudiosos desde planteamientos ecdóticos, caso de José Luis Canet (2011), Remedios Prieto de la Iglesia y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano (2011, 2014), quienes también retrasan la fecha a 1500-1502. Investigaciones que retomaré posteriormente.

Tampoco existe un claro consenso en cuanto a las mutilaciones del ejemplar perteneciente a la Hispanic Society. Luis Montañés (142), al comentar la falta de la primera hoja, aventura la posibilidad “de que esa impresión tuviese un cuadernillo de 8 págs. precediendo al primer pliego, lo que sería la explicación de muchas cosas inexplicables”. Jaime Moll (22) también reflexiona sobre si la edición de Burgos tenía los elementos preliminares y finales que figuran en las otras ediciones de la *Comedia*, e indica: “No hay nada que se oponga a la existencia de un cuaderno preliminar, sin signature, incluso con páginas en blanco, como es el caso del *Oliveros de Castilla* [Burgos, Fadrique de Basilea, 1499, 25 de mayo, en folio]. Se trata de una edición de “lujo” y no era necesario ahorrar papel. En cuanto al final, el cuaderno *m* podía tener pliego y medio o dos pliegos conjugados”. Víctor Infantes (15-16) cree que la primera edición es la de Salamanca, 1500, que “debía contener ya todos los textos (digamos) editoriales: el *Título*, el *Subtítulo*, la *Carta*, las *Octavas Rojas*, el *Incipit*, el *Argumento*, los *Argumentos*, los *Interlocutores*, claro está: el *Texto* literario, y las *Octavas Proaza*”. Además estudia todos los impresos de Fadrique Biel entre 1499 y 1502 e intenta componer a mano las formas de impresión para corroborar todas las posibilidades de la puesta en página del texto con 17 grabados distribuidos, siguiendo los modelos del *Oliveros* y la más que probable edición de Salamanca de 1500. Llega a la conclusión de que (Infantes 16-17):

La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con “mancha”) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor; pues, éste, además, en el estado en que lo pegaron a la última hoja falsa era ya (por lo menos) de 1501, si no de 1502, y, por el desgaste del ángulo superior derecho, denotaba un uso anterior a nuestro impreso. También creemos que llevaba colofón tipográfico con la fecha real de impresión, que, a cambio, sí es típico del taller de Fadrique; y, desde luego, se trataba de una edición completa de la obra, con todos los textos “editoriales”. Se tuvo que realizar a finales de 1501 o en los primeros meses de 1502.

Aseveraciones que no comparte Ottavio Di Camillo (2009, 230-231):

Tal como están las cosas, de las tres ediciones conservadas de la comedia, la única impresa por Fadrique de Basilea es, en mi opinión, la más antigua, precisamente porque reproduce un texto sin el acróstico y sin el material postliminar. Dichas adiciones fueron introducidas por primera vez en la edición de Toledo (1500) e inmediatamente reproducidas en la edición impresa en Sevilla en 1501. Podemos decir con certeza que la edición de Burgos no sólo precede cronológicamente a las otras ediciones en uno o dos años, respectivamente, sino que, más importante aún, reproduce un texto que tuvo que ser anterior al de las otras dos *Comedias*, con al menos un testimonio más de por medio. Por este motivo, la suposición, aunque hipotética, tal como ha venido haciéndose, de que la fecha de publicación de la edición de Burgos podría ser más tardía que la de las *Comedias* de Toledo y Sevilla, no se apoya en ninguna evidencia actualmente disponible. Es de hecho bastante improbable que Fadrique de Basilea se hubiese atrevido a invertir una importante suma de dinero para imprimir una edición ilustrada y hubiese prescindido de gran parte del material paratextual que ya había sido incluido en ediciones previas.

A partir de estas afirmaciones y después de un análisis concienzudo del volumen –que analiza en persona en la Hispanic Society of America– y basándose en las descripciones de los diferentes poseedores del ejemplar y de los especialistas que lo manejaron a lo largo del siglo XIX y XX, Di Camillo se presenta como el más firme defensor de la integridad del volumen burgalés (que para él se estampó sin paratextos iniciales y finales) y también valedor de la fecha de impresión de 1499 que aparece en la marca de Fadrique Biel, que intentará justificar a través de otros argumentos filológicos y ecdóticos (Di Camillo 2005, 86):

si el facsímil de la marca del impresor se hizo sin intento de fraude, hay que reconsiderar la fecha de 1499 como posible año de publicación de la edición de Burgos. Hay, en efecto, suficientes indicios de carácter ecdótico, editorial y ecdótico-editorial [...] para aceptar la fecha del incunable. En cuanto a la anterioridad del texto de Burgos sobre el de Toledo y Sevilla, no hay filólogo hoy en día que lo ponga en duda. Véase a este respecto los varios estudios de Botta y de Lobera, sobre todo los relacionados con sus respectivas ediciones críticas.

Aspecto que amplificará posteriormente al añadir, a las conclusiones ecdóticas de Patrizia Botta y a las de Francisco J. Lobera, las suyas propias (Di Camillo 2009, 231-232) para confirmar:

[...] la precedencia cronológica del texto y, muy probablemente, de la edición de Burgos. Mientras que esta edición lleva la *lectio* correcta “apetece” (“por el cual defeto desea e *apetece* a ti y a otro menor que tu”), en Toledo se lee “aparece” (y en fol. b8<sup>r</sup> encontramos “aparesce”) y en Sevilla, “codicia”. Es evidente que tanto en Toledo como en Sevilla no están copiando del texto de Burgos, sino de un ejemplar de una edición perdida con el error obvio “aparece”, un fácil error de lectura, por “apetece”. Pero mientras el editor/corrector o el encargado de componer el texto de Toledo, fuese por indolencia o negligencia, reproduce el error, su homólogo en la edición de Sevilla, más cuidadoso, trata de enmendar ese verbo sin sentido mediante otro que viene dictado por el significado de la frase. De aquí la decisión de enmendar mediante un *ope ingenii* el obvio error por “codicia”, un sinónimo funcional que restaura, al menos, el significado original del verbo “apetece”.

Efectivamente, en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Canet 2011, 143) ya anoté dicha variante separativa entre las tres ediciones de la *Comedia*, que se repite dos veces (la cursiva es original):

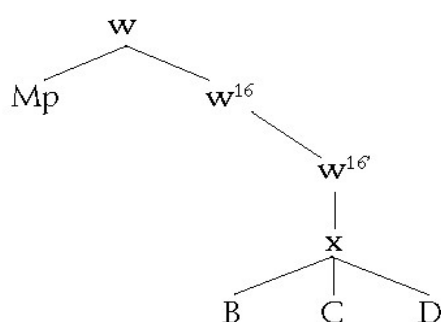
B: desea y *apetece* a ti y a otro menor  
 C: desea y *aparece* a ti y a otro menor  
 D: desea y *cobdicia* a ti y a otro menor

B: huye lo triste y *apetece* lo delectable  
 C: huye lo triste y *aparesce* lo delectable  
 D: huye lo triste y *cobdicia* lo delectable

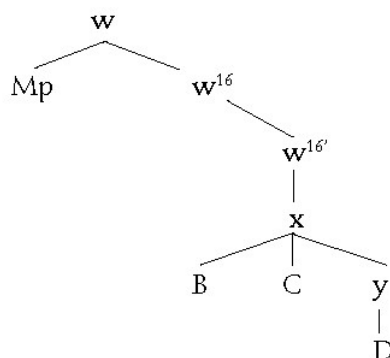
Lo que implicaba que las ediciones de Toledo y Sevilla no seguían la de Burgos, como afirmaba Di Camillo (2009, 231); y sugería que la forma original del texto que siguen es la de

“aparece”, que enmiendan Burgos y Sevilla (cada una de las dos imprentas interpreta y modifica el error a su manera). Pero también sugería, al analizar todas las variantes entre los tres ejemplares de la *Comedia*, que: “Lo usual eran variaciones entre dos ediciones frente a otra. Existen 45 modificaciones de D (Sevilla), frente a B (Burgos) y C (Toledo); 16 de B frente C y D: 35 de C frente a B y D” (Canet 2011, 144). Además certificaba que había muchas más variantes conjuntivas que separativas entre los tres ejemplares, y finalizaba: “Por tanto, mi propuesta es que los tres talleres tienen enfrente a la hora de componer la misma edición (posiblemente la perdida de Salamanca 1500). Se puede casi reconstruir dicho texto a partir de las tres comedias conservadas, pues quedan rastros que así lo atestiguan” (Canet 2011, 145).

Propuse el siguiente estema:



O bien este otro, puesto que la más alejada del arquetipo era la edición sevillana, lo que podría implicar que siguiera alguna reedición intermedia:



En donde w es el arquetipo del “antiguo autor”, al que se le han realizado infinidad de modificaciones, siendo una de ellas el Manuscrito de Palacio. Dicha primera *Comedia* sería mucho más breve, probablemente no dividida en actos o cenas, y algo más extensa que el auto 1º de la tradición impresa.

Posteriormente se reformularía en un manuscrito de 16 autos w<sup>16</sup>, que se transcribiría de nuevo, pienso yo, por un escribano profesional para convertirse en original de imprenta w<sup>16'</sup>, utilizado en la primera impresión x, probablemente la de Salamanca 1500, de la que procederían las ediciones de la *Comedia* conocidas.

Para mí, el impreso burgalés es contemporáneo o posterior al de Toledo, pero no puede ser de 1499 por diferentes razones:

a) Todas las ediciones de la *Comedia* conocidas siguen una edición impresa (posiblemente la de Salamanca perdida de 1500), a la que se copia con revisión del texto al estilo de los correctores y oficiales de imprenta (Prieto de la Iglesia) y la subsanación de unas pocas erratas (Canet 2011, 106 y ss.).

b) La edición de Burgos no puede ser anterior, al menos, a la de Toledo, puesto que ésta no la sigue; tampoco la sevillana procede del texto burgalés. En esta época incunable y post-incunable cuando se realizaban reimpresiones sobre textos ya en circulación, además de intentar reducir hojas para abaratar el coste (Norton 213) se utilizaba, si existía, un texto ya impreso como guía para la cuenta del original, lo que agilizaba la composición de las formas de impresión y por tanto la disminución de días de trabajo en el taller.

c) La edición burgalesa lleva los Argumentos de cada acto, lo que presupone que hubo una u otras ediciones anteriores sin ellos. El Manuscrito de Palacio no los lleva, como tampoco la edición de la *Tragicomedia* zaragozana. Pero los tres ejemplares conocidos de la *Comedia* sí los incluyen, por tanto proceden de otra u otras ediciones impresas.

d) Una estampación de lujo se elabora cuando se sabe que existe una amplia demanda, y así lo demuestra la reedición en breve espacio de tiempo del texto toledano después del perdido salmanticense de 1500. Los impresos ilustrados de Fadrique Biel, como veremos posteriormente, siempre siguen ediciones ya existentes en el mercado.

e) Los versos finales de Alonso Proaza que se incluyen en prácticamente todas las ediciones: “El carro de Phebo después de aver dado / mill y quinientas bueltas en rueda [...]” no acepta años anteriores.<sup>2</sup> Si a la edición burgalesa no le faltasen hojas finales y estuviese

<sup>2</sup> Como ya planteé al hablar de la edición toledana (Canet 2014, 56):

Es curioso que a partir de esta edición (o de otra anterior probablemente de Salamanca), los impresores en sus reediciones modifiquen la primera parte de la estrofa final de Alonso de Proaza que remite al año: “El carro de Phebo después de aver dado / mill y quinientas bueltas en rueda [...]”, así como el último verso, en donde se indica el lugar de impresión: “fue en Toledo impresso y acabado”, pero mantienen la alusión al mes de mayo-junio de los versos 3 y 4: “ambos entonce los hijos de Leda, / a Phebo en su casa tienen posentado”, referencia que alude a Cástor y Pólux, los gemelos hijos de Leda, y por tanto al signo de Géminis y a las fechas de 21 de mayo-21 de junio (excepto la edición de Burgos, que carece de paratextos iniciales y finales). Este dato nos debería hacer pensar en que todas las ediciones siguen prácticamente un ejemplar impreso que incluía el paratexto final de Proaza con el año y lugar de la impresión (que no tendría ningún sentido en los manuscritos ni tampoco en los originales de imprenta), a no ser que pensáramos que las imprentas se pusieran de acuerdo en hacer las reediciones de la *Celestina* en los meses de mayo y junio. Referencia temporal que se modificará años más tarde con la edición valenciana de 1514, al incorporar un colofón posterior a las estrofas del corrector Proaza en el que se indica el impresor, lugar y año de la edición: “Tragicomedia de Calisto & Melibea. Agora nueuamente revista & corregida con los argumentos de cada auto en principio. Acabasse con diligencia studio impressa en la insigna ciudad de valencia por Juan joffre a .xxi. de febrero de .M. y .d. y .xiiij. años”, colofón indispensable puesto que la estrofa final de Proaza remite a Salamanca y al año de 1500.

Así pues, muy probablemente la mayoría de las ediciones conocidas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* procedan de copia de impresos anteriores (con pequeñas modificaciones realizadas por los correctores y editores), excepto el ejemplar de Burgos, falto de los paratextos iniciales y finales (muy probablemente mutilados por algún librero con la intencionalidad de hacer parecer esta edición como la más antigua y por tanto venderla a precios mucho más elevados al considerarse la *princeps*). Además, esta edición burgalesa no podría incorporar los versos finales de Proaza en el caso que fuera de 1499, puesto que es imposible construir el verso de la octava con dicha fecha, ya que quedaría así: “El carro de Phebo después de aver dado / mill y cuatrocientas

completa en el estado actual, implicaría que se realizó *ex novo*, a partir de un manuscrito, y por tanto compuesta por encargo con la incorporación de grabados; aspectos que ya he tratado anteriormente desde un punto de vista ecdótico y editorial, obviando dicha posibilidad.

Otro de los argumentos propuestos por Di Camillo (2005, 87) para dar primacía al ejemplar burgalés lo retoma de Norton, que para él sigue siendo válido:

Su argumento acerca de la primacía de Burgos en cuanto a fecha de publicación, se basaba en que la edición de Fadrique de Basilea, sin la materia preliminar y las estrofas finales de Proaza, tenía 92 folios con sus 17 ilustraciones, y 88 sin ellas. La de Toledo, impresa el año siguiente (1500) sin grabados, a pesar de que se le añaden unos preliminares de casi cinco páginas y unas estrofas finales de dos páginas, reduce el número de folios a 80, mientras que la de Sevilla de 1501, con el mismo paratexto, se imprime en 76 folios [...] Para impugnar la observación de Norton o probar que no es siempre aplicable, habría que buscar algún ejemplo concreto de obras cuyas ediciones posteriores, con o sin grabados, aumentan en vez de reducir el número de folios.

Efectivamente, cuando se hacen reimpresiones de una obra en la época que nos ocupa se intenta ahorrar en papel, cuyo precio era elevado; de ahí que las imprentas busquen mil modos para reducir cuadernillos: desde la compresión del texto, ampliación de la caja, utilización de una letra de menor tamaño, hasta aumentar el número de abreviaturas y la disminución de espacios entre líneas y palabras. Diligencias que ha confirmado Antonio Sánchez Sánchez-Serrano al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones de la *Celestina* (138): “Puede comprenderse que tanto la labor del maestro del taller como la del cajista, resultarían mucho más fáciles si tenían a la vista una edición anterior impresa que si solo contaban con un manuscrito que incluso podía haber sido objeto de alguna corrección o expurgación de última hora, ya por parte del autor/editor, ya por parte del corrector/censor”. Por tanto, dependerá de los editores (normalmente librerías, comerciantes o impresores librerías) el diseño del ejemplar, teniendo siempre en cuenta el precio de cada uno de los componentes en el proceso de edición: calidad del papel, líneas por página, tamaño de los tipos móviles, uso o no de letras capitales, inserción de grabados, creación de portadas sugerentes y específicas, etc., como he podido comprobar en multitud de contratos entre editores e impresores.

Suponiendo que en la *Comedia* burgalesa sea el propio impresor Fadrique de Basilea el editor (es decir, el que invierte el dinero y piense vender los ejemplares en su librería o en las ferias cercanas, sobre todo en la de Medina), tendría en mente un público con un nivel socioeconómico elevado capaz de agotar la tirada. Ya poseía experiencia en edición de textos literarios o de ficción profusamente ilustrados<sup>3</sup> (*Cárcel de amor*, 1496; *El libro del Ysopo, famoso fablador, historiado en romançe*, 1496; *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, 1498; *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1499; etc.). Me centraré en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, porque puede tener alguna similitud con la *Comedia de Calisto y Melibea*.

La primera edición que conocemos de la *Cárcel de amor* se estampó en Sevilla en 1492 por los Compañeros alemanes, con firmas a-e<sup>8</sup> f<sup>10</sup>, lo que equivale a 50 ff. de 31 noventa y nueve bueltas en rueda [...]”.

<sup>3</sup> Dejo de lado el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), por sólo contener la portada xilografiada.



líneas; la segunda, la realizada por Pablo Hurus en Zaragoza el 3 de junio de 1493, sig. a-g<sup>8</sup> h<sup>6</sup>, con 62 ff. de 30 líneas; la tercera en Barcelona por Johan Rosenbach, 18 Sept. 1493, sig. a-g<sup>8</sup> h<sup>10</sup>, con 66ff. de 29 líneas; la cuarta en Burgos por Fadrique de Basilea, 27 de octubre de 1496 con signaturas a-h<sup>8</sup> i<sup>4</sup>, con 70 ff. (incluye la continuación de Nicolás Núñez); la quinta impresa en Toledo por Pedro Hagembach en 1500, signaturas a-g<sup>8</sup>, con 56 ff. 30 líneas. Todas ellas con el mismo formato en 4º. Como se puede constatar, dependiendo del número de líneas, de tipos de letra y cajas de mayor o menos tamaño, ha ido reduciéndose o aumentando el número de folios, exceptuando, claro está, cuando se incluyen grabados, pues engrosa el volumen con varios pliegos. Se puede verificar mediante el rastreo de las diferentes estampaciones de la *Cárcel de amor*: la primera edición de 1492 salió al mercado con 50 folios de 31 líneas; posteriormente, la zaragozana de 1493 aumenta a 62 folios al reducir una línea de la caja e incorporar grabados; pero se incrementa el número de folios en la barcelonesa, realizada con los mismos tacos xilográficos del propio Hurus, porque Rosenbach reduce el número de líneas a 29, lo que acrecienta el volumen en 4 hojas (aunque hay que tener en cuenta que ambos textos no competían en el mismo mercado librero, pues la edición barcelonesa estaba escrita en catalán). Por tanto, dependerá del editor o del editor-impresor el estudio inicial del formato y características del libro, la inclusión o no de rúbricas, letras capitulares, xilografías, etc., porque de todo ello resultará el coste global de la edición; una vez decidido el formato y sus características, se iniciará el proceso de estampación en el taller, en donde se realizará la cuenta del original y se procederá a la composición de las formas. La mayoría de las veces, en impresiones sin grabados, cuando se quiere competir en el mercado con otra edición existente, buscarán rebajar costes mediante la reducción de pliegos. Pero, como hemos podido comprobar, en ediciones de lujo tiene menor importancia el número total de folios al ornamentar el texto con letras capitales, letras de gran tamaño en los epígrafes, incluir grabados, etc., pero, eso sí, si es posible, realizando la cuenta del original a partir de un impreso ya existente (que es donde realmente se reduce el costo con una composición más rápida de las formas). En el caso de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la edición de Burgos contiene 30 líneas; la de Toledo, 32; Sevilla, 34; pero como libro de lujo, la comedia burgalesa utiliza una letra mayor y un tamaño de caja menor (en este caso más o menos ajustada a las xilografías, como veremos después). Según Antonio Sánchez Sánchez-Serrano (129), la media de caracteres por página sería para para Burgos 1290 y Toledo 1440; número de letras que aumentará casi al doble en la *Tragicomedia* valenciana de 1514 hasta llegar a 2390.

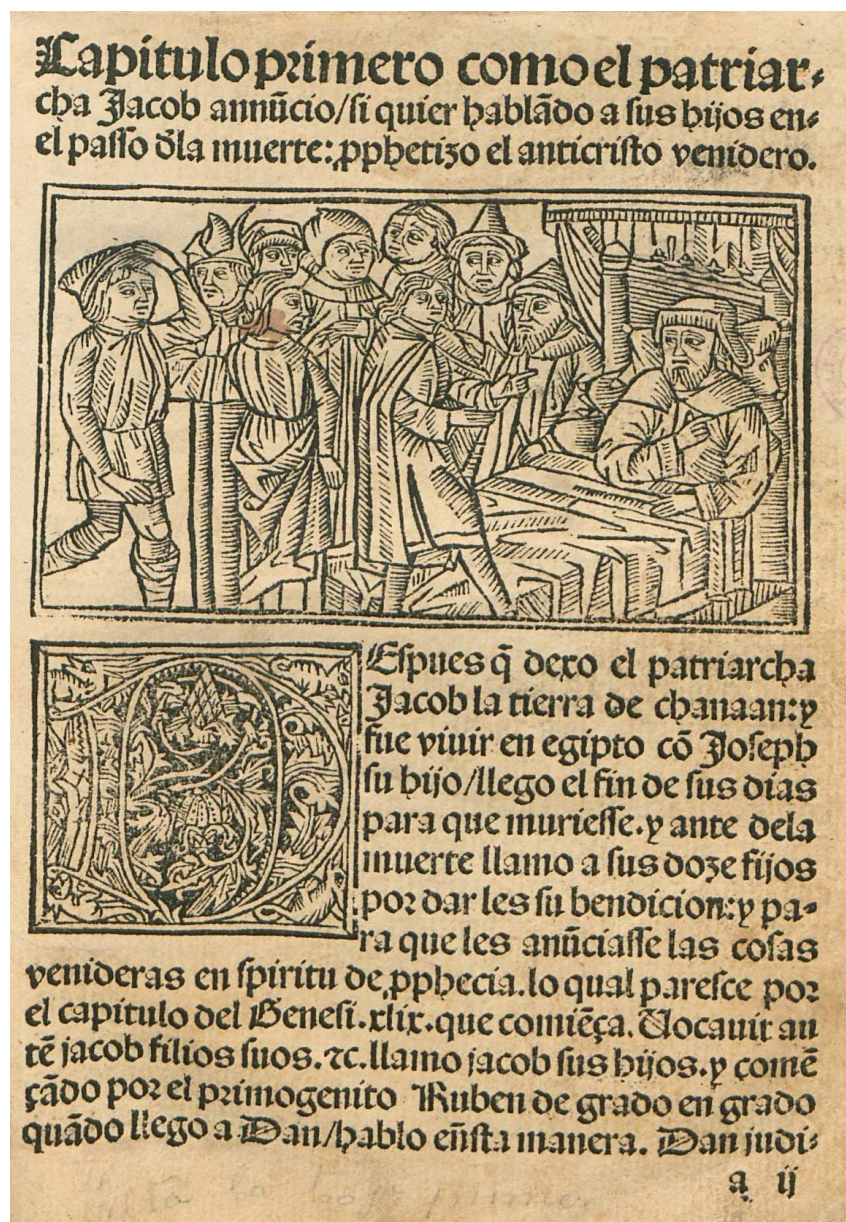
Cuando analicé parte de la producción del impresor Fadrique Biel salida de sus prensas en letra gótica<sup>4</sup> y en 4º durante el periodo que va de 1496 a 1502, confirmé una media de entre 28 y 32 líneas por página: *Cárcel de amor*, 1496, 30 líneas, entre 49-54 caracteres por línea; *Libro del Anticristo*, 1497, 28 líneas, ≈52 caracteres; Fray Antonino, *Suma de confesión llamada defecerunt*, de 1499, tiene una caja de 32 líneas con epígrafes de tamaño mayor y foliada, caja de 48-49 caracteres con marginalia; el *Confesional* del Tostado de 1499,

---

<sup>4</sup> Con tipografía romana suele imprimir los textos latinos universitarios con una caja de impresión que oscila entre 28 y 30 líneas: A. de Nebrija, *Introductiones latinae*, 1496, 28 líneas; *Disticha Moralia*, 1497, 29 líneas; Juan de Colmenares, *Sermo in sicarios magistri Petri Arbues*, 1498, 29 líneas; *Sermo quem fecit patris Daguilar*, 1498, 29 líneas; *Carmina et epigrammata* de Anglería, 1498 con 27 líneas; *Muestra de las Antigüedades de España*, Antonio de Nebrija, 1499, 28 líneas; *Stultifera Naves*, 1500, 32 líneas más los titulillos, con más de 64 caracteres por línea; *De legendis antiquorum libris* 1500, 30 líneas; *Epistolae illustrium romanorum*, 1498, 28 líneas; *Modus epistolandi*, 30 líneas; *Vafre dicta philosophorum*, 1500, 29 líneas; *Virgilii centones veteris*, 30 líneas; etc.

colofón de 6 de junio, 31 líneas con titulillos, unos 50 caracteres con marginalia; el *Confesional* del Tostado de 1500, 31 líneas pero caja mayor (57 a 62 caracteres); *Epistola Publio Lentilio*, 1500, 28 líneas y ≈54 caracteres; *Comedia Calisto*, 30 líneas aproximadamente entre 45 y 52 caracteres.

Es de resaltar que las ediciones profusamente ilustradas, caso de la *Cárcel de amor* o el *Libro del Anticristo*, este último muy similar en cuanto a producción con la *Comedia de Calisto* y *Melibea*, tienen cajas pequeñas, con una media de alrededor de 50 caracteres por línea y no excede ninguna de ellas las 30 líneas.



Il. 1: *Libro del Anticristo*, 1497. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Inc/543

Finalmente, Ottavio Di Camillo para contrarrestar las afirmaciones de Jaime Moll, Julián Martín Abad, Víctor Infantes, etc., relativas a que una edición ilustrada suele aparecer

después de otra con cierto éxito editorial, sobre todo por la necesidad de invertir sumas importantes de dinero por parte de los editores, sostiene que (2005, 87):

[...] no siempre puede tomarse como criterio normativo. Es el caso de *Oliveros de Castilla*, publicado por Fadrique de Basilea en 1499, probablemente en el mismo año que *La Celestina*. Aquí tenemos una *princeps*, copiada de un manuscrito, que es al mismo tiempo una edición ilustrada. Y es, precisamente, esta edición la que lleva una cuadernillo inicial sin numerar [...]

Posteriormente analiza las disposiciones de los grabados en *La Celestina*, que son muy similares a las del *Oliveros*, en donde cada uno de ellos se relaciona con los argumentos de los actos y/o capítulos y comenta, además, que únicamente la aparición de hojas en blanco se daba en ediciones de lujo en tamaño in-folio, lo que imposibilita la existencia de un cuadernillo inicial sin numerar en la *Comedia*, como proponían Jaime Moll y Víctor Infantes al comparar las dos ediciones del impresor burgalés.

En mi reciente artículo sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea (Canet 2016, en prensa) al analizar *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1499, primer libro de caballerías de Fadrique Biel, traducción bastante libre de *L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, ya indiqué que no usa como fuente un manuscrito francés, sino que procede de una edición ilustrada. Aspectos que ya fueron comentados por Foulché-Delbosc (1902) cuando reseñó el facsímil que reproducía el original de Huntington, y que reformuló a finales del siglo pasado José Manuel Lucía Megías (7): “el modelo editorial que ve la luz en las prensas burgalesas de Fadrique Biel de Basilea en 1499 se basa en la reedición de Ginebra impresa en 1492, a la que imita no sólo en su disposición tipográfica y letras iniciales sino también en los grabados que acompañan al texto”. Si bien, según el parecer de Juan Manuel Cacho Blecua (95), Fadrique Biel no seguiría el ejemplar ginebrino de 1492, sino alguna de las reediciones posteriores de 1493, 1494 y 1495 por la coincidencia en el número de folios y disposición del texto, aunque utilizan todas ellas los mismo tacos xilográficos para los grabados.

Sobre este primer libro de caballerías ilustrado salido de las prensas de Fadrique de Basilea también comenté que (Canet, 2016, en prensa):

Las estampas de los capítulos siguen el incunable francés, de ahí que se duplique la misma figura en el capítulo 41 y en el 64; todas las entalladuras están colocadas inmediatamente después de la rúbrica de los capítulos, siendo del tamaño de la caja del texto; los 21 primeros se identifican mediante letras del alfabeto correlativas, los otros 19 sin identificación alguna. La xilografía del vuelto de la portada del texto ginebrino-francés que representa a los dos caballeros: Oliveros y Artús, no aparece en la edición de Fadrique de Basilea; la L de la portada imita una xilografía similar a la utilizada en *L'histoire des deux nobles chevaliers Valentin et Orson* por Jacques Arnollet en Lyon (23 abril de 1495). Pero hay una serie de aspectos que para mí no quedan nada claros. En la edición burgalesa los grabados aparecen invertidos [...]

Esos grabados invertidos, forma de trabajar usual de los tallistas de la imprenta de Fadrique de Basilea, han sido muy reelaborados, por lo que no han sido una copia perfecta invertida de ninguno de los originales ginebrinos o lioneses, como solían realizar los



entalladores burgaleses. Y siguiendo las pautas del taller, pienso que posiblemente algún día aparecerá otro ejemplar del *Olivier de Castille* al que Fadrique copió directamente.



Il. 2: *L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, Lyon 1492.  
Fuente: Bibliothèque Nationale de France, sig. IV, 1, 24

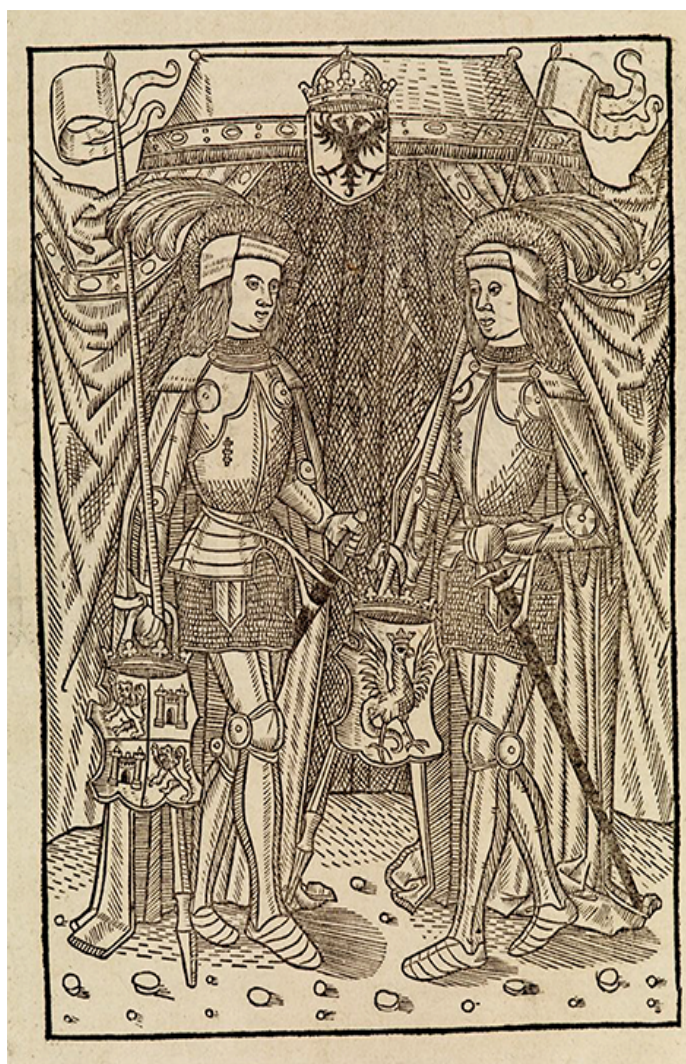


Il. 3: *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, Burgos, 1499. Fuente: Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-III-12

Por tanto, el impresor Fadrique Biel en el *Oliveros* no sigue un manuscrito al que añade xilografías. Esa no era su forma de trabajar. En todas las obras ilustradas que he



manejado anteriores a 1505, el impresor burgalés imita ediciones ya existentes en el mercado editorial, excepto la *Celestina*, de la que desconozco si hubo otra versión ilustrada anterior. Además, la hoja en blanco del vuelto de la portada del *Oliveros* burgalés es debido a que no se cinceló el grabado que allí se incluía en las impresiones francesas y ginebrinas de *L'ystoire de Olivier de Castille* (1492, 1493, 1494 y 1495); xilografía que adjunto en formato reducido a la mitad, pues corresponde a un tamaño de casi folio:



Il. 4: *L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, verso de la portada.  
Fuente: Bibliothèque Nationale de France, sig. IV, 1, 24

Posiblemente esta edición, como proponen José Manuel Cacho (95) y Mercedes Fernández Valladares (2012, 114) fue realizada por encargo; de ahí que se construyera una portada propia, se rehicieran las xilografías (las cuales no aparecerán posteriormente en ninguna otra impresión de Fadrique Biel ni de sus sucesores en el taller, como sí lo harán las de las otras estampaciones ilustradas, caso por ejemplo de la *Celestina*). Pero como las ediciones francesas y ginebrinas empiezan la numeración de los cuadernillos en *a* con la portada, prólogo e índice de los capítulos, cuando Fadrique inició la impresión en sus talleres

posiblemente no sabía cuánto texto incluiría el prólogo y los índices, por lo que decidió empezar la obra por el Primer capítulo, que aparece como cuadernillo *a*, dejando los elementos preliminares para otro inicial sin numerar de 4 folios (que es lo que ocupaba el Prólogo, Índice, Presentación e Introito en las versiones francesas). Pero al no incluir el grabado del vuelto de la portada y reducir el texto y las líneas del índice, tuvo que incluir páginas en blanco. Bajo mi punto de vista no es un texto que por ser de lujo pudiera incorporar páginas en blanco, sino que el cuadernillo inicial sin signatura se construyó rápidamente una vez finalizada la obra y no tuvo tiempo de confeccionar el grabado o los grabados de gran tamaño. Algo similar le sucedió con la “Epilogación de todo el libro”, que ocupa dos páginas completas en la edición francesa y el impresor burgalés se queda corto de texto para las dos páginas, por lo que añade un grabado que tenía en sus talleres de un escritor sentado ante un atril trabajando,<sup>5</sup> inexistente en los incunables franceses, pero que Biel ya había utilizado en otros libros anteriores para completar cuadernillos finales. Pero mediante este sistema de trabajo podía empezar la impresión siguiendo el texto francés con los grabados en cada capítulo y ahorrar tiempo y costes de impresión al no planificar la obra desde cero y pudiendo asignar correctamente las páginas del índice (sistema muy utilizado en obras de gran envergadura y en las ediciones de la segunda mitad del siglo XVI).

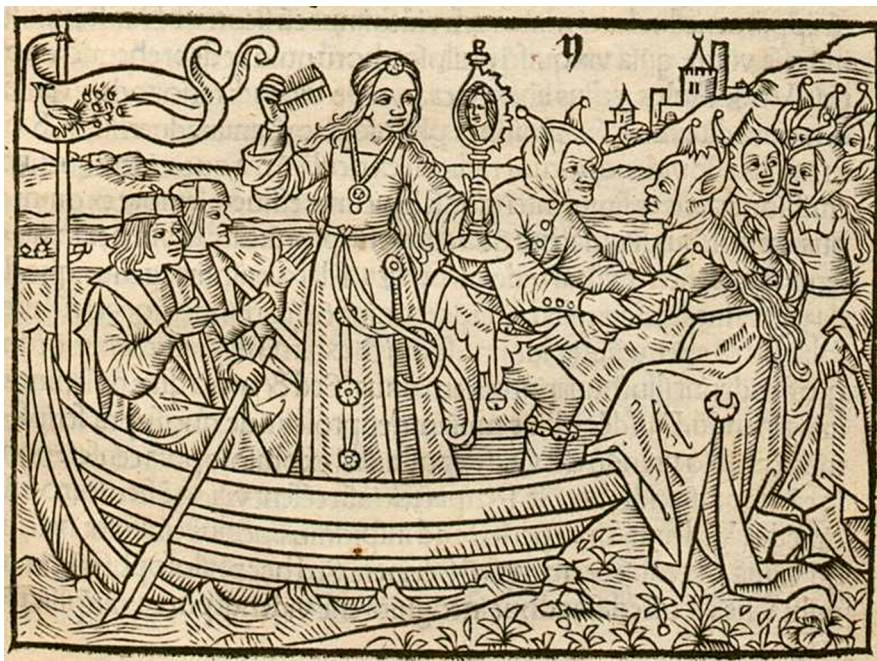
Otra obra contemporánea a la *Comedia de Calisto y Melibea* que nos puede ayudar a entender sus libros ilustrados es *Stultifera naves*, [¿1500?], de Badius Ascensius. Lo primero que resalta es una página en blanco al verso de la portada, a imitación del ejemplar parisino de Thelman Kerver publicado en 1500. Fadrique sigue la disposición del texto (aunque reduce el interlineado de los versos) y copia fidedignamente las imágenes, excepto la portada del ejemplar francés, que corresponde a la marca de los librereros Marnef, con la inscripción: “Venales sunt in pellicano Vici sancti Iacobi” (los que encargaron y pagaron la edición de Kerver), y que obligatoriamente el impresor burgalés tiene que eliminar; por tanto, sustituye la marca del librero parisino por la xilografía del primer capítulo del texto, con lo que aparecerá dos veces. Termina la obra con su reciente marca de impresor, todavía con fecha de 1499, en el reverso del folio  $c_{ij}$ , de forma similar al libro que tenía delante de Kerver, si bien en el incunable parisino la marca se inserta en el recto del folio  $c_{vj}$ , dejando el verso en blanco como contraportada. Por tanto, el impresor burgalés actúa como cualquier profesional del ramo, copiando los grabados, reduciendo unas pocas hojas del texto al suprimir el interlineado de los versos, y seguir lo más cerca posible el original que tiene delante para abaratar el coste de la composición.

Los tacos cincelados por los grabadores de Burgos están muy bien realizados, como se puede comprobar por las imágenes que expongo a continuación, las cuales siguen fielmente el original francés, si bien omiten el número secuencial que incorporan los de la edición de Kerver

---

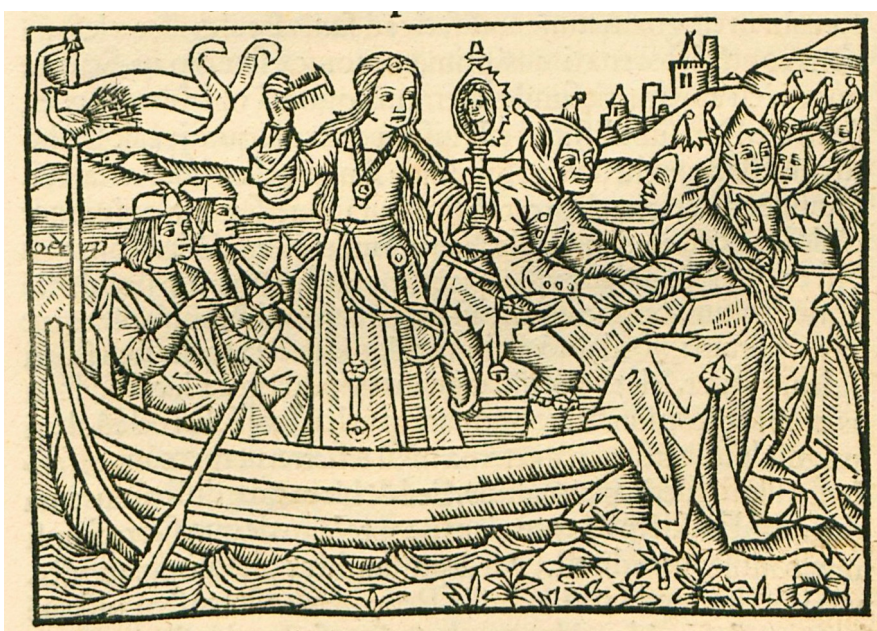
<sup>5</sup> Grabado extraído o copiado de las comedias de Terencio, Lyon, por Johannes Treschel en 1493. Edición francesa que manejó Fadrique y que quizás le pudo servir de inspiración para los grabados de la *Comedia*.





Il. 5: *Stultiferae Nave*, Paris, [1500].

Fuente: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1752 d



Il. 6: *Stultiferae Nave*, Burgos, ¿1500-1501?.

Fuente: Biblioteca Nacional de España, INC/843(2)

En la actualidad no sabemos si los grabados xilográficos de la *Comedia de Calisto y Melibea* fueron realizados ex profeso para cada uno de los actos de la obra, aunque esa no era la forma habitual de componer del impresor Alemán de Basilea (Canet 2016, en prensa). Como ya propuse al analizar su producción ilustrada hasta los primeros años del XVI, el

estampador afincado en Burgos siempre busca abaratar costes y para ello planifica sus obras teniendo delante otras ediciones ilustradas a las que copia o imita para una composición de las formas más rápida; es por lo que en la década de 1491-1501, exceptuando alguna portada, la casi totalidad de las xilografías remiten a otras obras anteriores (en gran parte procedentes de los textos puestos en circulación por los hermanos Hurus). Es difícil, pues, pensar que la edición de la *Comedia* aparezca *ex novo* y Fadrique realice toda la puesta en página y la composición de las formas a partir de un manuscrito; para mí tuvo un texto impreso delante para la cuenta del original, incluso si la obra fue realizada por encargo de algún librero o impresor con exceso de trabajo.

Y me asaltan una serie de dudas a la hora de contrastar este texto con la producción del taller de Fadrique de Basilea. Si revisamos con detenimiento cualquier página de la *Comedia* que contenga grabados, podemos comprobar cómo éstos exceden la caja de impresión. Es el único caso entre sus libros ilustrados. Véase, por ejemplo el folio i<sup>iiii</sup> (al que he aplicado una hipotética caja de impresión que correspondería con el galerín de la forma), en donde aparecen amplios espacios en blanco al final de cada línea de texto, que deberían suplir los operarios con cuadratines espaciadores a la hora de apretar el galerín para que no queden sueltos los caracteres. Lo que no se da en prácticamente ningún ejemplar salido de sus prensas. Todos los grabados del texto son idénticos, es decir mayores que la caja de impresión. Por tanto, sólo me queda pensar que se había compuesto el texto dejando los huecos para los grabados y que éstos se imprimieron después, o bien que se tenía delante otra edición a la que se sigue línea a línea, que es la forma usual entre los impresores de reducir costes en la cuenta del original y composición de las formas. Sea cual sea el proceso seguido, implica un mal trabajo compositivo, cosa poco usual en la imprenta burgalesa. Es el único caso en la producción ilustrada de Fadrique Alemán de Basilea en la que he visto esta disfunción. Véanse, como ejemplos ilustrativos del buen hacer en el taller de Fadrique, las páginas con imágenes del *Libro del Anticristo*, de 1497 (insertada *supra*), del *Libro de Esopo*, del *Oliveros de Castilla*, *Stultifera naves*, etc., (que incluyo a continuación), en las que se sigue una edición ilustrada anterior pero cuyos grabados se tallaron al tamaño de la caja de impresión; en el caso de que sean inferiores, porque se copian especularmente de otra edición con un formato menor, el impresor burgalés incluye orlas verticales para justificar el ancho de la caja, caso de *Libro de Esopo*.



**Argumento del onzeno auto.**

**D**Espedita celestina de melibea va por la calle sola hablando. Vee a sempronto z parmeneo que van ala magdalena por su señor. Sempronto habla cō calisto. So breuiene celestina. van a casa de calisto. Declara le celestina su mēaje z negocio recaudado cō melibea. Adētra ellos en estas razones estā parmeneo z sempronto entre si hablan. Despide se celestina de calisto. va para su casa. llama ala puerta. elicia le viene abzir. cenan z van se a dormir.

Calisto      Celestina      Sempronto      Parmeneo



**Y** dios si llegasse a mi casa cō mi mucha alegría acuestas. A parmeneo z a sempronto veo yr ala magdalena: tras ellos me voy: z si ay no estouiere calisto passaremos a su casa a pedir le las albricias d' su grā gozo. **Sē.** señor mira q̄ tu estada es dar a todo el

i iiii

Il 7: *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, ¿1499-1502?, fol i<sup>iiii</sup>  
 Fuente: Edición facsímil de la Hispanic Society of America (1909)



der en el mercado: z al ysopo por q̄ era muy torpe z feo de su disposició corporal puso lo entre amos folamēte vestido de cilicio. E como los otros dos fueren fermosos z pporcionados. todos los q̄ mirauā al ysopo se espātauan de su fealdad dizientes. E dōde es traydo este joglar z ridiculo. por cierto. este encubre a todos los otros de su fealdad z torpe feçura: mas el ysopo sintiendo se escarnescer por palabras de reyr estaua enojado z a todos miraua cruelmente.



E como el philospho xanthus saliese de su casa: z veniesse al mercado el andaua por el passeando z mirado alto z bajo vio aquellos dos mancebos fermosos de feçura. z en medio al ysopo: z marauillado se dela ignorācia del vededor dixo: mirad q̄ saber de hōbre z llegādo a vno dellos preguntó le dōde era. z el le respōdio q̄ era de capadocia natural. E el le dixo. q̄ sabes fazer: el esclauo dixo se fazer lo q̄ tu quieres. z oyendo esta su respuesta: el ysopo se rio muy dissolutamēte los escolares q̄ erā con el philospho viendo el ysopo reyr se de aquella forma z mostrar los dientes de fuera riendo. pareció les q̄ veyan cosa mostruosa: z fuera dela cōdicion humana. z dixieron entre si pa q̄ ha el vientre dientes: z dixo otro

Il. 8: *Libro de Esopo*, 1496, fol. V<sub>1</sub><sup>v</sup>.

Fuente: Bibliothèque Nationale de France, Rés. p-Yc-1295



a ellos les dixerō. Señores la reyna nra señora hauiā propuesto en su voluntad de no casar jamas pues q̄ tal marido hauiā podido. mas visto por su cōsejo el grāde biē q̄ nos viene del tal casamiēto acordo de fazer a su volūtad z q̄rer del rey de castilla: z assi lo votamos z cōsejamos todos. porēde quādo fuere vña volūtad vos podeys partir: z direys a vño rey q̄ ordene como z quādo fuere seruido q̄ se haga el despoño rio z casamiēto. mas q̄ nos parecía q̄ pues las ptes erā entramas viudas q̄ el rey d̄ castilla viniessē aca por mayor honestad: z q̄ no se fiziesse grādes triūfos ni fiestas.

Il. 9: *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, Burgos, 1499. Fuente: Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-III-12





Il. 10: *Stultiferæ Nave*, Burgos, ¿1500-1501?, fol. a<sub>iiij</sub><sup>r</sup>.

Fuente: Biblioteca Nacional de España, INC/843(2)

Para concluir, el ejemplar burgalés de la *Comedia de Calisto y Melibea* sigue planteando más dudas que certezas, algunas de ellas sin aparente solución, a no ser que surja un ejemplar completo o nuevos documentos ignorados relacionados con manuscritos, ediciones o contratos de impresión. Me remitiré a alguna de estas incertidumbres como resumen de lo hasta aquí analizado y haré mi propuesta sobre las mutilaciones y la fecha de impresión del ejemplar de la Hispanic Society of America.

**a) El ejemplar conservado salido de las prensas de Fadrique Biel de Basilea está falto de una única hoja (Norton y Di Camillo).** Si fuera así, en la primera página iría la portada (me imagino que con un grabado, que muy probablemente sería coincidente con el de algún auto posterior), y con la inscripción del título, pongamos por caso: “Comedia de Calisto y Melibea, la qual contiene demas de su agradable estilo [...]”, que ocuparía todo el [a<sub>j</sub>] (sin signatura por ser la portada). En el folio [a<sub>i</sub>] vuelto iría, al menos, el encabezamiento del texto: “Síguese la comedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehension [...]” y el

“Argumento” de la obra (ambos apartados ya aparecen en el Manuscrito de Palacio),<sup>6</sup> posiblemente con alguna letra capital como la utilizada en [a<sub>ij</sub><sup>v</sup>]. Quedaría, bajo mi punto de vista, una composición incongruente dentro de la producción global del taller de Fadrique de Basilea. Me explico, un libro que contenga xilografías en la portada junto con el título no inicia el contenido de la obra en el vuelto de la portada; al menos no ocurre en ninguna de las obras por mí consultadas (incluso las actuales). Véanse, por ejemplo, algunos de los dorsos de las portadas xilografiadas producidas por Fadrique Biel: *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, 1491, posterior de la portada en blanco; *Cárcel de amor*, 1496 (que sigue el texto ilustrado de Hurus), el vuelto de portada es el Prólogo, y la obra empieza en a<sub>ij</sub> recto; *Libro del Ysopo*, 1496, el envés de la portada lo ocupa un amplio grabado a página completa, posteriormente viene el Prólogo en el fol. II<sup>r</sup>, y la obra comienza en el recto del fol. III; el *Doctrinal de caballeros*, 1497, el reverso de la portada en blanco y la obra con el Prólogo en el fol. II<sup>r</sup>; el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, 1498, el vuelto de portada lo ocupa un amplio grabado, el Prólogo se introduce en el folio II<sup>r</sup> y la obra en el fol. VII<sup>r</sup>; el *Libro del Anticristo*, de 1497, sin portada el ejemplar por mí manejado, principia la obra en el recto de a<sub>ij</sub>; el *Oliveros de Castilla*, 1499, verso de la portada en blanco, al que le sigue un cuadernillo sin numerar con la tabla y otra página en blanco, el Prólogo y la obra comienza en fol. a<sub>j</sub>; el *Stultifera naves*, 1500, el dorso de la portada en blanco, arranca el relato con el Prefatio en fol. a<sub>ij</sub>; etc. Incluso en las obras latinas y las que carecen de portada ilustrada, por ser específicamente de cariz universitario, no inician el texto en el verso de la primera página o de la portada. Por tanto, es impensable que en el folio que en teoría falta a la *Comedia* de la Hispanic Society se incluyera en la portada el título completo de la obra junto con alguna xilografía (pues era la forma de resaltar que era una obra ilustrada) y en el envés el encabezamiento de la obra junto con el Argumento general. El *modus operandi* del taller de Fadrique Alemán de Basilea obliga a que el ejemplar conservado de la *Comedia* burgalesa poseyera algo más que esa única hoja, al menos, un pequeño cuadernillo sin numerar de 4 folios, en el que probablemente el dorso de la portada estuviera en blanco, pero que englobaría los preliminares conocidos.

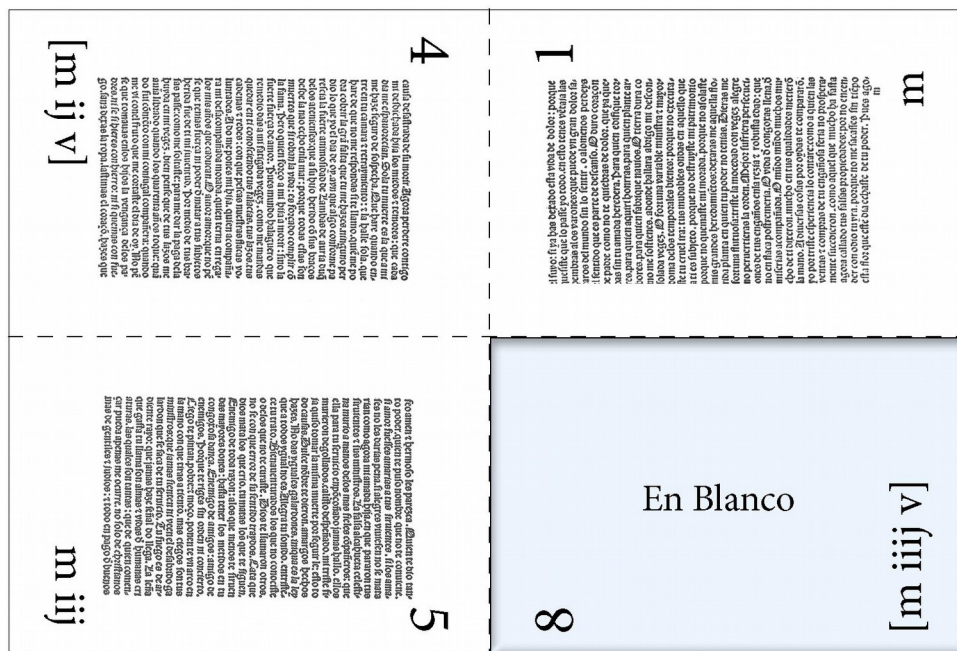
En cuanto a los versos finales de Proaza, la hoja final que falta al ejemplar de la Hispanic Society podría incorporarlos perfectamente, como ha propuesto Víctor Infantes (17-18):

La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con “mancha”) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor; pues, éste, además, en el estado en que lo pegaron a la última hoja falsa era ya (por lo menos) de 1501, si no de 1502, y, por el desgaste del ángulo superior derecho, denotaba un uso anterior a nuestro impreso. También creemos que llevaba colofón tipográfico con la fecha real de impresión, que, a cambio, sí es típico del taller de Fadrique; y, desde luego, se trataba de una edición completa de la obra, con todos los textos “editoriales”. Se tuvo que realizar a finales de 1501 o en los primeros meses de 1502.

<sup>6</sup> Cabe señalar que el Manuscrito de Palacio arranca el texto de la *Comedia* con el: “Siguese la comedia de caljsto y melibea conpuesta en Reprehension delos «locos enamorados» que ven [...]” en el reverso del folio 93 (cosa extraña cuando se inicia una obra), y aunque contenga el romance “Rey que no hace justicia” en el recto del folio, es de suponer que el original de la *Comedia* que se copia contendría el título pues si no, la palabra “Siguese” no tendría mucho sentido si no continúa algo existente anteriormente.

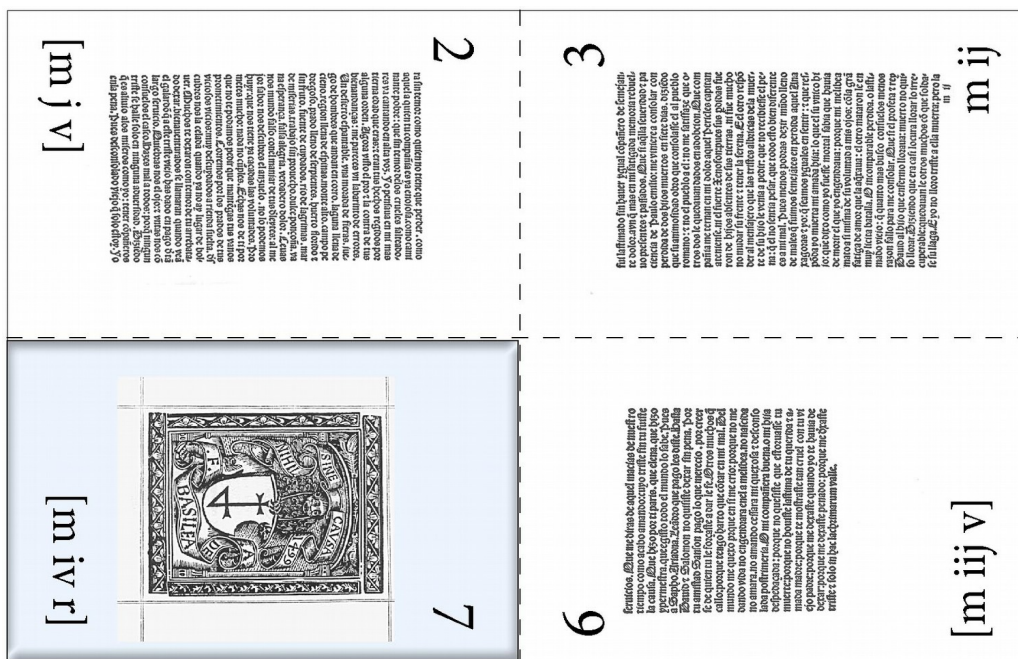
**b) El colofón.** Pienso, al igual que Víctor Infantes, que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* llevaba el colofón tipográfico con la fecha real (que podía acompañar o no a la marca del impresor dependiendo de las hojas que falten al ejemplar de la Hispanic Society). Si revisamos las obras de cierta envergadura que salieron de las prensas de Fadrique Alemán por la misma época, prácticamente la totalidad contiene colofón tipográfico: *Leyes por la brevedad y orden de los pleitos*, 1499 (colofón de 26 junio); Antonino de Florencia, *Suma de Confesion llamada Defecerunt*, 1499 (6 de julio); *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* 1499 (25 de mayo); *Confesional del Tostado*, 1499 (6 de julio); *Confesional del Tostado*, 1500 (29 de enero); *Stultiferae naves*, 1500 (18 de febrero); etc. Es extraño que una obra ilustrada, como la *Celestina*, no lleve colofón con la fecha y el nombre del maestro impresor, puesto que era la mejor forma de darse a conocer en el cambiante mundo de la imprenta y de la comercialización de los libros. Por ello, como hemos visto en el *Stultifera naves* del impresor francés Kerver, en la portada se plasmó la marca del librero Marnef, es decir, del editor, quien en definitiva había costado todo el proceso de estampación.

No sé si los bibliógrafos y especialistas que tuvieron el ejemplar de la Hispanic Society, en sus manos, caso de Jacques-Charles Brunet, Pedro Salvá, Raymond Foulché-Delbosch, Clara L. Penney, etc., analizaron a fondo la estructura del último cuadernillo, como sugirió Jaime Moll hace unos cuantos años para poder comprobar si se raspó la signatura m<sup>iii</sup> (con lo que faltarían hojas finales), o incluso que el folio m<sup>iii</sup> estuviera litografiado. En el caso de que únicamente faltara una hoja, como se ha descrito bibliográficamente el ejemplar en la actualidad, la estructura de la forma de impresión por cada cara del pliego sería:



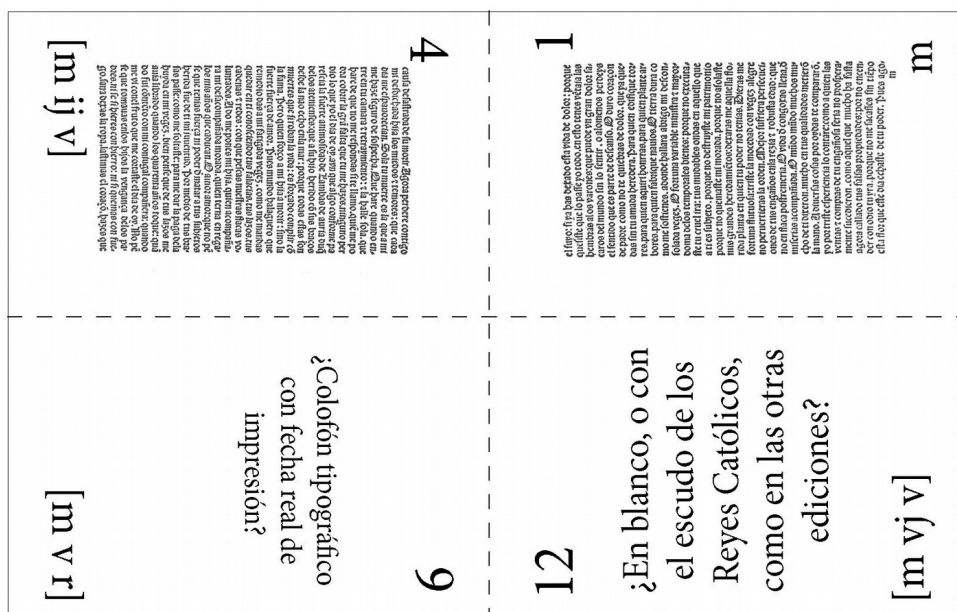
Il. 11: Cara exterior del pliego o forma externa (en azul la página reemplazada)



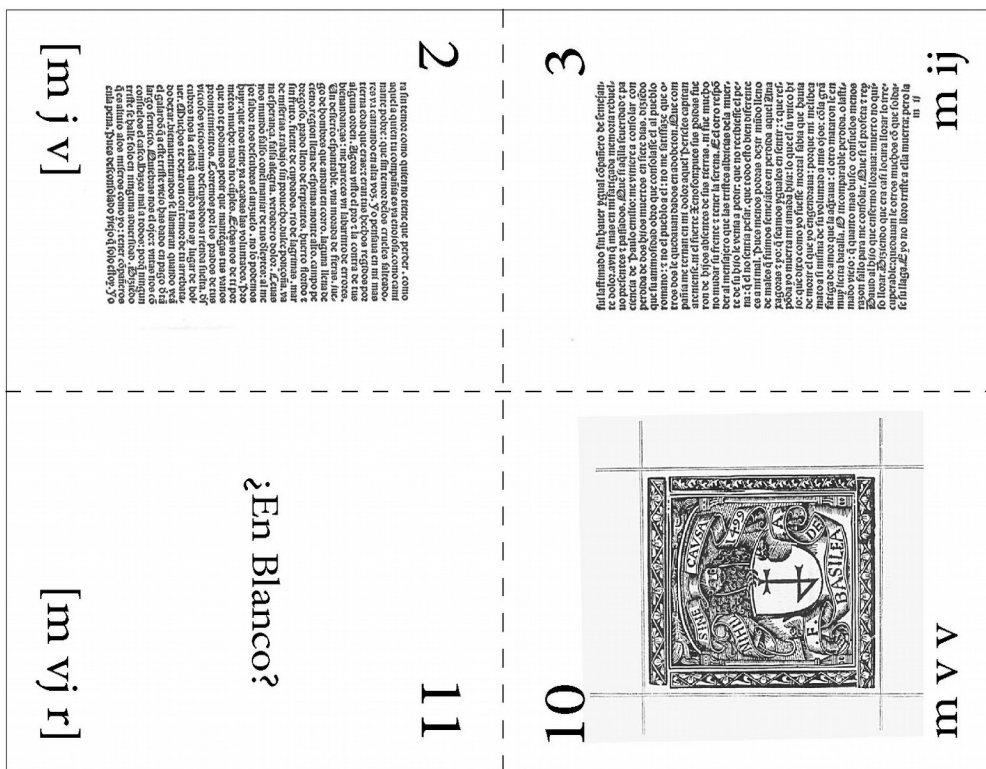


Il. 12: Cara interior del pliego o forma interna (en azul la página reemplazada)

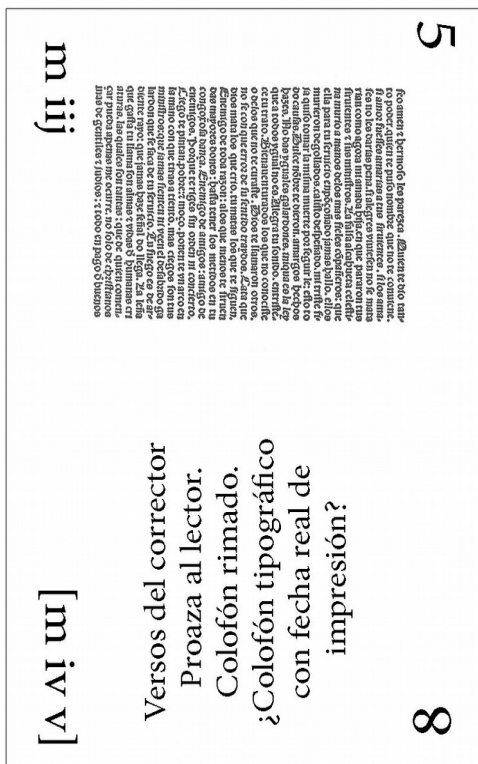
Pero en el caso de que faltara medio pliego, podría éste estar conjugado, como sugiere Frederick J. Norton cuando reflexiona sobre la posibilidad de que al volumen le faltaran hojas: “No he logrado encontrar ningún ejemplo en la producción de Fadrique de una signatura final de sólo dos hojas; su solución habría sido indudablemente conjugar el medio pliego en la signatura *m*” (112); consideración coincidente con la de Jaime Moll (22). En dicho caso, tendríamos las siguientes formas del pliego *m*:



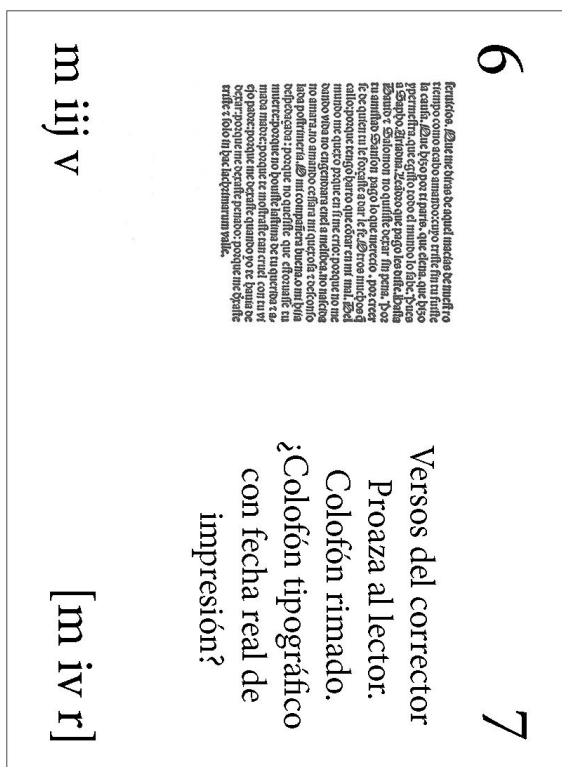
Il. 13: Cara exterior del pliego o forma externa



Il. 14: Cara interior del pliego o forma interna



Il. 15: Cara exterior del medio pliego conjugado o forma externa



Il. 16: Cara interior del medio pliego conjugado o forma interna

Finalmente, para Víctor Infantes (17): “La edición terminaba en medio pliego y, en la única hoja (con “mancha”) que falta, cabía perfectamente lo que suponíamos y (por demás) sobraba el escudo del impresor [...]”. En dicho caso las formas serían:



<p>4</p> <p>[m ij v]</p>	<p>5</p> <p>m ij</p>
<p>caña de bellanove. In mior. <b>Algo</b> pender. contigro mi beche. caña bla. los mioros e remos: que. caña me. beche. figuro. de. flogos. <b>Al</b> que. que. qumio. m re. en. tu. omnia. e. rempimento. : la. balle. fol. que balle. que. no. en. rempimento. in. luno. que. m. re. po no. lo. que. por. ta. se. o. rem. que. algo. colidre. pa re. ca. la. fiere. amio. de. <b>Z</b>ambra. de. curra. ba. g be. de. in. mo. e. po. d. m. i. : po. que. co. de. d. m. b m. i. re. que. r. d. m. i. s. o. : <b>R</b>ogio. <b>com</b> p. r. o. fiere. r. e. r. e. c. i. s. i. o. n. : <b>D</b>em. m. i. o. b. l. i. g. u. o. que. re. m. i. o. o. a. m. i. n. i. d. r. e. g. o. v. e. g. e. : como. me. m. i. n. i. b. a que. m. e. r. i. t. o. r. e. d. e. m. i. t. e. r. <b>A</b>nt. m. e. q. u. e. n. o. que. m. e. r. i. t. o. r. e. d. e. m. i. t. e. r. <b>A</b>nt. m. e. q. u. e. n. o. l. i. n. e. a. s. d. i. o. m. e. p. o. n. e. m. i. b. l. a. q. u. e. n. o. a. c. o. m. p. a. n. i. a. e. r. i. m. e. d. e. l. c. o. m. p. a. n. i. a. m. o. d. a. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. e. r. i. q. u. e. e. n. t. a. s. f. i. e. r. a. m. i. p. o. v. e. r. e. m. i. t. e. r. a. u. n. o. h. i. s. t. o. r. i. a. p. e. r. d. a. f. i. e. r. e. e. r. i. m. i. f. u. n. c. i. o. n. : <b>P</b>o. s. m. i. n. o. e. r. e. m. i. b. a. p. i. n. o. a. r. t. i. s. t. e. s. : <b>L</b>u. e. r. i. t. e. q. u. e. e. r. i. m. a. h. i. s. t. o. r. i. a. a. n. t. h. i. s. t. o. r. i. a. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. m. a. s. o. r. e. q. u. e. r. i. t. a. o. m. n. i. s. q. u. e. n. o. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. e. r. i. q. u. e. c. o. m. i. t. a. e. n. t. o. b. i. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. e. r. i. q. u. e. c. o. m. i. t. a. e. n. t. o. b. i. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. e. r. i. q. u. e. c. o. m. i. t. a. e. n. t. o. b. i. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. e. r. i. q. u. e. c. o. m. i. t. a. e. n. t. o. b. i. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a.</p>	<p>fo. amari. <b>V</b>ernando. los parcos. <b>Al</b> que. r. e. u. o. m. i. a. fo. p. o. r. q. u. e. n. o. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. fo. n. o. l. o. s. v. e. n. t. a. s. p. a. r. t. o. s. m. i. n. i. s. t. r. a. c. i. o. n. e. s. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a.</p>
<p>1</p>	<p>8</p> <p>Versos del corrector Proaza al lector. Colofón rimado. Colofón tipográfico con fecha real de impresión.</p> <p>[m iij v]</p>

Il. 17: Cara exterior del pliego o forma externa

<p>2</p> <p>[m j v]</p>	<p>7</p> <p>Versos del corrector Proaza al lector.</p> <p>[m iv r]</p>
<p>ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a.</p>	<p>ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a. ni. f. e. r. e. m. e. s. c. o. m. o. q. u. e. n. o. t. e. r. m. e. r. e. q. u. e. n. o. q. u. e. r. i. t. a.</p>
<p>3</p>	<p>9</p> <p>[m iij v]</p>

Il. 18: Cara interior del pliego o forma interna

Podría haber otra posibilidad, que consistiría en que el medio pliego final (en el caso que faltaran hojas al ejemplar burgalés) estuviera colocado sin conjugar, con lo que se ubicaría después del pliego *m*. Es factible, aunque esa no era la forma usual de producir de los tipógrafos, puesto que el cosido de medio pliego al final (o inicio) del libro se realizaba con dificultad durante su encuadernación y se resquebrajaba rápidamente (a no ser que contuviera al menos las dos últimas páginas en blanco).

Por tanto, pienso que algún especialista bibliógrafo debería manejar el ejemplar físicamente para comprobar si las hojas *m* y *m<sub>ij</sub>* están sueltas o no (aunque estén pegadas o cosidas en la actualidad, pero sin formar una unidad con los folios [*m<sub>iv</sub><sup>v</sup>*] y [*m<sub>ij</sub><sup>v</sup>*] respectivamente). Si está suelto únicamente el folio *m*, falta tan solo la hoja final [*m<sub>iv</sub><sup>v</sup>*] y [*m<sub>iv</sub><sup>v</sup>*], donde probablemente cupieran los versos finales del corrector Proaza y el colofón tipográfico (muy poco creíble que hubiera una hoja en blanco y la marca tipográfica del impresor). En el caso de que la hoja *m<sub>ij</sub>* no estuviera ligada con [*m<sub>ij</sub><sup>v</sup>*], faltarían al menos dos folios más, pues la obra terminaría con un cuadernillo de 6 hojas (como también era usual en la imprenta del impresor Fadrique Alemán de Basilea), en donde se incorporarían los versos de Proaza, el colofón y la marca (y todavía quedarían páginas en blanco y la posibilidad de incluir el Escudo de los Reyes Católicos como en las otras ediciones de la *Comedia*). Los escudos de los Reyes Católicos aparecidos en las contraportadas de las comedias toledana y sevillana fueron usados por los impresores Hagembach y Polono en multitud de Ordenanzas reales. Y el impresor Fadrique tenía escudos de la realeza que empleó en diversas recopilaciones de leyes.

Viendo, pues, las diferentes posibilidades de finalización del ejemplar burgalés, creo que no sabremos la verdad hasta que no deje la Hispanic Society of America analizar con detenimiento el último cuadernillo, y para eso sería necesario, quizás, desencuadernar y desplegar el último pliego. A partir de ese momento se podrían comprobar las coincidencias o no de las formas de impresión con las aquí descritas.

Y una última reflexión sobre la marca tipográfica del impresor Alemán de Basilea en el recto del folio [*m<sub>iv</sub><sup>v</sup>*]. La marca, como la describen Jacques-Charles Brunet (I, 1715b), Raymond Foulché-Delbosch (1900, Apéndice A) y Frederick J. Norton (211):

Cuando el ejemplar se puso de nuevo a la venta en 1844 se observó que la marca estaba pegada sobre una hoja de papel con una filigrana fechada en 1795 y con una leyenda impresa, sin mayor detalle descrita, imitando tipos antiguos. Las descripciones de los catálogos de finales del siglo XIX mencionan la marca sin advertir su condición, y no se sabe en qué momento la presente hoja sustituyó a su indudablemente fea predecesora [...]

me hace suponer que estaba pegada a una hoja en blanco que sustituía el último folio del ejemplar burgalés, pero entonces ¿tenía la marca original pegada en su reverso los versos de Proaza? Si la leyenda impresa que citan era la de la propia marca, no hubiera hecho falta resaltarla en las descripciones o ¿era texto del colofón tipográfico? Bien pudiera ser esta opción, como era natural en el taller de Fadrique que su marca de impresor estuviera después del colofón (caso de *Lectiones quorundam sanctorum nunc denuo summa cura ac diligentiae correctae...*, noviembre de 1501 y julio de 1502) o en la contraportada, es decir, en el vuelto de la última hoja, como así ocurre en el *Confesional del Tostado*, 1500. No he localizado ninguna marca del impresor burgalés sola en el recto de la última hoja. Por tanto, si estuviera después del colofón, alguien recortó la marca del impresor olvidando (¿conscientemente?) la parte

correspondiente a la fecha de impresión. Si la marca que se pegó a una hoja en blanco formaba parte de la contraportada, ¿se despegó y después se facsimiló o se reprodujo fotográficamente para que no se pudiera despegar y ver texto impreso en la parte posterior? Cualquiera de estas opciones supone una manipulación consciente del ejemplar para suprimir cualquier vestigio sobre la fecha de impresión, puesto que en reparaciones de impresos deteriorados, cuando se pega una hoja de refuerzo, se intenta dejar constancia de los procesos realizados, cosa que no sucede en este ejemplar de la Hispanic Society.

**c) El texto presenta la versión más antigua que perdura de la obra en 16 actos.** Ya he dedicado un apartado *supra* a rebatir esta propuesta a través de un análisis comparativo de todas las variantes de las tres ediciones conservadas de la comedia (Burgos, Toledo, Sevilla). Bajo mi punto de vista, y remito al estema propuesto en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Canet 2011), la edición burgalesa o es contemporánea o algo posterior a la de Toledo. Y añado también que es imposible que sea de 1499 puesto que no sirvió de modelo a ninguna edición de la *Comedia*, como aceptan todos los que han investigado la ecdótica del texto: Patrizia Botta, Francisco J. Lobera, Ottavio Di Camillo, etc., ni tan siquiera sus ilustraciones en ninguna edición subsiguiente. Es impensable la existencia en el mercado editorial de un texto del año 1499 al que nadie sigue. Bajo mi punto de vista, sólo se me ocurre una posibilidad: que el texto saliera al mercado, como era lo habitual, después del éxito comercial de la obra y que el editor (o editor-impresor) intentara ilustrarlo profusamente para competir mediante una edición de lujo (hacia 1501-1502). Pero esa versión salió tarde al mercado y tuvo que rivalizar con la ampliación a *Tragicomedia*, con lo que pocas posibilidades tendría para su venta. ¿No sería esta una de las razones de una probable quiebra económica y editorial con la que tuvo que batallar el impresor burgalés, cuya producción prácticamente desapareció entre 1503 y 1506, y fue gracias a los encargos del obispado y colaboraciones con otros impresores que mantuvo su imprenta en funcionamiento? Si así fuera, se entendería que el texto y las xilografías de la *Celestina* burgalesa no sirvieran de inspiración a ninguna edición posterior. Sobre todo porque únicamente contiene 16 autos y 16 grabados xilográficos (1 repetido) que no podían ornamentar los 21 de la *Tragicomedia*.

**d) Todavía faltan muchos aspectos por resolver.** Por ejemplo, si Fadrique Biel de Basilea fue el editor de la obra, es decir, el que aportó el capital necesario para las entalladuras y la impresión del texto (con al menos 92 hojas o 100 si contenía los preliminares y textos finales). Una gran suma de dinero era necesaria en aquel momento para emprender una publicación de tal envergadura. En dicho caso me imagino que además de impresor sería librero y estaría en contacto con las empresas de distribución de libros para poder llegar a la ferias de Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón, Valladolid, Sevilla, Zaragoza, Burgos, Valencia, etc. Si fue así, para realizar la impresión de una obra con 16 entalladuras tuvo que analizar el mercado del libro y conocer la demanda por parte del público lector para presentar una nueva propuesta que se diferenciara de las existentes por sus grabados, como ya había realizado con otras obras literarias durante su trayectoria de impresor; si además imitaba un libro ya existente y no empezaba su producción desde cero, abarataría el coste, tanto en el cincelado de los grabados como en la composición de las formas. Bajo este aspecto coincidiría con su modo de producir durante muchos años en su taller burgalés (Canet 2016, en prensa). De entre toda su producción ilustrada, tan solo algunas portadas y los grabados de la *Comedia de Calisto y Melibea* (16 tacos xilográficos) al parecer fueron diseñados *ex novo*. Y para mí existen dudas de que las ilustraciones de la *Celestina* sean originales y talladas *ex profeso* (Canet 2016, en prensa), pues sería un caso único en su trayectoria como impresor. Después de revisar concienzudamente multitud de

textos de Fadrique Alemán de Basilea hasta el año 1502, pienso que esta edición sigue a otra ilustrada (de ahí esa disparidad en el tamaño entre la caja de impresión y los tacos xilográficos). Quizás el azar descubra otra *Comedia* que aclare este rompecabezas inicial de la *Celestina*, que, por la forma de actuar del estampador burgalés, podría estar imitando otra edición impresa, quizás realizada por los hermanos Hurus zaragozanos a los que copia continuamente poco después de poner en el mercado sus obras ilustradas. Es curioso destacar, como ha referenciado Mercedes Fernández Valladares, que las xilografías de la *Celestina* fueron usadas en multitud de obras posteriores, tanto por Fadrique como de su yerno, Alonso de Melgar, y posteriormente por Juan de Junta, pero no en las ediciones de la *Tragicomedia* impresas en el propio taller en los años 1531 y 1536, en donde siguen el esquema iconográfico de las ediciones sevillanas de los Cromberger, “remedando mediante copias simplificadas e invertidas el grabado de la portada y las cinco escenas correspondientes a los actos añadidos, así como el resto de las ilustraciones a base de *babuines*, [...] entallados sobre el modelo sevillano de Polono Cromberger, mediante copias al espejo o invertidas” (Fernández Valladares 2012, 116).

Pienso, pues, que el ejemplar que conservamos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, fue manipulado durante el siglo XIX conscientemente para venderlo como el más antiguo de los existentes, por lo que, si no hay nuevos datos fidedignos (una obra completa, contratos de impresión, otras versiones o manuscritos de la *Comedia*, análisis por especialistas del último pliego una vez desencuadrado el volumen depositado en la Hispanic Society, etc.), no se puede aceptar que su impresión se realizara el año de 1499. Mi propuesta sería entre la segunda mitad de 1500 y 1502.

**Obras citadas**

- Botta, Patrizia. “La última década de la labor ecdótica sobre *La Celestina*”. En Felipe B. Pedraza, Rafael González & Gema Gómez eds. “*La Celestina*”. *V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 97-120.
- Brunet, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, cinquième éd. originale entièrement ref. et augmenté d'un tiers par l'auteur*. Paris: Firmin Didot frères, 1860-1865. 6 vols.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. “Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos, [Fadrique de Basilea], 1499)”. En Carlos Alvar coord. *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2014. 85-124.
- Canet, José Luis ed. *Comedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- . “A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*”. En Marta Haro Cortés & José Luis Canet eds. *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2014. 53-82.
- . “Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea”. *Revista de Poética Medieval* 30 (2016). En prensa.
- Di Camillo, Ottavio. “Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia de Burgos*”. En Patrizia Botta ed. *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*. Modena, Mucchi Editore, 2005. 75-96.
- . “La *Comedia* de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización”. En Marithelma Costa & Isaias Lerner eds. *Medievalia & Humanistica. Estudios sobre literatura española. Homenaje ofrecido por sus amigos y colegas*. Salamanca: SEMYR, 2009. 161-274. Es traducción de “The Burgos *Comedia* in the printed tradition of *La Celestina*”. En Ottavio Di Camillo & John O’Neill eds. “*La Celestina*” 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of “La Celestina” (New York, November 17-19, 1999)*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005. 235-335.
- Fernández Valladares, Mercedes. *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 2005. 2 vols.
- . “La imprenta gótica burgalesa: una aproximación a sus materiales impresorios y sus funciones al servicio del Cabildo y del humanismo castellano en los albores del siglo XVI (con la noticia de un raro *Missale Burgense*, c. 1507)”. En Marco Antonio Gutiérrez coord. *El otro humanismo castellano. Andrés Gutiérrez de Cerezo (c. 1459-1503)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. 117-146.
- . “Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)”. *eHumanista* 21 (2012): 87-131.
- Foulché-Delbosc, Raymond. “Observations sur *La Célestine* 1”. *Revue Hispanique* 7 (1900): 28-80.
- . “Observations sur *La Célestine* 2”. *Revue Hispanique* 9 (1902): 171-199.
- . “Observations sur *La Célestine* 3”. *Revue Hispanique* 78 (1930): 544-599.

- Infantes, Víctor. “El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *marginalia bibliographica* al cabo”. En *La trama impresa de “Celestina”: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Madrid: Visor Libros, 2010 [2007]. 11–104. Reproduce el texto aparecido en Juan Carlos Conde ed. *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)*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007. 3-87.
- Lobera, Francisco J. “Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio”. En Felipe B. Pedraza, Rafael González & Gema Gómez eds. “*La Celestina*”. *V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 79-96.
- Lucía Megías, José Manuel. *Oliveros de Castilla (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499), Guía de Lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Martín Abad, Julián. *Post incunables ibéricos*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 2001.
- Moll, Jaime. “Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*”. *Voz y Letra* 11.1 (2000): 21-25.
- Montañés, Luis. “El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melibea, La Celestina*”. *Anales toledanos* 8 (1973): 131-180.
- Norton, Frederick J. *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo “Índice de libros impresos en España, 1501-1520” por Julián Martín Abad*. Daniel Martín Arguedas trad. Madrid: Ollero & Ramos, 1997. En la lengua original, *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- Penney, Clara L. *The Book Called “Celestina” in the Library of the Hispanic Society of America*. Nueva York: s.n., 1954.
- Poyán Díaz, Daniel ed. *Comedia de Calisto y Melibea. Facsímil de la edición de Toledo 1500*. Cologny: Bibliotheca Bodmeriana, 1961.
- Prieto de la Iglesia, Remedios. “Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502(?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514”. *Titivillus* 1 (2015): 237-249.
- . & Antonio Sánchez Sánchez-Serrano. “Sobre la «composición» de la *Celestina* y su anónimo «autor»”. *Celestinesca* 33 (2009): 143-171.
- . & Antonio Sánchez Sánchez-Serrano. “«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*”. *Celestinesca* 35 (2011): 85-136.
- Salvá, Pedro. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá escrito por Pedro Salva y Mallén; y enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.* Valencia: Imprenta de José Ferrer de Orga, 1872.
- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio. “Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales”. *Celestinesca* 38 (2014): 125-154.
- Serés, Guillermo. “Fortuna editorial”. En la introducción a Francisco J. Lobera *et alii* eds. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000. LXXII-XCI. Reimpreso en Madrid: Real Academia Española, 2011. 383-401.

Vindel, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada. Tomo IV.* Madrid: Dirección Gral. de Relaciones Culturales, 1949.

Vindel, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Burgos y Guadalajara. Tomo VII.* Madrid: Dirección Gral. de Relaciones Culturales, 1951.