

Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas...*» *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlin, Bruxelles, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, Peter Lang, 2023.

Ante un volumen colectivo de tal densidad y envergadura (veintinueve artículos, 572 páginas en total), magistralmente coordinado por Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García (ambas de la Universidad Complutense), y respaldado por un impresionante comité científico compuesto por cincuenta miembros que atestigua el rigor y la seriedad de la empresa, no podemos sino aplaudir y expresar nuestra admiración. Pero no merecía menos Joseph T. Snow, a quien está dedicado el libro, así como los otros dos volúmenes derivados del *Congreso Internacional de Estudios Medievales Hispánicos* que tuvo lugar en Madrid del 25 al 29 de octubre de 2021, con el fin de festejar como correspondía el octogésimo cumpleaños de aquel que se hace llamar Pepe Nieves, y que coincidió, por una afortunada causalidad de fechas, con el octavo centenario del nacimiento de Alfonso X. Todo ello en un contexto sanitario convulso que las dos editoras evocan en un capítulo introductorio titulado «Amistad y Magisterio», pero que no logró empañar la fiesta. Son estos «ecos celestinescos», que Snow ha perseguido a lo largo de su carrera, cuyos principales hitos recuerdan Martínez Alcorlo y Saguar García, y de la que deja constancia la extensa lista de publicaciones sobre el tema que presentan (13-25), esos ecos que ha buscado y sembrado por doquier, desde los Estados Unidos hasta su pupitre de la Biblioteca Nacional de España, los que se celebran en este volumen. Detrás del fragmento de una réplica del bienaventurado Pármeno —«Contarte he maravillas...» (acto VIII)—, no dejará de reconocerse un guiño al subtítulo de la sección «Noticiero» (1/1), que luego se transformó en «Pregonero» (a partir de 1/2), de la revista *Celestinesca*, fundada por Snow en 1977; un subtítulo que se mantuvo hasta el primer número del cuarto volumen (1980), antes de ser reemplazado por otra cita de *La Celestina*: «...los bienes si no son comunicados, no son bienes...».

Este boletín de noticias celestinescas, canal de información privilegiado y precursor de los grupos de redes sociales y otras plataformas actuales, encuentra, de algún modo, su prolongación en este volumen, para cuya recensión adoptamos, dada la magnitud mencionada y el espacio disponible, una perspectiva de conjunto.

\*\*\*\*\*

La primera parte, titulada «Genealogía y autoría», bien podría haber surgido de una sugerencia formulada por el propio Snow durante una conferencia impartida en 2001: volver incansablemente sobre la cuestión de la autoría de *La Celestina* (134). Esta invitación es acogida explícitamente por Remedios Prieto de la Iglesia, Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y los demás autores que, en consonancia con la orientación crítica celestinesca actual, que se viene gestando desde fines del siglo xx, tienden, en mayor o menor medida, a restar importancia al papel de Fernando de Rojas, visto como impresor-librero, «componedor» (en un sentido tipográfico), refundidor o reelaborador (135). En sus contribuciones respectivas, Álvaro Bustos, Ottavio Di Camillo y E. Michael Gerli nos trasladan al Toledo humanista de las postrimerías del siglo xv: por un lado, al entorno reformador y cisneriano de la futura Universidad Complutense (Alcalá de Henares pertenecía a la diócesis toledana), caldo de cultivo intelectual de *La Celestina*; por otro lado, al ambiente profesional y personal del converso Juan de Lucena, impresor de libros en hebreo y en romance, quien, antes de su exilio a Roma, desempeñó su labor en La Puebla de Montalbán, ciudad de la que, como bien es sabido, era originario el propio Rojas, uno de sus parientes (político). Lucena pudo haber sido quien introdujo la edición príncipes de *La Celestina* en Italia, salida de la imprenta de sus tres hijas, quienes permanecieron en España, y posiblemente financiada por el bachiller Rojas, lo cual fue el preludio de la notable fortuna editorial que la obra conocería después, ya sea en Milano (1514) o en Venecia (1515) (51). Este apellido Lucena permite vincular varios artículos de esta primera sección, ya que lo comparten dos figuras que con frecuencia han sido confundidas: el impresor Juan de Lucena y el protonotario Juan (Ramírez) de Lucena. Este último es considerado el potencial «antiguo autor» del primer auto de la *Comedia de Calisto y Melibea* (117) y, probablemente, el redactor de un sermón encarecedor de los Reyes Católicos, incluido en el célebre y polémico manuscrito de Palacio, único testimonio que poseemos anterior a las ediciones impresas de *La Celestina* (94). Desde un enfoque léxico-filológico tradicional o una aproximación estilométrica más novedosa, aunque sus resultados deben interpretarse con cautela, Prieto de la Iglesia y Sánchez Sánchez-Serrano, por una parte, y Francisco Gago Jover, por otra, llegan a la conclusión de que *La Celestina* es producto de una autoría plural, muy probablemente triple, a pesar de que disienten en la identidad de los autores y las partes que se les puede atribuir. Este des-

carta, por ejemplo, la existencia de cualquier «antiguo autor» en el proceso creativo en la medida en que, según el *software* RStudio que utiliza, sus supuestos «papeles» no desentonan con los demás autos que clasifica en tres grupos, achacables a tres autores: A (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 y 19), B (2, 10, 13, 14, 20 y 21) y C (15, 16, 17, 18 y el *Auto de Traso* del que hablará a continuación Patrizia Botta, 177). En cambio, aquellos, amén de reconocer la figura de un «antiguo autor», aseveran que existió otro autor, igualmente anónimo, creador de una comedia manuscrita de desenlace feliz (hipótesis que también defiende José Luis Canet en su artículo, 325), vinculada con las comedias humanísticas italianas, que Rojas —y tal vez otras personas o incluso un «equipo», como conjetura Bustos (82)— habría refundido y convertido en una tragedia de *reprobatio amoris*.

Las ocho contribuciones de las que consta la segunda parte del volumen abordan, como indica el título —«Temas, motivos, *loci críticos*»—, aspectos diversos y recurrentes de la crítica celestinesca, pero, no está de más decirlo, desde una perspectiva profundizadora y renovadora. Lo que puede enlazarlas (casi) todas es la dialéctica entre tradición/innovación que se teje en torno a *La Celestina*, y su posicionamiento subversivo respecto a unas prácticas, ya sean literarias, iconográficas o sociales. El lector versado en cuestiones celestinescas se alegrará de encontrarse en terreno conocido con la nota (así la califica Devid Paolini) inaugural, a propósito de un *best seller* crítico por antonomasia: el enigma que encierra la expresión «Testigo es el cuchillo de tu abuelo», que hizo correr tanta tinta y la de los estudiosos más destacados, entre los cuales Kaspar von Barth, Miguel Marciales, María Eugenia Lacarra o Luis Gómez Canseco, a favor de los cuales el autor rompe una lanza. Detrás de la palabra *cuchillo*, probable descuido filológico o gráfico, hay que leer el término *cucillo*, el cual tiene, al menos desde Plauto, Horacio y Juvenal, una connotación escarnecedora, y que en la temprana modernidad adopta un sentido más decididamente erótico, aludiendo a los maridos de las mujeres adúlteras. El artículo siguiente, de Patrizia Botta, al igual que el anterior, permite conectar la primera parte, referente a la génesis de la obra, con esta segunda sección que se adentra en motivos celestinescos frecuentemente debatidos: el *Auto de Traso* (1526, Toledo), objeto de dicho estudio, recuerda que *La Celestina* experimenta un proceso continuo de ampliación, proporcionando, siquiera virtualmente, material y oportunidades a aquellos que deseen continuarla y, en última instancia, adaptarla (véase el artículo de Lieve Behiels). Traso, ectoplasma carente de voz y consistencia inicialmente, cobra inesperadamente vida y forma en este vigésimo segundo acto, más de veinte años después del cierre de la obra, dando lugar a un episodio intersticial que colma lo que podía considerarse un silencio del texto. Este auto hereda en gran medida la lengua del texto matriz, hasta el punto de que el análisis estilométrico realizado por Gago Jover sugiere que su autor podría haber escrito también las interpolaciones de la *Tragi-*

*comedia* (123). Con un evidente tropismo hacia el anclaje urbano arrufiado y prostibulario, este auto suplementario presagia el ciclo celestinesco que habría de desarrollarse a partir de los años treinta del siglo XVI. En la tercera contribución, permanecemos en un ambiente lupanario y, más precisamente, en el dormitorio de Areúsa. Rafael Beltrán arroja una luz esclarecedora sobre la intertextualidad bíblica de la iconografía celestinesca antigua, en particular sobre la ilustración del acto VII, donde destaca el protagonismo que adquiere la cama de la casquivana Areúsa, un enser doméstico altamente simbólico en las representaciones coetáneas de la Anunciación y la Visitación y sinécdoque habitual de la Encarnación. Las reminiscencias marianas identificables en la visita de Celestina a Areúsa, contrafigura aquella del arcángel Gabriel, cobran una dimensión paródica, cuando no abiertamente transgresora, así como la representación profana de Calisto, muerto y sujetado por sus criados, que remite a la *depositio Christi* —es lo que Gladys Lizabe recuerda en el artículo que cierra esta sección (281). En esta misma órbita, centrada en una iconografía asentada pero sujeta a un tratamiento innovador, se inscribe la siguiente contribución de Enrique Fernández, quien se interesa por las once ilustraciones de la *Comedia* de Burgos (1499) que recurren al doble panel, un procedimiento frecuente en la pintura medieval y en los grabados incunables. Este recurso díptico no resalta el carácter consecutivo y secuencial de los acontecimientos, como ocurre en el «Terencio de Lyon» (1493) o en otras ilustraciones posteriores de *La Celestina*, sino su simultaneidad (a nivel temporal) y su contigüidad (a nivel espacial). Estas imágenes explotan plenamente su predisposición, teorizada por Lessing en el siglo XVIII, para representar el espacio. Por medio de convenciones bien arraigadas como la transparencia de los muros o la compresión espacial desorbitada, consiguen conformar un escenario panorámico... nada convencional, imposible de llevar a las tablas: un escenario mental. Los dos últimos artículos de esta sección continúan poniendo de manifiesto el potencial visual de algunos episodios de *La Celestina*, del cual los grabados antiguos sacan mucho partido. Connie L. Scarborough y Gladys Lizabe abordan el tema de la muerte igualadora y los cuerpos despedazados, incidiendo en el hecho de que la evocación literaria, de visualidad extrema, facilita la representación mental de los mismos y su plasmación xilográfica, a la par que delata una inclinación rompedora. Scarborough, fuertemente influida por las tesis de José Antonio Maravall, establece un paralelo entre los dos significados (anatómico y social) de la palabra *cuerpo*, atribuyendo a la sociedad una dimensión orgánica y al cuerpo una dimensión social: la desintegración de la sociedad finisecular se transparentaría en los cuerpos desmembrados que salpican la obra a partir del auto XII. Gladys Lizabe, por su parte, se focaliza en los sesos de Calisto esparcidos por el suelo, analizados a la luz del doble discurso médico y legal de la época, y en la irrelevancia de cualquier necesidad representati-

va, dada la contundencia y el carácter de por sí gráfico del texto. La escenificación de este cuerpo desacralizado, mutilado a modo de castigo, y de esta cabeza partida en tres, de la que fluye el *sensus communis*, dista enormemente de la veneración a la que daban lugar las diferentes partes del cuerpo deliberadamente dividido de los santos o los monarcas, y parece reclamar una autopsia, lo que habría completado el proceso de degradación del personaje. Carlos Heusch vuelve sobre la escena del auto VII ya desmenuzada por Beltrán, aquella de una Areúsa encamada y semidesnuda, evocadora de una sirena. La examina minuciosamente para poner de realce lo que constituye, según él, la gran originalidad de la expresión erótica en *La Celestina*, «capaz de envolverlo todo, hasta al receptor de la obra, provocando su excitación sexual» (246). Alejándose de la veta erótico-burlesca propia de la poesía cancioneril, todavía muy patente en el primer auto, Rojas —o quien sea el autor de la obra— desarrolla una verdadera escritura erótica, en cuyo centro se sitúa Celestina, a través de su discurso en alabanza de los encantos corporales de Areúsa, dirigido al todo oídos Pármeno. Con sus palabras rebosantes de erotismo, que actúan como tantos estímulos, logra despertar el deseo del joven barboponiente y, finalmente, del propio oyente de la obra. Este proceso identificatorio por parte del público y la «democratiza[ción] de la experiencia erótica» (258) caracterizan a otro personaje de baja extracción social, que recibe los honores del artículo siguiente, de Maximiliano Soler Bistué: Lucrecia. Menos secundaria y anodina de lo que a primera vista podría parecer —lo que no debe sorprendernos, después de haber leído a Snow, quien nos enseñó a apreciar la profundidad de todo el elenco de *La Celestina*, e incluso de los personajes pretendidamente menores—, Lucrecia funcionaría, *mutatis mutandis*, como el coro de la tragedia ateniense, pero rebasando con creces estos parámetros clásicos. En efecto, de espectadora desapasionada, exegeta y comentarista distante de la acción en la que se ve involucrada su ama, pasa a ser voyerista anhelosa y, por fin, en el «Tratado de Centurio», actora de su propio deseo, cuando se abalanza sobre el noble Calisto y, de manera tan momentánea como decisiva, se sustituye a Melibea y se arroga un derecho usurpador sobre el cuerpo de su amado. Se revierten las posiciones actanciales y las jerarquías sociales establecidas, y, a través de un personaje *a priori* subalterno, una *ancilla* que actúa como «lector(a) modelo» (concepto de Umberto Eco), con quien se identifica el público, se anuncia la posibilidad, aún incipiente, de un receptor emancipado.

La tercera parte, titulada «Contexto socio-literario», tiene como objetivo situar la obra (tarea iniciada en la primera sección) en su época. La tradición literaria con la que se compara en los dos primeros artículos hace hincapié, otra vez, en su originalidad (concepto que tanto debe a María Rosa Lida de Malkiel) y su carácter rupturista. Ana M. Montero muestra cómo la falta de compasión de Melibea podría ser una reacción de tintes

estoicos al exceso de la misma, y a su aplicación hipócrita y superficial en el retrato que Martín de Córdoba, propagandista pro-isabelino, hace de la aún candidata al trono castellano en su *Jardín de nobles donzellas* (ca. 1468). Prueba de este talante despiadado de Melibea son sus arranques de ira, uno de los síntomas de la melancolía maniaca subrayado por José Luis Gastañaga Ponce de León en su artículo de la quinta sección (490-491), en contraste con la melancolía amorosa de Calisto y con aquella de signo positivo y característica del Renacimiento, propia de los individuos de genio y artistas, entre los cuales se incluye el propio autor, quien, en la imagen que proyecta de sí mismo en la carta prólogo, da muestras de ser melancólico. Cabe notar la divergencia de puntos de vista entre Montero y Bustos: según la primera, *La Celestina*, como obra iconoclasta, se situaría en las antípodas de la axiología y el ideario de la monarca (294), mientras que, según el segundo, se asociaría «a Isabel y Fernando, a sus proyectos, a su financiación, a su mundo ideológico y editorial» (88), indicio de ello, afirma, el escudo de los Reyes Católicos en la príncipes toledana de 1500. Además de esta revisión crítica de la aplicación de la clemencia, virtud encarecida pero ambigua, José Luis Canet sostiene que *La Celestina* incumple los requisitos del estilo cómico tal como lo concibieron las preceptivas retóricas y poéticas de la Antigüedad y la Edad Media. El paso de una comedia de final feliz a una tragicomedia de desenlace funesto, como escarmiento ejemplar —algo que plantearon Prieto de la Iglesia y Sánchez Sánchez-Serrano en su artículo—, con las sucesivas ampliaciones (dieciséis actos, veintiún actos), va de la mano con la promoción de una moralidad y religiosidad humanista de nuevo cuño, que no es la de la comedia latina, espejo de las costumbres, ni la de la comedia humanística, sino la *devotio moderna*. Esta lectura ortodoxa de Canet —como la que propone Gastañaga Ponce de León en el trabajo que acabamos de mencionar (493)— se inscribe en la escuela crítica que Óscar Perea Rodríguez, siguiendo a Severin, denomina en su artículo como didáctico-cristiana (385), sin que entrañe, en este caso, ningún cuestionamiento de la condición conversa de Rojas (demostrada de manera convincente a principios de los años 2000), la cual constituye la base de la segunda escuela antagonica, la denominada «judeo-pesimista». Perea Rodríguez propugna una reconciliación entre estas dos posturas académicas, proponiendo un término medio entre la tentación de convertir la ascendencia de Rojas en el alfa y el omega de la interpretación de *La Celestina*, y la tendencia a ignorar por completo la influencia que dicha condición pudo ejercer en la gestación de la obra. Asimismo, rechaza la negación de su autoría, consecutiva al descubrimiento de datos biográficos incontrovertibles sobre Rojas, cualquiera que sea el grado real de su implicación (tema que, como lo hemos visto, sigue sin zanjarse). Esta disputa y la polarización subsiguiente aún vigente tiene su origen en el libro «*La Celestina*» como contienda literaria (*castas y casticismos*) (1965) de Américo Castro, quien subordina gran parte

de la comprensión de la misma a la condición espiritual de Rojas, prototipo del escritor de «alma herida» (387). Tanto Perea Rodríguez como Juan-Carlos Conde, autor de otro artículo de esta sección que merece leerse conjuntamente, coinciden en señalar (380) que las reflexiones de Castro sobre la España de finales del siglo xv y el tormento existencial de los cristianos nuevos, así como la visión reduccionista que sus detractores, entre los cuales Eugenio Asensio, tuvieron a bien transmitir, han eclipsado el resto de sus aportaciones, de índole literaria especialmente. Entre estas sobresalen valiosos análisis que presentan *La Celestina* como una obra que embiste contra los modelos y pautas literarias e impone un principio de subversión generalizado. Como demuestra Lorenzo Martín del Burgo en su artículo, esta carga subversiva arrastra consigo a las comedias humanísticas de filiación celestinesca (una categoría genérica de contornos imprecisos), que figuran en los índices inquisitoriales del siglo xvi, no solo por la irreverencia de su contenido, heredada de la obra madre, sino también porque muchas de ellas se presentan como obras anónimas. Sin embargo, dicha anonimidad parece ser más atribuible a las deficiencias y ambigüedades de dichos índices que a una efectividad comprobada. Sea lo que fuere, en estos catálogos llenos de imprecisiones de transcripción se va perfilando una descendencia celestinesca virtual más nutrida de lo que conocemos.

La cuarta parte, titulada «Otras lenguas, otras latitudes», sigue indagando en la filiación celestinesca y, más específicamente, la filiación protagonista que conecta a la vieja alcahueta rojana con las «chaperonas» (399) de las *maqāmats* judeo-andalusíes de la Plena Edad Media o, un siglo después, con las *alcayotas* o *covilheiras* portuguesas de las cantigas alfonsíes, otras tantas precursoras; es esta descendencia hispano-semítica la que ponen de relieve Michelle M. Hamilton y Elvira Fidalgo Francisco, respectivamente, inspiradas ambas en los análisis de *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (1993) de Francisco Márquez Villanueva, así como cierta «continuidad» (409) en las letras peninsulares y la realidad de un personaje «milhojas», que, además de dimanar de las necesidades de la sociedad de aquel entonces, que recluía a las mujeres, deriva de tradiciones literarias múltiples y solapadas —grecorromana, árabe y mudéjar, hebrea, castellana, y, como recalca María José Rodilla León en su contribución de la sección siguiente, cabalaresca y catalana, enfatizando el influjo de Martorell en *La Celestina*, y de la desparpajada Placerdemivida en la alcahueta de las tenerías (520-521). Desde la poesía galaicoportuguesa, que anticipa *La Celestina*, hasta las traducciones de la misma al portugués, en su variedad brasileña, es decir, desde los antecedentes literarios hasta su recepción, esta es la trayectoria diacrónica —por así decirlo— de esta parte y del volumen en su conjunto, que abarca el espectro temporal celestinesco más amplio posibles. Es así como Harvey L. Sharrer se interesa por una serie de ocho adaptaciones y traducciones modernas y propone,

para estas últimas, un análisis de la manera como se vierte al portugués el rico material paremiológico de *La Celestina*, según el grado de fidelidad y correspondencia con respecto al texto original. Además de llevarnos a interrogarnos sobre qué se entiende por fidelidad traductora (¿fidelidad a la letra o al espíritu del texto prístino?), Sharrer se centra en los aparatos críticos y los estudios introductorios de estas ediciones extranjeras modernas, que son el lugar predilecto de enraizamiento y perpetuación —si los hay— de los *loci critici* que se han desgranado en la segunda parte del volumen. Ana-Milagros Jiménez Ruiz sigue en el mismo ámbito de la recepción y la translación de *La Celestina*, a través del análisis de la traducción al francés de René-Louis Doyon (1952), quien, ante la disyuntiva planteada por Perea Rodríguez, entre una lectura ortodoxa de la obra y otra conforme a la «tesis judaizante» (446, 455), se adhiere plenamente a la segunda: la obra, por su anticlericalismo, el suicidio de Melibea y el papel de la magia, resultaría emblemática de cierto secretismo y cripto-judaísmo, constituyendo, por lo tanto, un desafío lanzado a la sociedad de la época, en la que imperaba la oscurantista Suprema. Dado el público al que se dirige, Doyon parece complacerse en transmitir la visión de un país abultadamente acorde con la leyenda negra y de cierto *couleur locale*, el reverso de una España de charanga y pandereta. Es con el mismo propósito de transmisión y dilucidación del sentido de una obra compleja con el que los lectores ingleses —Henry Staunford y un anónimo del siglo XVI—, en los que Geoffrey West se interesa, glosan, anotan y traducen ciertos fragmentos de los ejemplares de las ediciones antiguas que manejan (fechadas en 1595 y 1599, respectivamente) y que se encuentran hoy en la Biblioteca del Museo Británico. Esta reflexión, relacionada con la práctica traductora y la búsqueda de equivalentes, ya sea en portugués o en inglés, no puede, en nuestra opinión, restringirse a la cuestión de la fidelidad para con el modelo. En su artículo de la última sección, que trata de la recepción gráfica de *La Celestina* mediante dos adaptaciones en forma de cómics, continuación lógica de los aportes de Beltrán y Fernández relativos a las ilustraciones antiguas, Lieve Behiels razona en términos de dispositivos transpositivos, de domesticación o extranjerización del contenido de la obra y su macroestructura.

La última sección, más heterogénea, cumple la función de conclusión, aunando líneas investigativas dispersas a lo largo del volumen; tres de los seis artículos que la componen (Gastañaga Ponce de León, Rodilla León y Lieve Behiels) ya han sido tratados oportunamente sobre la marcha. A semejanza del segundo artículo que la integra, escrito por María Teresa Miaja de la Peña, quien ofrece una síntesis de los principales rasgos etopeicos de *Celestina*, entre los cuales pone el acento en su orgullo, que procede de la convicción de ejercer su oficio con suma maestría, este volumen es un compendio de las tendencias celestinescas que se dan hoy en día en la academia en Canadá, Estados Unidos, Argentina, México,

España, Francia, Italia, Bélgica e Inglaterra. Un reflejo de la inmensa riqueza y, también, del agotamiento de algún que otro filón crítico y de la necesidad de renovación de los estudios sobre *La Celestina*, una condición *sine qua non* para su perdurabilidad, el mantenimiento de su calidad y el interés extraacadémico que puede generar. El *Portal Celestinesco* y sus cinco ámbitos de desarrollo, enmarcados dentro del proyecto *Parnaseo* y presentados en los dos últimos artículos del volumen, escritos por Marta Haro Cortés y Amaranta Sagar García, contribuirán a todas luces a esta transformación, modernización y adecuación al siglo XXI (ya en marcha). Dada la valiosa y abundante información que ofrece con un solo clic y en acceso abierto, su ingente y creciente labor de centralización de referencias bibliográficas y ejemplares dispersados en la Web, esta herramienta se convertirá rápidamente en indispensable, si es que aún no lo es, e impulsará nuevas investigaciones. Este volumen enjundioso, que abarca enfoques variopintos, desde la estilometría hasta la biblioiconografía, desde la crítica genética hasta los *Reception Studies*, constituye una especie de estado de la cuestión exegético. Tan coherente como es el conjunto, y tan entreverados como son los «ecos celestinescos» que resuenan, da la impresión de leerse como se leería una enciclopedia celestinesca, con Joseph T. Snow como guía, hilo conductor y presencia continua (en cuanto a la autoría, 82 o 134; la difusión de la obra, 89; la caracterización de los personajes, 143; la iconografía, 231; la recepción, 336 o 445, y un largo etcétera).

François-Xavier Guerry  
Université Clermont Auvergne (CELIS)

