

Fundación Duques de Soria

IV Seminario del Centro para la
Edición de los Clásicos Españoles
La Celestina
Soria, 24 al 28 de julio de 1995

Patrizia Botta
El texto de La Celestina
(puntos 2,3,5 - versión oral)

1.

(ediciones más difundidas del texto: Francisco Lobera)

2.

Vengamos ahora a nuestra edición, a cómo ha sido realizada, a qué instrumentos ha podido utilizar, y a las muchas dificultades encontradas a lo largo del camino.

Ante todo hay que decir que nuestra edición ha podido beneficiar de toda una serie de instrumentos que ya estaban en nuestro poder, gracias a una labor de años, llevada a cabo en parte por nosotros, y en parte por los estudiosos de nuestro Departamento que nos precedieron en la línea de las investigaciones sobre LC o sobre problemas más generales de crítica textual.

De hecho nuestro Departamento, además de tener una verdadera predilección por los problemas ecdóticos y una larga tradición de ediciones críticas llevadas a cabo en varios campos de la filología románica, ha tenido también una tradición de hispanistas muy ilustres que se han dedicado en especial a los problemas de LC. Me refiero a Carmelo Samonà que ya en los años '50 estudiaba los aspectos retóricos del texto y algo más tarde escribía un capítulo sobre LC para una historia de la literatura que, por valioso y modélico, volvió a imprimirse en muchas otras partes. Y me refiero sobre todo, ya en el campo de los problemas textuales, a los numerosos trabajos de Emma Scoles quien, ya desde los años '60 y de una forma totalmente pionera, ha dejado sentadas algunas demostraciones sobre los testimonios antiguos, que hasta la fecha no han perdido validez (como por ejemplo la de la traducción italiana de 1506 que no derivaba de ninguna de las ediciones españolas por entonces conocidas, y eso lo decía antes de que Norton descubriese que las ediciones de 1502 tenían la fecha falsa y eran todas posteriores a 1510).

A partir, pues, de los años '60, y ya con visas a realizar una futura edición crítica, en nuestro Departamento se fue estudiando la tradición textual de LC, identificando, ante todo, el conjunto de los testimonios conservados, porque, como es sabido, mucho se había escrito sobre unas supuestas ediciones-fantasma, y era necesario en primer término averiguar con cuáles testimonios efectivos podíamos concretamente trabajar. Así, de a poco, tras largos cardeos con estudiosos y con Bibliotecas diseminadas por el mundo entero, se fueron comprando los microfilms de los testimonios localizados y se fue formando en Roma un rico archivo de ediciones antiguas de la obra (que actualmente cuenta con unas 70 en nuestro poder).

Todo este material se fue estudiando tanto a nivel bibliográfico como a nivel crítico-textual, y los resultados fueron apareciendo y anunciándose en los congresos. Al mismo tiempo en todos estos años hemos tenido una experiencia didáctica paralela a nuestra labor, ya que fuimos dando varios seminarios sobre LC y asignando numerosas tesis, algunas de ellas de gran valor y cuyos datos se han tenido en cuenta en la edición.

Treinta años, pues, de estudios a nuestras espaldas, de consultas de los originales (y no facsímiles), de *collatio* renglón por renglón de todo el largo texto celestinesco (en sus 21 inacabables autos), y testimonio por testimonio, siguiendo el orden cronológico de las fuentes. Dicho sea de paso, la colación ya está completa hasta 1520. Estamos procediendo en estos momentos a los años 1520-1530 y para la tradición posterior confiamos, por ahora, en calas sistemáticas ya realizadas sobre todos los testimonios en nuestro poder. Larga y cansadora *collatio*, pues, llevada a cabo, en su más gruesa parte, por nosotros mismos, y en menor entidad, por los que nos precedieron (maestros y compañeros) y los que ahora trabajan con nosotros (autores de tesis ya acabadas o en preparación). A todos ellos va nuestro agradecimiento por haber participado activamente a nuestra labor y por habernos legado un material inmenso a la vez que años de reflexión, de sugerencias, de diálogo y de formación, sin los cuales, sinceramente, una edición como ésta no se habría podido realizar.

Porque, de hecho, una edición crítica de LC no se inventa ni tampoco se puede improvisar, como se ha hecho a menudo hasta ahora, por tratarse de un texto que tiene problemas muy complejos y de todo tipo: de génesis, de autoría, de tradición textual y, sobre todo, de interpretación.

3.

Veamos, pues, en los detalles, cuáles han sido los problemas concretos con que nos hemos tenido que enfrentar y las dificultades incluso teóricas que la edición crítica de un texto como LC depara al editor.

a) Empecemos por los problemas de tradición textual.

Nos las tenemos ante todo con un texto que, por ser teatral (es decir, un texto 'representable' o como mínimo 'leíble'), quizás en sus orígenes haya tenido también una forma oral, de la que casi no han quedado trazas

Perdida, de hecho, la oralidad del texto, lo que nos ha llegado es ya su fase escrita, o mejor, su forma fijada para la imprenta. Disponemos, en efecto, de un gran número de testimonios todos portadores del texto mayoritario impreso. Y digo 'texto mayoritario impreso', o 'texto canónico' de LC, porque, como es sabido, hace muy poco se ha descubierto un nuevo testimonio Ms. (el fragmento de LC de Palacio) que se aleja de la versión 'académica' de la obra y documenta un estadio de redacción muy distinto y anterior al texto que todos conocemos y demuestra que a cierta altura ha existido una versión primera de LC, o mejor, una *Ur-Celestina*, como yo misma la he llamado. Pero de todo ello hablaremos detenidamente más adelante.

Volvamos ahora a lo que decíamos del alto número de testimonios del texto mayoritario impreso. El total de las ediciones conservadas se acerca a la cifra de noventa, publicadas todas entre 1499 y 1633, y eso por ceñirnos a las ediciones en lengua castellana (de las que como decíamos, poseemos en Roma unas 70); a éstas hay que añadir unas diez traducciones antiguas de la obra aparecidas entre 1506 y 1631 en los principales idiomas europeos (tres en francés, tres en inglés, dos en alemán, luego una italiana, una holandesa y una latina).

Tan alto número de testimonios, sin embargo, no documenta lo que ha sido el éxito editorial de LC en el Siglo de Oro, verdadero best-seller de la época, publicado en toda Europa, y traducido, refundido en versiones métricas y luego imitado en las numerosas continuaciones de la celestinesca. En efecto, son muchas las ediciones del texto que se han perdido y cuya existencia se demuestra por parentescos evidentes entre los testimonios conservados (miren, por ejemplo, en nuestro *stemma*, -cf. hoja 1- todos los antecedentes perdidos -como x y la serie que va de y^1 a y^7 - que se han reconstruido tan sólo para los primeros 14 testimonios que llegan hasta 1520). ¡Y hay quienes piensan que hubo como 200 ediciones de la obra entre los siglos XV y

XVII!

De todas formas, tan sólo con las conservadas, que siguen siendo muchas, es inmensa la labor de exploración textual, y es necesario realizarla entera, examinando toda la tradición, porque cualquier testimonio, incluso tardío, puede derivar de un antecedente perdido mucho más antiguo y restituírnos el texto en absoluto más próximo del arquetipo (según el conocido principio *recentior non deterior*).

Una de las dificultades, pues, es la imposibilidad material de llevar a cabo un examen completo de toda la tradición. Por ello, por nuestra parte, hemos optado por el método de calas sistemáticas realizadas en la tradición posterior, que ha dado hasta ahora resultados satisfactorios que se han venido a sumar a los datos que ya tenemos completos hasta 1520 (y en fase de elaboración hasta 1530).

Otro de los problemas es que esos casi 90 testimonios, salvo 2, son todos impresos, es decir, pertenecen a un campo, el de la transmisión impresa, que hasta la fecha ha sido mucho menos estudiado que el de la tradición manuscrita de los textos. Incluso a nivel teórico hay pocos instrumentos, y los que existen casi no han puesto en relación la nueva naturaleza del error con la manera misma de producirse libros en los primeros tiempos de la imprenta.

Porque de hecho cambia la tipología del error textual, del Ms. al libro que se copia para ser impreso, máxime en lo que afecta a los errores de ejecución, ya que si por un lado se sigue copiando de un original, igual que en los Mss., por el otro es distinto el proceso productivo a la vez que aumentan y se diversifican los hombres responsables de la edición: punzonista, cajista, impresor, corrector y otros más. Por lo que atañe a la ejecución por ejemplo, se escribe al revés (lo cual comporta nuevos errores mentales en el orden de las letras, que se pueden repetir o saltar, o no poner en su lugar); además hay accidentes mucho más mecánicos, como caracteres caídos, inclinados o boca abajo. Tampoco faltan los defectos de tinta, sea por exceso (como manchas que dificultan la lectura), sea por escasez (letras desteñidas, tilde que no se lee, o letras que se confunden por estar imperfecta una parte mínima de su cuerpo (y en este campo, los ejemplos son muchísimos, como saben muy bien todos los que manejan textos antiguos impresos).

Otro problema nuevo, respecto al Ms. es el de la corrección de pruebas que se hacía directamente en el taller, durante la edición, y que por razones de tiempo a veces no se llegaba a efectuar en todos los ejemplares que salían de la imprenta (pero que se vendían igual, con o sin la corrección). Ello lleva fatalmente a la existencia de diferencias de un ejemplar al otro de una misma edición,

aparentemente idénticos entre sí. De hecho, cada ejemplar de una determinada edición es en sí un testimonio diferente de sus compañeros salidos ese mismo día de la misma imprenta. Lo cual, en el caso de LC, lleva a multiplicar vertiginosamente el número de testimonios por examinar, máxime a partir de 1520 (porque antes de esa fecha los que nos han llegado son en su mayoría ejemplares únicos).

Entre los problemas nuevos relacionados con los libros salidos de la imprenta también está el peligro de los falsos parentescos que aparentemente se vienen a crear, en el caso por ejemplo de una edición hecha a plana y renglón de una anterior, igual en sus aspectos más externos pero no en el detalle de sus lecciones textuales (como ocurre por ejemplo entre las crombergerianas IKL). O bien el caso de ilustraciones idénticas de una edición a la otra y que tampoco aseguran parentesco textual entre los testimonios portadores de esas viñetas (por ejemplo, la misma portada se encuentra en C, Toledo 1500, *Comedia* en 16 autos, y en H, Toledo 1510, pero *Tragicomedia* en 21, y perteneciente a una rama mucho más baja de la tradición -lo cual demuestra que los elementos tipográficos, en este caso una misma ilustración, por sí solos, no son indicio de derivación genética, como supuso Marciales, aunque eso no signifique, desde luego, que no habrá que estudiar las relaciones históricas entre los distintos impresores y cómo se transmitían o heredaban esos materiales tipográficos).

Otro de los problemas de un testimonio impreso es el de las fechas que llevan declaradas, y que a veces son falsas por razones comerciales o legales, o porque más simplemente se copiaron con inercia del modelo (así por ejemplo el colofón de 1502, común a 6 ediciones aparecidas en realidad entre 1510 y 1520, y que aún se vuelve a imprimir, idéntico, allá por los años '30, incluso fuera de España, encontrándose por ejemplo en Venecia 1531, Venecia 1534 y Amberes 1539; y no se olvide que la misma Valencia 1514 copió el colofón rimado de una perdida Salamanca 1500).

Hablando en fechas falsas, también se da el caso de ejemplares que han llegado imperfectos a nuestros días, y que han sido restaurados en Bibliotecas recurriendo a materiales ajenos a la edición: así, por ejemplo, al ejemplar de J del Museo Británico (que es uno de los testimonios del texto en 21 autos), faltándole la última hoja, se le ha pegado un folio con un colofón procedente de otra edición (de D, una de las *Comedias* impresa en Sevilla 1501), y ello desde luego desorienta al lector a primera vista).

En todos estos casos es imprescindible el aporte de la escuela inglesa de bibliografía material, máxime los trabajos que ha llevado a cabo Norton sobre LC, pero que desgraciadamente abarcan tan sólo 20

años de historia de la imprenta española, de 1500 a 1520.

Pero dejando ya de lado los problemas que son típicos de la transmisión impresa, vengamos a las variantes o errores de copia que no difieren mucho de los que se hallan en la tradición Ms. de los textos.

Con un número tan alto de testimonios, es desde luego inmensa la cantidad de variantes que se ponen de manifiesto a la hora de realizar la colación, comenzando por el caudal 'oceánico' de variantes tan sólo gráficas, que antes de desechar hay que evaluar con atención (ya que frente a un error significativo, el conjunto de las variantes gráficas puede ser determinante para detectar la génesis del error y reconstruir la que fue la *lectio* originaria). Variantes gráficas, además, que a menudo son connotativas de una edición y que de todas formas serían interesantes de estudiar a nivel histórico-lingüístico, por ofrecer sistemas homogéneos de arcaísmos, cultismos, regionalismos y hasta barbarismos (como por ejemplo los italianismos de las muchas ed. impresas en Italia, o los lusismos de las aparecidas en Portugal). Pero no siempre este tipo de material, que no afecta al significado, sirve para crear parentescos seguros entre los testimonios, y en la mayoría de los casos se desecha en un aparato crítico (y cuando aparece, su presencia incluso le resulta molesta al estudioso, porque nada le dice de la historia del texto y le causa demoras inútiles en su lectura).

Después de las gráficas, hay muchísimas variantes que son ya de sentido o incluso estilísticas, como también tenemos un gran número de errores, a veces comunes a toda la tradición, que hay que evaluar con suma atención crítica antes de corregir o de encontrarles la solución más económica (para tocar el texto lo menos posible y tan sólo en los casos que se consideren imprescindibles).

Y digo 'corregir' porque hay que partir del dato que entre todos los testimonios conservados no hay ninguno realmente cercano al original del autor (del que no han quedado trazas). Incluso cronológicamente los testimonios están todos lejanos de la supuesta fecha de composición de la obra, máxime en el caso de la *Tragicomedia*, cuyo primer testimonio conservado es paradójicamente una traducción, a la vez que el primer testimonio español que ha llegado hasta nosotros, Zaragoza 1507, dista mucho del año de 1500, supuesta fecha de aparición de la *Tragicomedia*.

Pero no sólo cronológicamente los testimonios están alejados del original, sino también lo están a nivel textual, ya que todos, incluso los más altos en el *stemma*, es decir los más próximos de los 2 sub-arquetipos, que son Burgos 1499 para la *Comedia*, y Zaragoza

1507 para la *Tragicomedia*, llevan de hecho numerosos errores textuales que son de copia, de transmisión y no de autor, y que hay que corregir, sin miedo ninguno, una vez detectados con seguridad, con el apoyo de la tradición siguiente. En efecto, hay que combatir la tendencia a la veneración del testimonio más antiguo, que no se toca, y cuyos errores se vuelven a imprimir (como, para Burgos, "piedad de silencio", "temperancia", "freno de sosiego" "alcançar el destierro" y otros más). En este sentido, hay que animarse a 'destronar' la *princeps* o siquiera el testimonio más antiguo, partiendo del supuesto que no es probable que haya salido al cuidado del autor, y del dato real de que ya contiene, de hecho, varios errores de transmisión.

Más difícil, desde luego, es corregir errores que las dos ediciones primeras comparten con toda la tradición primitiva, que a veces se han enmendado tan sólo hacia fines del siglo XVI, o bien no se han corregido nunca pero que ya desde antiguo comportaron problemas de interpretación (por ejemplo a los traductores, o a los refundidores del texto como Sedeño).

Después de los errores de copia, también tenemos el problema del error de autor, que normalmente se conserva, siempre que estemos seguros de que sea de autor y no de transmisión, lo que no es fácil de establecer⁵.

En fin, en el caso de LC, nos las habemos también con variantes que son de redacción, porque como es sabido, se trata de una obra que ha tenido una génesis muy compleja y que ha seguido creciendo a medida que iban apareciendo las ediciones. Y uno de los problemas más candentes de esas variantes de redacción es que a menudo estropean la versión primitiva de la obra, más coherente y más pura a nivel textual; además, como agravante, esas variantes no siempre son de autor, ni siempre es fácil distinguirlas de las que en cambio lo son, como veremos en seguida.

b) Dejemos pues de lado los problemas más generales de copia y de transmisión textual, y vengamos a la segunda serie de cuestiones muy difíciles de resolver en LC, que son las de redacción, o mejor dicho, de génesis y de autoría.

En cuanto a la génesis del texto, la *collatio* ha puesto de manifiesto toda una serie de datos hasta ahora poco conocidos o desatendidos por la mayoría de los editores anteriores. Concretamente, lo que ha resultado patente de la colación es que el texto se retoca no una sino muchas veces, incluso en la parte baja de

su tradición, y además que no siempre los retoques son de autor sino que a veces son de tipógrafos o de correctores. Nos las tenemos, pues, con varios niveles de intervención que se van superponiendo en sucesión progresiva.

Por otro lado, también tenemos que enfrentarnos con distintas clases de variante de redacción, que comprenden la refundición, la interpolación, la supresión, la sustitución, e incluso más tarde el retoque trivializante o correctivo.

Y lo que es más, tenemos que estudiar con suma atención crítica cada uno de los estadios en que el texto crece o aumenta y cada uno de los momentos en que en cambio se corrige, o se retoca. Sigamos pues más de cerca el esquema de tan compleja evolución (cf. hoja 7):

1. Nivel de redacción del I^{er} Auto, del que acaba de encontrarse un fragmento Ms. (el Ms. Palacio), que aunque copia mediocre debida a dos copistas, documenta sin embargo una redacción del texto distinta y anterior a la mayoritaria impresa (y que he denominado *Ur-Celestina*).

Prueba de este primer nivel de redacción son las numerosas variantes sustantivas respecto al texto impreso, y que comprenden sustituciones, desplazamientos, omisiones, y largos añadidos que, en su conjunto, configuran una versión muy distinta de la obra (cf. los ejemplos en la hoja 8).

Lo que francamente no sabemos es si la versión que documenta el Ms. Pal. se limitaba al I^{er} Auto o si en cambio abarcaba una *Ur-Celestina* completa, en varios autos: en efecto el texto del Ms. se interrumpe en el último renglón del último folio y todo lleva a pensar que los fascículos celestinescos siguientes (que seguramente en su época existieron) no fueron encuadrados en su lugar, perdiéndose o parando en otro sitio. Y no sabemos esos fascículos cuántos serían, ni si podían llevar lo que falta del I^{er} Auto o bien el texto de una *Comedia* completa, como de hecho promete el título en el *incipit* del Ms. y como implica, por otro lado, la presencia del *Argumento General*, que pregona la acción entera de la obra, hasta el final, con las muertes de todos los personajes.

2. Estadio de la *Comedia* en 16 autos Ms. (perdida, pero que seguramente existió porque fue a parar en la tipografía donde sirvió de base para el texto impreso).

Respecto al fragmento documentado por el Ms. Pal., y de limitarse

éste al I^{er} Auto, dicho estadio implica dos elementos nuevos: por un lado una total refundición del viejo texto del Primer Auto, y por el otro un añadido de 15 Autos totalmente nuevos, del 2 al 16, continuadores del *Esbozo* inicial.

Por lo que atañe a la refundición del I^{er} Auto, lo que no sabemos es si fue hecha por el mismo Rojas o por quién antes que él halló esos 'papeles', u otra copia con ellos relacionada.

De ser de Rojas la refundición, nos habría mentido en lo que dice en sus *Prólogos* sobre que no ha tocado el I^{er} Auto ajeno hallado casualmente en Salamanca (e indicado primero como anónimo y después como de Cota o Mena, en dos de los añadidos). Y esa mentira, desde luego, abriría nuevas perspectivas sobre la credibilidad de todas sus demás afirmaciones.

3. Añadido de los *Argumentos* al principio de cada auto, que según dirá el autor más tarde en el prólogo de la *Tragicomedia*, se deben no a su pluma sino a una libertad que se tomaron los tipógrafos. Estos *Argumentos* deben de ser antiguos, puesto que ya aparecen en el primer testimonio impreso conocido, la *Comedia* Burgos 1499, sigla B, aunque seguramente se trata de innovaciones de la imprenta, ya que no resultan en la fase Ms. de la obra (en el Ms.Pal.falta el *Argumento* correspondiente al Auto I). En cuanto al estilo de estos *Argumentos*, que es peculiar, en efecto difiere del estilo de la obra, mientras sus contenidos hay veces que aclaran ciertas ambigüedades en el texto. Quizás por ello el autor no mandó que se quitaran, mostrándose tolerante con la inclusión.

4. Aparecen por primera vez impresos unos materiales de la *Comedia* en 16 autos que no figuraban en el ejemplar de B, falto quizás de la portada y no sabemos si también de otros folios. Así surgen, a enmarcar el texto, los *Materiales Preliminares* y *Finales*. Entre los primeros, consta el *Título*, una *Carta del autor* seguida por 11 *Octavas Acrósticas*, y luego un *Síguese* y un *Argumento General* (pero los 2 últimos deben de ser antiguos, puesto que ya figuran en el Ms.Pal.). Entre los *Finales*, consta por primera vez un texto poético de un personaje nuevo, Alonso de Proaza, corrector que revisa la edición, y que añade 6 octavas de arte mayor para explicar, entre otras cosas, el misterio del nombre del autor. Al mismo tiempo, el texto común sufre pequeños ajustes, correcciones mínimas, retoques estilísticos y alguna modernización de arcaísmos léxicos (como p.ej. "físico" que es remozado en "médico").

Documentan este estadio más completo de la *Comedia* dos testimonios posteriores a B, que son C (Toledo 1500) y D (Sevilla 1501). Cuanto a la fecha en que se forman esos materiales, la verdad es que con el supuesto 'hueco' con que B nos ha llegado, lo único que podemos formular son conjeturas: lo más probable, según los especialistas, es que B no tuviese más que una hoja con el título y en el vuelto el *Síguese* y el *Argumento General* (que como se ha dicho ya son más antiguos).

Para los demás *Materiales* aparecidos, nos encontramos quizás frente a un nuevo estadio de elaboración de la *Comedia*, que comprende, ahora, por primera vez en 1500, la interpolación de aquellas partes firmadas por el autor y por Alonso de Proaza, y el retoque o remozamiento del texto en varios pasajes.

Dentro de esta misma fase, cabe distinguir además, entre los dos testimonios, C y D, nuevas formas de intervenciones en la redacción, por demás autónomas. En efecto C por su cuenta tiene muchísimos añadidos textuales (debidos seguramente a un impresor), mientras D, la edición sevillana que también cuenta con un revisor muy activo, también añade por su parte, o incluso modifica y normaliza lingüísticamente algunos deslices del texto que tiene en frente.

5. Estadio de la nueva redacción del texto en 21 autos, con cambio de título (ahora *Tragicomedia*), y, como es sabido, 5 autos nuevos que crean nuevas perspectivas (y que reciben el nombre de *Tratado de Centurio*), además, nuevo añadido de *Materiales Preliminares y Finales* (se interpolan un *Prólogo* y 3 *Octavas* conclusivas del autor) y nuevos retoques muy significativos en la redacción de las *Octavas Acrósticas*. También en el texto dialogado se introducen nuevas variantes de redacción: interpolaciones, supresiones de viejas frases, sustituciones, y correcciones sintácticas o estilísticas.

Según las declaraciones del autor, todas estas modificaciones pertenecen a su pluma, pero lo curioso es que hay 'correcciones' del texto en 21 autos que de hecho estropean la redacción del texto primitivo (sin que sepamos si se deben a un autor distraído o un error de transmisión).

En cambio los 5 *Argumentos* nuevos, según queda implícito en las declaraciones, deberían ellos también adscribirse a los impresores. Sin embargo, en estos *Argumentos* recién añadidos se introducen algunas novedades: por ejemplo, aparecen algunos juicios de valor, ausentes en los *Argumentos* anteriores, y otros son incoherentes y mal escritos. Es decir, si son de un impresor, parecen ser de una persona distinta de la que redactó los 16 *Argumentos* anteriores. Y hay

quienes piensan que fueron escritos por el mismo Rojas.

Documentan esta nueva fase de la redacción la mayoría de los testimonios conservados, comenzando paradójicamente por una traducción, la italiana de Hordognez de 1506, seguida por el primer testimonio español Zaragoza 1507, que aun siendo posterior deriva sin embargo de un antecedente más alto en el *stemma*, y que presenta, por su parte, algunas peculiaridades (le faltan los *Materiales Preliminares*, quizás por caída accidental, no trae viñetas ni tampoco los *Argumentos* que preceden cada auto, y documenta además un texto arcaico y aún no tocado por la serie de modernizaciones posteriores).

Huelga decir que en la fase primitiva se han extraviado varias ediciones, como implica la traducción italiana que a la fuerza tiene que haberse basado en un original español anterior a 1506, y como implican por otro lado el colofón de Valencia 1514 que quizás copiaba de una Salamanca 1500, y también el colofón de las 6 falsamente fechadas, que tal vez deriven de ediciones circulantes en 1502.

1500 pues, podría ser la fecha en que el texto aparece aumentado con la nueva adición, debida al autor (y en parte a los nuevos impresores, o quizás también a algún que otro colaborador, como piensan muchos).

6. Fase de los retoques al texto de la *Tragicomedia*, documentada por toda la tradición salvo Z (lo cual quiere decir que estos retoques se originan en el antecedente posterior al que tiene Z, o sea lo que se llama y^1 en nuestro *stemma*).

Estas modificaciones consisten en pequeñas glosas de *lectiones difficiliores* o modernizaciones de arcaísmos léxicos (por ejemplo "desçir", que significa "bajar", mudado en "descendir"), pero también retoques de otro tipo, como pequeñas integraciones (p.ej. "y caso que"/"y puesto caso que", "puta alcahueta"/"puta vieja alcahueta"), o incluso algunas sustituciones (p.ej. "nueva maestra"/"buena maestra", "todos yazen"/"todos están", "la hizo"/"la acabó"), etc.

7. Nuevos retoques al texto de la *Tragicomedia*, originados en un punto aun más bajo de la tradición, en y^4 , que afecta directamente a las 6 ediciones falsamente fechadas 1502 y a todas sus derivadas.

En esta nueva fase, vuelven a aparecer algunas de las tendencias ya delineadas, así por ejemplo, se añade algo al texto ("del pasado"/"del pasado tiempo", "amiga"/"amiga mía"), o bien se

moderniza ("despartir"/"despedir"), o aún, se sustituye una palabra ("frechas"/"garrochas", "mi madre"/"mi padre", "de cualquier muerte"/"de cualquier manera"), o se sustituyen y a la vez se desplazan términos ("según del mozo supe"/"según dize el mozo", "el jueves eché de mi casa"/"el jueves de mi casa salió"). Y no faltan las normalizaciones (por ejemplo de proverbios, citados según su forma más corriente: "al aguijón"/"contra el aguijón"), ni tampoco faltan los retoques más atrevidos y no siempre necesarios, como la sustitución de una frase entera ("apaziguar. Estando ellos todos entre si razonando" /"apaziguar. Y en este comedio").

8. Nuevos retoques en el sub-grupo de las sevillanas-crombergerianas, es decir IKL y sus derivadas, originados, desde luego, en su antecedente común, y⁵.

Más una vez tenemos modernizaciones (como "captar"/"cazar"), a la vez que sustituciones, sea de una palabra ("amada maestra"/"amada madre", "a buen seguro"/"a buen recaudo", "más barato"/"más baxo") sea de un segmento mayor ("gran mal es éste"/"gran mal ay"), y no faltan los añadidos ("mil palos"/"dos mil palos") y los pequeños desplazamientos ("tenía un poco ella"/"tenía ella un poco").

9. Estadio de la interpolación de una nueva *Octava* entre las *Finales* de Proaza, que se añade como 6^a, y lleva a 7 el número total de sus estrofas.

Dicho añadido aparece por primera vez en 1514, en la edición de Valencia, salida al cuidado de Proaza, que de paso aprovecha para retocar y perfeccionar la parte por él firmada: en efecto, amén de añadir la nueva estrofa, también modifica el texto de algunas rúbricas que preceden sus *Octavas*, dándoles pues una nueva formulación más general.

Comparten estos retoques con Valencia 1514 tan sólo las ediciones valencianas de ella derivadas, es decir Valencia 1518 y Valencia 1529, faltando, pues, el añadido en las demás ediciones posteriores.

10. Fase de los retoques correctivos que se verifican a partir de y⁶, que rige las ediciones KLM (las dos primeras son crombergerianas).

Son muchas, en esta etapa, las intervenciones que corrigen el texto por conjetura, emendando la serie de errores que de hecho les viene de y⁴ o incluso de más arriba. Así por ejemplo ponen en su lugar el trozo del pelícano en el Auto IV (que iba erróneamente desplazado en todas las ediciones anteriores), además retocan el texto en varios puntos (por ej. "los tomaron"/"los mataron", "con que lo supiese"/"con que pudiese"), etc.

Las correcciones al texto que se realizan en esta fase de historia textual son las que pasan, después, a la mayoría de las ediciones posteriores, gozando, de este modo, de gran difusión a lo largo del siglo XVI (como comprueba la misma Salamanca 1570, que deriva muchas de sus lecciones de este grupo).

11. Fase de los retoques correctivos que se dan tan sólo en y⁷, es decir en el antecedente de L, crombergeriana, y de M, una edición romana.

Estos retoques consisten las más veces en intervenciones conjeturales en casos de lecciones dudosas de toda la tradición anterior (así p.ej, "se pierde"/"se cobra", "culpable culpa"/"culpable pena", y muchos otros más).

12. Estadio de la interpolación del *Auto de Traso*, sacado de una *comedia* de otro autor, un tal Sanabria, y que se añade al texto de la *Tragicomedia* en una decena de testimonios a partir de 1526.

El añadido las más veces se dispone como Auto XIX, pero en algunos de los testimonios aparece al final del texto, como Auto XXII.

Entre los editores modernos son muy pocos los que lo aceptan como auténtico y lo incorporan al texto como Auto XIX, hay otros que prefieren publicarlo como *Apéndice*, aunque la gran mayoría lo desecha como añadido posterior y no de Rojas. Pero un estudio de sus contenidos, acompañado de un análisis lingüístico y estilístico, todavía está por hacer de una forma verdaderamente exhaustiva y solucionadora.

13. Por último, en la tradición de LC más tardía, aún se toman nuevas libertades, se omiten por ejemplo algunas partes (como todos los *Materiales Finales*) o bien se añaden elementos nuevos (un *Reparto*

hacia los años '50), mientras hacia los años '70 se lleva a cabo una imponente operación de 'limpieza' de varios errores que se habían formado a lo largo de la transmisión, y que lleva a retocar el texto en varios puntos, corrigiéndolo las más veces por conjetura.

Como puede apreciarse por el esquema (que se limita a la tradición primitiva donde sin embargo se cuentan 12 niveles distintos tan sólo hasta 1526) es sumamente compleja la trayectoria de la redacción de la obra, comenzando por los varios hitos marcados por el autor (en sus macro y micro intervenciones), pasando por los ajustes debidos a correctores (muchas veces cultos, como Alonso de Proaza), y acabando con las libertades que se toman los tipógrafos, que por pequeñas que parezcan en cada caso, en su conjunto sin embargo configuran sistema y responden a una voluntad muy marcada de actualizar y aclarar el texto.

En efecto, una tendencia constante en esta evolución es la que lleva a quitar o a resolver la dificultad de palabras consideradas poco usuales. Así, por afán de corrección muchas veces se glosan, modernizándolas a nivel de léxico, *lectiones difficiliores* de una gran belleza y arcaicidad.

La intervención explicadora, glosadora o modernizante (por demás implícita en la cita de Valdés) arranca desde muy temprano (ya desde CD, que trivializan B), prosigue después con la *Tragicomedia* (que sustituye "febeo"/"de Febo", "falacias"/"falsías", "obstasse"/"impidiesse") y permanece luego como una tentación que no abandona a ninguno de los que se topan con la edición del texto (incluso Z, el testimonio más arcaico, caracterizado por ser de lo más inerte a la hora de copiar, acaba él mismo modificando lo que le parece demasiado exótico para su lector, p.ej. "solitud"/ "soledad", "anélito"/"aliento", y otros ejemplos más).

La línea predominante de la tradición es, pues, la de 'la vuelta a lo moderno', a lo usual, incluso remozando la *lectio* de los proverbios según lo oído en la tradición oral, o en esta misma dirección, tomándose la libertad de completar los refranes truncados por el autor con un "etcétera" o bien con suspensión (es lo que ocurre, por ejemplo, en dos ediciones barcelonesas de los años '20).

Esta línea modernizante llega muy lejos, hasta avanzado el siglo XVII y es contrarrestada a fines del XVI por la tendencia opuesta, la de los 'restauros' conjeturales de los años '70, que quitan lecciones trivializadas y ponen, en su lugar, lecciones cultas (que muchas veces son aciertos increíbles, resultado de geniales conjeturas).

c) Queda patente, con todo lo dicho, que en una situación tan compleja como ésta resulta incluso difícil de aplicar el criterio tradicional del *usus scribendi*, ya que en efecto lo primero que nos tenemos que preguntar es ¿*usus scribendi* de cuál autor? ¿o de cuál de los niveles de redacción? ¿o de corrección? ¿o de retoques?

A falta de respuestas o de explicaciones convincentes, las más veces es el mismo texto que le socorre al editor, cuando debe elegir la *lectio* o explicar palabras algo oscuras. En efecto, un *usus* de LC existe: más allá de las cuestiones muy sutiles de autoría o de las distintas etapas que se superponen, el texto mismo, de hecho, nos proporciona, en caso de duda, toda una serie de ejemplos semejantes que se proponen como 'autoridad' y ayudan al editor a elegir.

Porque, hay que decir, que en el caso de LC, son muchas veces insuficientes los instrumentos lexicográficos más comunes, ya que muchísimas de las palabras que se encuentran en el texto resultan documentadas en LC por primera vez. Faltan, pues, términos de comparación fuera del texto, y de hecho, muchas veces, LC acaba siendo fuente de sí misma. Es ella misma, por tanto, quien nos tiene que brindar su autoridad (que, dicho sea de paso, no le falta, ya que es, a todas luces, un verdadero 'tesoro de la lengua española').

En este sentido, son de capital importancia las *Concordancias* del texto, como las de Zaragoza 1507 (que F.Lobera tiene en prensa), y las de Burgos 1499 ya publicadas, que junto con el texto informatizado (con el que desde luego hemos estado trabajando) resultan ser instrumentos utilísimos para pesquisas léxicas, estilísticas o incluso textuales sobre la obra, a la hora de decidir una lección.

Incluso, las pesquisas léxicas, pueden ayudar a aclarar las cuestiones de autoría, o de las varias capas de la redacción: así por ejemplo consta positivamente que aumentan los términos jurídicos en las interpolaciones de la *Tragicomedia*, lo cual llevaría a pensar en el Bachiller. O al revés, que en la *Comedia* crecen, respecto al I^{er} Auto, las palabras ciudadanas, que luego se descuidan totalmente en la versión del texto en 21 autos.

Al mismo tiempo hay que saber ponderar algunos resultados quizás demasiado esquemáticos que puedan salir de las *Concordancias*: si por ejemplo se mira al léxico de la magia o al del dinero, resulta 'milagrosamente' que todas las menciones van de los autos I al XII, y

ello, lejos de implicar un autor distinto para los primeros 12 autos, significa más simplemente que los personajes portadores de esos campos léxicos (que son Celestina, Pármeno y Sempronio), mueren, como es sabido, en el auto XII (y con ellos se terminan esas palabras en el texto).

En resumidas cuentas, hemos estado viendo hasta ahora en los detalles, cada uno de los problemas que el texto de LC plantea al estudioso que quiera publicarlo, y que como se ha dicho, son de transmisión, de redacción y de instrumentos lingüísticos insuficientes.

Veamos ahora cómo, a pesar de estas dificultades, hemos ido preparando la edición, dándoles las espaldas a las ediciones anteriores y empezando todo de nuevo, a partir de una minuciosa y rigurosa colación.

4.

(principales novedades de nuestro *stemma*: Francisco Lobera)

5.

No queda sino decir, brevemente y ya para concluir, cómo se ha armado, en lo concreto, nuestra edición, es decir qué decisiones prácticas se han tomado, y qué tipo de operación se ha hecho, en el plano ya de la ejecución.

Nuestra edición, ante todo, es una edición de la *Tragicomedia*, o sea de la versión del texto en 21 autos generalmente conocida como 'segunda redacción' (aunque, como se ha visto hoy, el término 'segunda' es inexacto, ya que la *Tragicomedia* ocupa el nivel 5 en nuestro esquema).

El texto que nos sirvió de base en la transcripción fue Z, que como se ha visto, es el testimonio más próximo del sub-arquetipo, y aún no tocado por los retoques de la tradición posterior. Si bien Z nos da un texto antiguo y fidedigno, no está exento de erratas, de errores e incluso de lagunas, que desde luego se han corregido teniendo a la vista la tradición. Para las partes *Preliminares* que en él faltan fue integrado por P, Valencia 14, que después de Z es el testimonio de la *Tragicomedia* que ocupa el lugar más alto en nuestro *stemma*.

Hemos elegido una edición del texto en 21 Autos, decíamos, y este punto de partida, como se verá, ha orientado la mayoría de las decisiones prácticas que hemos tomado.

Entre ellas, la de no mezclar ambos textos, *Comedia* y *Tragicomedia*, como la mayoría de los editores ha hecho hasta ahora, integrando, como se ha visto, entre corchetes frases de la *Comedia* desechadas en la nueva redacción, que incluso contradecían el texto nuevo (y, en última instancia, yendo contra la voluntad del autor, llegando al absurdo que lo que éste había tachado lo han vuelto a imprimir yuxtapuesto a la nueva redacción, formando un texto híbrido, que ni es del autor, ni tiene mayor sentido a los ojos del lector).

En nuestra edición, lo que Rojas ha tachado de la *Comedia* no va en el texto sino en el Aparato, a no ser unas frases de la *Comedia* que requería el sentido, y que al copiarse la *Tragicomedia* se han caído por error mecánico o accidental, ajeno a la voluntad del autor (en aquellos casos pues, que han sido considerados como 'laguna' de la *Tragicomedia*, es decir, como error de transmisión, y no tachadura o intervención de autor).

Del mismo modo, se han preferido viejas lecciones de la *Comedia* cuando estábamos convencidos de que la variante de la nueva redacción era una corrupción del texto antiguo, también en este caso por error de copia, y no de autor.

Incluso hay lecciones que se han corregido a partir de B, la I^a de las *Comedias* (como p.ej. en el Auto XI.65, "no tiene consuelo" que da sentido y se conforma con la fuente "indiget sollatio", contra "tiene consuelo" de toda la tradición).

Y también hay correcciones que se han tomado del recién descubierto Ms.Palacio, que, como se ha visto, muchas veces ofrece lecciones mejores que toda la tradición (entre ellas, "sentirías", "estruendo", "teníe", y el añadido "sin visitar" que acabamos de comentar).

En otras palabras, al reconstruir el arquetipo de la *Tragicomedia* en nuestra edición, se le ha podido corregir en sus errores a partir de los testimonios de la *Comedia* que traían en correspondencia una lección mejor, luego extraviada o estropeada por error de copia y no de autor.

En este sentido, las que resultaban ser, a primera vista, todas 'variantes de autor', no por ello han sido consideradas como evangelio: se ha ponderado con suma cautela cada uno de los casos y cuando estábamos convencidos de que la *lectio* representaba, en realidad el desliz de un impresor, se le ha corregido, no ya con osadía, sino con el apoyo de una larga serie de consideraciones.

Ha habido casos en que hemos corregido un error de las primitivas teniendo en cuenta las enmiendas conjeturales de y6 o KLM (así por ejemplo el trozo mal colocado del pelícano que hemos vuelto a poner en su lugar, y alguna que otra corrección más).

Y en fin no faltan nuestras propias correcciones conjeturales contra toda la tradición, en caso de errores seguros o de lecturas dudosas, no siempre emendadas o aclaradas por los demás editores (así por ejemplo en el Auto I, la frase "con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe" corregida en "con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe", corrección obvia, que sin embargo se les había escapado a la mayoría de los editores, o también otro ejemplo en el Auto XIII, "si pudiere vengar estas muertes", corregido en "si pudiere, vengaré estas muertes", paralelo con lo que viene después, "si no purgaré mi inocencia" (es decir que limitándonos a leer una 'e' que iba en sinéresis entre las palabras "vengar estas" hemos establecido simetría entre dos futuros y dado nuevo sentido a una frase que antes no quedaba nada clara). Y como éstos, muchos ejemplos más (aunque desde luego hay algunos errores que se han dejado sin

tocar, por ser dudosa su corrección, pero que de todas formas van acompañados por largos comentarios en las notas).

Hablando en las notas, son muy numerosas (por ahora son como 3.000, que, desde luego, tendrán que sufrir tijeretazos). En su mayoría son de aparato crítico y traen variantes, pero hay muchas que atañen a la interpretación y a la explicación textual.

Porque, de hecho, un gran esfuerzo ha sido el de dedicarnos a interpretar el texto, máxime en los pasajes oscuros y difíciles de comprender. A veces, se han resuelto con la acentuación (por ejemplo, acentuando de una forma distinta varios casos de homógrafos verbales). Otras veces, se han solucionado con una distinta puntuación (la nuestra a menudo difiere de la de los demás editores, y ha tenido en cuenta también la de los testimonios antiguos consultados).

Con la puntuación, además se han querido poner de manifiesto algunos aspectos estilísticos de la obra, como por ejemplo las amplias series enumerativas, subrayadas con frecuentes comas, o bien las yuxtaposiciones sintácticas, evidenciadas con toda una serie de puntos seguidos que recortan frases muy breves que se persiguen una tras otra en largas tiradas, o aún las numerosas citas ajenas, tanto cultas como populares, que hemos querido distinguir y hacer lucir tipográficamente en el texto enmarcándolas en cada caso entre comillas, que dejan claro a los ojos del lector la cantidad impresionante de "fontecicas de filosofía" que recoge el texto, o si se prefiere la "floresta de filósofos", o verdadero 'centón de sentencias' que Rojas -o los autores- han querido edificar, con afán de colección.

Por lo que atañe a la forma del texto, se ha aceptado implícitamente a LC como una obra teatral, y por tanto, amén de atenernos a la originaria división en autos, también hemos subdividido el texto en escenas (lo cual va indicado con simples espacios blancos, sin titulillo expreso), Dicho sea de paso, nuestra división en escenas no siempre coincide con la de demás editores (y lo mismo puede decirse de los apartes, que hemos identificado en varias ocasiones más en el texto y que hemos preferido indicar entre paréntesis, renunciando, en este caso también, a una acotación expresa).

Aún dentro de la forma exterior, la distintas redacciones, o mejor el "texto en movimiento" (como se le ha llamado en un reciente Congreso de Filología), no ha sido documentado en forma "sinóptica", es decir, distinguiendo con caracteres tipográficos cada una de las redacciones del texto (por ejemplo, cursiva y redonda como se ha hecho hasta ahora), sino que se ha optado por la forma "compuesta", o

"texto mixto" (es decir todo en redonda, pero señalando las interpolaciones de una cierta extensión entre medios corchetes).

Y ello por lo ya dicho, de querer privilegiar la forma del texto en 21 autos y de no quererla 'estorbar' con caracteres tipográficos 'deturpadores' a la vez que 'denunciadores' de un añadido, que incluso podían acabar por 'distraer' la atención del lector

Para concluir, en nuestra edición hemos recorrido el camino inverso al que recorrieron los editores del siglo XVI que 'corregían' y 'retocaban' el texto en la dirección de la 'vuelta a lo moderno'. Nosotros, por el contrario, seguimos la dirección de la 'vuelta a lo antiguo' (hacia atrás, hacia el texto del autor), y en este camino no 'corregimos por conjetura' sino que 'reconstruimos' tras el examen de la tradición.

Creemos que lo que ofrecemos es un texto muy próximo del original, corregido en varios puntos y sobre todo interpretado y explicado en varios pasajes que hasta ahora habían sido desatendidos por los demás editores.

No queda sino decir que la edición que ahora se entrega representa tan sólo la primera etapa de la 'otra' edición crítica del texto, la que tendrá en cuenta todos los testimonios de la tradición, es decir, la edición crítica 'mayor', o nuestra "Celestina, la gorda" (como llamaba M. R. Lida el grueso volumen de su monografía).

Sin embargo, estamos convencidos de que este primer estadio de fijación del texto, que deriva del examen por ahora de las primitivas hasta 1520, va a representar una etapa importante para las investigaciones futuras, algunas por demás ya encaminadas. En efecto los sondeos ya realizados sobre la tradición posterior han demostrado que todos los testimonios examinados son *descripti*, lo cual devuelve validez a nuestro *stemma*, que se confirma como punto de partida para la labor futura, que desde luego queremos continuar.

Lo que hoy se ofrece es una edición crítica 'menor', limitada a los 20 primeros años de la tradición. Por ahora siquiera queda sentada la primera piedra de la construcción. La 'gorda' vendrá después (Dios mediante).

esquema

1. Nivel de redacción del Ms.Pal. (Mp)
2. *Comedia* en 16 autos Ms. (w¹⁶)
3. Argumentos - I^a edición (w^{16'} = B)
4. Materiales Preliminares y Finales
Retoques al texto de la *Comedia* (x = C D)
5. *Tragicomedia* en 21 autos (w²¹ = Z)
6. Retoques y¹ (= N PU H IJ KLM)
7. Retoques y⁴ (= H IJ KLM)
8. Retoques y⁵ (= IJ KLM)
9. Interpolación Octava de Proaza (Valencia 1514)
10. Retoques correctivos y⁶ (= KLM)
11. Retoques correctivos y⁷ (= LM)
12. Auto de Traso (Toledo 1526)
13. Retoques posteriores

ejemplos

6. *Retoques y¹* (= N PU H IJ KLM)

desçir - descendir
y caso que - y puesto caso que
puta alcahueta - puta vieja alcahueta
nueva maestra - buena maestra
todos yazen - todos están
la hizo - la acabó

7. *Retoques y⁴* (= H IJ KLM)

del pasado - del pasado tiempo
amiga - amiga mía
despartir - despedir
frechas - garrochas
mi madre - mi padre
de cualquier muerte - de cualquier manera
según del mozo supe - según dize el mozo
el jueves eché de mi casa - el jueves de mi casa salió
al agujiòn - contra el agujiòn
apaziguar. Estando ellos todos entre si razonando -
apaziguar. Y en este comedio

8. *Retoques y⁵* (= IJ KLM)

captar - cazar
amada maestra - amada madre
a buen seguro - a buen recaudo
más barato - más baxo
gran mal es éste - gran mal ay
mil palos - dos mil palos
tenía un poco ella - tenía ella un poco

10. *Retoques correctivos y⁶* (= KLM)

[despl. pelícano]
los tomaron - los mataron
con que lo supiese - con que pudiese

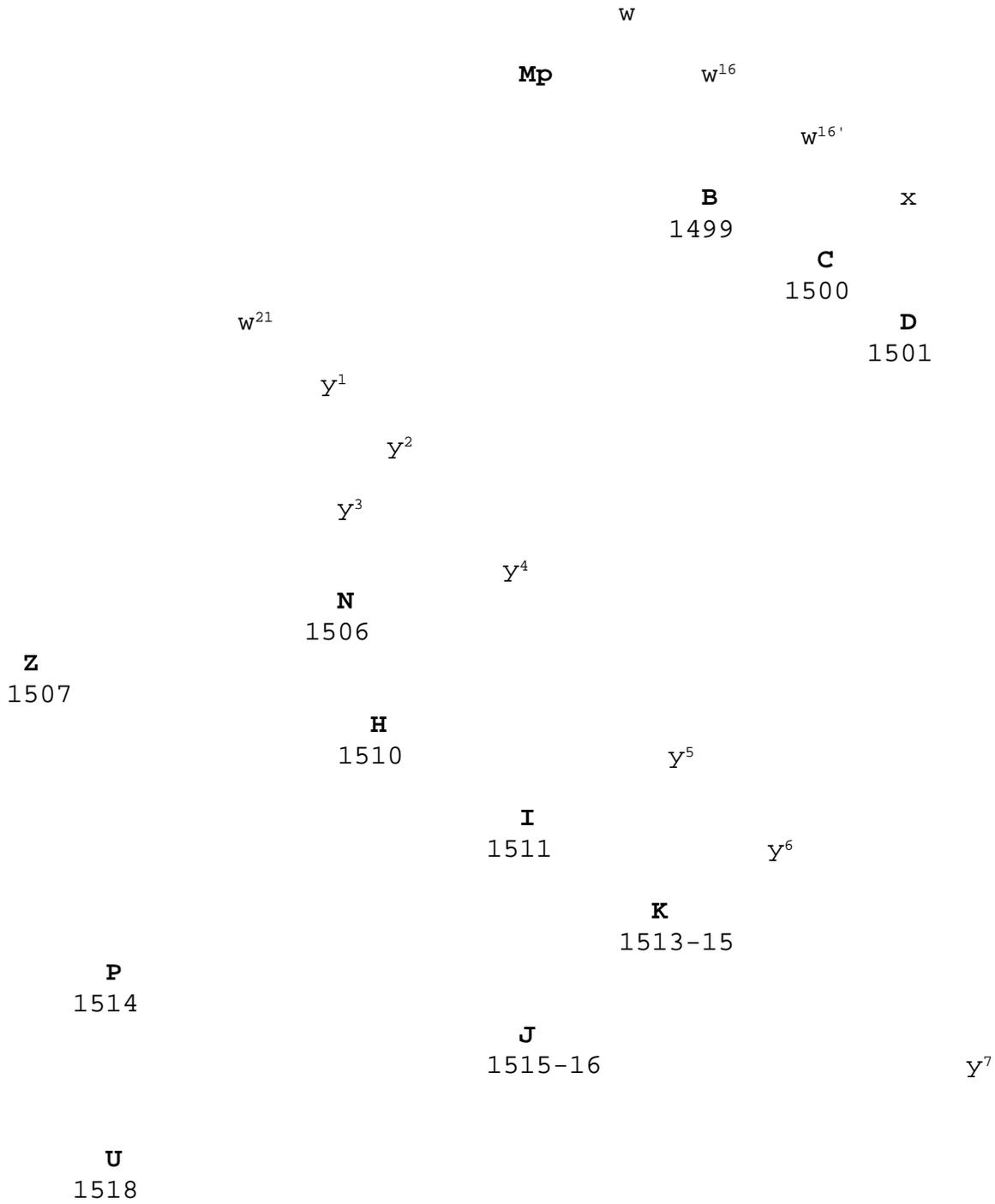
11. *Retoques correctivos y⁷* (=LM)

se pierde - se cobra

culpable culpa - culpable pena

Stemma

(ediciones primitivas)



L
1518-20

M
1520