

El texto de *Celestina*: hacia una *vulgata editio*

José Antonio Torregrosa Díaz
(IES Antonio Sequeros)

El desarrollo en el siglo XX de métodos científicos aplicados a la edición de textos literarios hizo que miráramos con recelo las viejas publicaciones decimonónicas que recogían el legado literario castellano. La magna colección de Rivadeneyra, la Biblioteca de Autores Españoles, muy meritoria al poner en circulación ese rico patrimonio de nuestro pasado, constituyó durante muchos años una referencia indispensable al respecto. Sin embargo, el paso del tiempo fue evidenciando sus imperfecciones. La ausencia de un procedimiento ecdótico medianamente consolidado y coherente no garantizaba la fiabilidad que la ciencia nueva (nueva en España, en realidad) exigía. Por otra parte, el acceso a más variadas fuentes textuales, fruto de la investigación, iba enmarañando aún más ese concepto tan vagaroso –por lo menos aplicado a los textos medievales y del Siglo de Oro– de “original”.

Cuando de manera progresiva la filología editorial ha ido entrando en nuestras universidades, se ha creído forjar unas herramientas eficaces con que acometer el muchas veces tortuoso trabajo de la edición de los clásicos. Incluso esas técnicas de escuela aplicadas recientemente han generado en ocasiones la quimera de la consecución de logros “definitivos” que no lo son. Sin duda, es un anhelo, y una necesidad, el establecimiento de unas bases sólidas, soportadas por la coherencia y, hasta donde sea posible, por la objetividad de la tarea científica. Pero, para desaliento nuestro, la observancia de todas estas premisas no asegura unos resultados incontestables.

En el terreno de las publicaciones filológicas hay un marbete que se ha usado con una enorme largueza, por no decir, a veces, con inconsciencia. Me refiero al de “edición definitiva”, con el que se etiqueta un producto editorial. Si esta calificación se aplica a textos del Medievo o a aquellos difundidos a través de la imprenta manual en, digamos, los dos primeros siglos de su existencia, revela algo de exageración, a la par que denota un tanto de soberbia, si no se trata solamente de un lazo publicitario. Sancionar como “definitiva” una edición es proclamar la rotunda excelencia de la misma, alardear de que después de una determinada labor no caben nuevas aportaciones de mejora. Una insensatez que, es verdad, no se ha cometido a propósito de *Celestina*,¹ texto sobre cuya compleja ecdótica haré aquí algunas consideraciones.

Durante siglos el proceso de edición y reedición de las obras literarias –y no solo literarias: el campo de extensión es por supuesto ampliable– parecía presuponer que el texto salido del molde tipográfico era la voluntad última y definitiva del autor. De modo que la edición príncipe se convertía (si no había otra posterior con modificaciones autorizadas) en testimonio notarial de esa voluntad. Pero sabemos el desapego que en épocas pasadas tenía, por lo general, el autor respecto de su obra, al menos considerados los hechos desde una

¹ En el presente trabajo la denominación *Celestina* se refiere, las más de las veces, a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. No la usaré o la aclararé cuando sea pertinente una discriminación entre *Comedia* y *Tragicomedia*.

perspectiva actual. El que los estudios filológicos no se plantearan hasta época muy reciente la cuestión de qué ocurría después de que un autor pusiera el punto final al manuscrito de su obra puede deberse al carácter extraliterario de este asunto, vinculado, en primer lugar, con el interés económico de la imprenta: ahorro de materiales, mayor rendimiento de los operarios, incremento de la producción. Y es claro que estos mundanos afanes han quedado fuera y muy lejos de la suave aureola estética que siempre ha envuelto a las “bellas letras” y, en general, a toda escritura.

Pese a que la bibliografía material es todavía entre nosotros una ciencia naciente, ha hecho ya contribuciones destacadas, que no hacen más que declarar la incidencia que en el texto publicado tienen una serie de agentes interpuestos.² Irremediablemente interpuestos, pues son actores necesarios para la realización del producto comercial: copistas y componedores, entre ellos. Pero no solo.

1. *Celestina*, un caso único

En el vasto conjunto de obras literarias de nuestro patrimonio antiguo, *Celestina* bien puede representar la antonomasia de la dificultad ecdótica: “un caso único de tradición textual, que no tiene semejantes en ninguna otra obra del Siglo de Oro”, ha escrito Patrizia Botta (2001, 100).

La peculiar configuración de su amplia y compleja historia compositiva y editorial (de los 16 a los 21 actos, además de otros cambios menores; una abundantísima tradición impresa), la pérdida de ediciones tempranas, la identificación reciente de un manuscrito cercano en el tiempo a la edición príncipe (sea cual fuere esta) con parte del primer acto, la inmediata traducción de la *Tragicomedia* al italiano realizada a partir de un modelo hoy perdido, la existencia de versiones dramáticas y en verso, la pronta consideración de obra “clásica” y, por consecuencia, la elaboración de anotaciones eruditas ya en el siglo XVI, todo ello configura un panorama que el estudioso ha de atender en todas sus nudosas ramificaciones. Y no olvidemos que esta suma de factores se produce en un momento en que la lengua española, viva y cambiante, busca su definitiva madurez, lo que propicia –y esto no afecta solo a *Celestina*, es claro– que, por ejemplo, diferentes obradores tipográficos tengan usos lingüísticos distintos; divergencias que incluso podríamos imaginarlas entre los operarios de un mismo taller. Y a este conjunto de razones literarias y lingüísticas hay que añadir por fuerza las que más arriba se han enumerado y que tienen que ver no con el arte, sino con el *modus operandi* del negocio impresor que, ya lo hemos dicho, está por naturaleza subordinado a la economía.

² Existen libros muy valiosos sobre el nacimiento y desarrollo de la imprenta en diferentes ciudades de España, algunos con información muy detallada sobre las prácticas habituales de los operarios del taller. El *texto del Quijote*, de Francisco Rico, estudia las consecuencias que tiene en el texto cervantino impreso el modo de trabajo de esos profesionales.

2. Del manuscrito al texto impreso

Ese taller, como se sabe, utiliza para la composición del texto un original de imprenta, una copia del ológrafo hecha con limpieza y con buena letra, realizada por alguien curtido en esa tarea pero que está expuesto a comprensibles descuidos humanos: sustituciones, saltos de línea, trivializaciones de vocablos que son ajenos a su mundo cultural, etc. A esas desviaciones que ya se incluyen en la copia que entra en la imprenta se sumarán las que propaguen, de manera también involuntaria, los cajistas, ellos a través ya de tipos móviles. Para mayor enredo, sabemos que podían existir en una misma edición varias tiradas, y que cada una de ellas podía contener correcciones hechas al texto de la anterior. De modo que si en nuestros días apareciese un nuevo ejemplar de la *Comedia* de Burgos, de la de Toledo o de la de Sevilla (de las que solo conservamos, respectivamente, el ejemplar de Nueva York, de Ginebra y de París) no sería maravilla que nos encontrásemos con tal lección que aclarase u oscureciese la de su aparente gemela.

Pero es que los involuntarios errores de lectura de los artesanos no son la única manera de desvirtuar el texto. Lo es también la manipulación natural y consciente que la composición por tipos genera y que tiene que ver especialmente con los ajustes de espacio: adición y supresión de texto, según las necesidades.

En fin, un panorama, como digo, que coloca al editor moderno dentro de un escabroso laberinto en el que con frecuencia está rodeado por una penumbrosa incertidumbre. Y en mayor medida cuanto más conocimiento tiene del camino que conduce desde el autor hasta el libro impreso y de los jalones que señalan las distintas etapas de ese trayecto. Se produce entonces una aparente paradoja: cuanto más sabemos sobre el proceso editorial en el pasado, más conciencia tomamos de nuestras limitaciones en nuestro intento de restaurar la llamada “voluntad del autor”. Lo que no quiere decir, en absoluto, que nos encontremos más lejos de nuestra meta. Quiere decir, ni más ni menos, que ahora estamos reconociendo la realidad un tanto difusa de sus perfiles, mientras que antes, adormecidos por nuestro desconocimiento, nos asistía una falsa sensación de cercanía al objetivo, cuando en verdad estábamos más lejos sin saberlo.

Con la exposición anterior no quiero proyectar, en absoluto, la idea decepcionante de un círculo diabólico en el que estemos condenados a abandonar *ogni speranza* de ofrecer textos clásicos genuinos, rubricados con el timbre de la fidelidad. Vengo a decir solo que las nuevas herramientas obligan también a replantear con novedades la tarea. Aunque en algunos aspectos quizá deberíamos atenuar el grado de tortura que nos infligimos ante problemas que pueden ser ciertamente insolubles. Si hablamos de las manipulaciones físicas de los operarios en los ajustes de la plana, justificadas por la necesidad, quizá concluyamos en más de un caso que el esfuerzo de la filología por advertirlas puede resultar una tarea desproporcionada con respecto a los frutos que obtengamos. No puede negarse que el *usus scribendi* confirmará en ocasiones la sospecha de bastardía lanzada sobre un determinado pasaje. La detección de una anómala omisión de texto (digamos, por ejemplo, determinantes, algún adjetivo, el pronombre sujeto...; la preferencia por las abreviaturas en ciertos lugares de la página) o, al

contrario, de una adición (citemos la inclusión de dos sinónimos, el uso de vocativos, el superfluo pronombre sujeto... también en lugares estratégicos) podría hacernos diagnosticar una *ratio typographica* en ese proceder, y a partir de ahí podríamos intentar restituir el texto original, mermado o engordado imperativamente por los operarios según el espacio de que disponían. E incluso las tendencias comprobadas de estos impresores pudieran dejarnos pistas valiosas sobre sus intervenciones. Pero si la certeza no es completa, el método corrector se presta con facilidad a ver manejos donde pudiera no haberlos o a reposiciones y eliminaciones desatinadas.

Pensemos, además, en que los autores conocían las prácticas de imprenta y que, en la mayoría de los casos, debían de mostrarse indolentes (o impotentes) ante ellas, pues sabían que la supresión de un artículo o de un adjetivo, la adición de un sinónimo, la duplicación de una pregunta y otras alteraciones de esta especie iban a ser manejos habituales en el taller durante el proceso de composición de una obra. Y así se difundiría esta entre los lectores, convertida en *textus receptus* aceptado por el autor, quien asumiría que las modificaciones impuestas por mano ajena carecían de relevancia semántica y eran inherentes a la industria. Es cierto que las erratas son también consustanciales a la imprenta y se busca en cambio su reparación. Pero estas surgen de manera involuntaria y, en caso de hacerse manifiestas, serían extirpadas por el mismo agente que las insertó. Y sobre todo: su presencia puede incluso desnaturalizar el sentido del texto y la intención del autor. De modo que por fuerza ha de ponérseles cerco. Así pues, salvo caso palmario de arreglo fácil habría que actuar ante este asunto con un razonable comedimiento, dado que la tentativa sistemática de restauración de un manuscrito (o de una *princeps* perdida, en nuestro caso) vaga casi siempre sobre terreno movedizo.

3. Algunos problemas de la *Tragicomedia*

Ha sido en los últimos años cuando esta parcela material de la Filología ha comenzado a preocupar a la ecdótica de *Celestina*. Y la nueva perspectiva, tendente a denunciar un cúmulo de manejos artesanos espurios, no debiera traer la consecuencia del desamparo crítico de otros rincones textuales del clásico castellano, con la falsa justificación de haberse alcanzado el límite de nuestras posibilidades para mejorar el texto.

Hay unos cuantos pasajes en la *Tragicomedia* sobre los que la crítica celestinesca ha martilleado durante décadas de manera repetida: “Eras y Crato”, “piedad celestial”, “Minerva con el can”, “comedor de huevos asados” y alguno más que se podría citar. Es sin duda necesario apurar la investigación en busca de soluciones textuales para los problemas que plantea la obra, se ha de intentar una explicación coherente para ciertos pasajes que desde años encierran incógnitas que no acaban de ser satisfactoriamente reveladas. Pero me pregunto si la reincidencia en estos *loci* ya famosos no causará el efecto de crear la sensación (absolutamente falsa) de que en ellos se agotan las dificultades “verdaderamente importantes” del clásico. No sé si ocurre esto. Lo cierto es que persisten en las ediciones actuales, aún en las más acreditadas, muchos lugares que necesitan sanación, lugares que no se han entendido

todavía –y el propio editor confiesa a veces en su nota la oscuridad del texto– o se han explicado mal creyendo entenderlos.³ Hay pasajes que se editan reiteradamente mal, con lecciones defectuosas; otros muchos (y digo muchos) a los que se les aplica una puntuación desorientada que produce un sentido o una intención alejados de la realidad; y aun otros que se anotan con verdadero desacierto y dejan al lector, fiado de la nota, en desamparo interpretativo. Se da el hecho de que los problemas famosos antes citados no causan, aun cuando no acertáramos a darles una solución plena, excesivo deterioro en la comprensión del pasaje, penetrable *grosso modo*, mientras que hoy se siguen editando y anotando pasajes en los que se hace decir a los personajes lo contrario de lo que el autor escribió. Más adelante pondré algún ejemplo.

Me he ocupado en otra ocasión de este asunto intentando enfocar las oscuridades textuales de la *Tragicomedia*.⁴ Ahora repasaré con brevedad algunos puntos que van desde el plano oracional al léxico y semántico. Pretendo llamar la atención sobre la necesidad de un nuevo texto de *Celestina* (y no solo de la *Tragicomedia*) que elimine errores, incertidumbres y nos haga transitar con mayor seguridad por los agitados amoríos de Calisto y Melibea. Por supuesto, es un deseo que no ignora el hecho más arriba mencionado, la imposibilidad presente de una edición definitiva, pero que se ampara en nuevos e indiscutibles avances.

Al abrir una edición actual de un texto antiguo, el lector de hoy se encuentra un producto editorial que presenta una puntuación acomodada a los usos establecidos por la norma académica; pasa de un párrafo a otro en función de la variedad de contenido; se le facilita la comprensión con signos de exclamación y de interrogación; y si se trata de una obra teatral, hallará destacado a la izquierda (o, a veces, encima de cada intervención) el nombre de cada personaje. Nada de esto hallamos en las ediciones antiguas, caracterizadas por una muy rudimentaria puntuación, que incluso podía variar de un taller a otro, y por el eficiente aprovechamiento del papel, que rechaza improductivos espacios en blanco. De modo que al dotar de una determinada configuración al texto, el responsable de la misma actúa de mediador ante sus receptores. Y ello tiene consecuencias. Aún encontramos en *Celestina* erróneas divisiones de periodos oracionales que producen una semántica desviada. Me valgo de unos pocos ejemplos entre otros varios: “Vete con Dios de mi casa tú, y esotro no dé voces, no allegue la vecindad” (acto XII, *Celestina*) es la manera como se difunde este texto en la muy prestigiada edición de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, y antes en algunas otras, incluso en antologías escolares, pues reproduce el fragmento una situación especialmente dramática dentro de la obra, la disputa entre mozos y alcahueta y el asesinato de esta por aquellos. Según tal presentación, la vieja le dice a Sempronio que se

³ Por no afectar a la fidelidad del texto, no entro ahora en una cuestión que afecta grandemente a nuestro clásico. Me refiero a la sobreinterpretación a que se nos ha acostumbrado en las notas, cuando no hay oscuridad que aclarar. Con frecuencia sucede por la vía anacrónica de juzgar el texto a la luz de usos y costumbres de hoy. En el fondo late, quizá, la idea de que un texto magistral ha de serlo por ofrecer una semiosis casi infinita.

⁴ En mi tesis de doctorado de 2015 “*Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *Anotaciones críticas y textuales y versión modernizada*, que puede leerse on-line en <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/44586> y en <http://www.tesisenred.net/handle/10803/316578>.

vaya y que Pármeno no grite, no sea que vengan los vecinos. Pero a todas luces resulta incuestionable que la puntuación ha de ser: “Vete con Dios de mi casa tú y esotro, no dé voces, no allegue la vecindad”. De modo que quien gritará si las amenazas continúan será Celestina, y lo hará, precisamente, para que vengan los vecinos; y quienes se han de ir de casa de la alcahueta son los dos mozos. Hay que decir que el uso de verbo en singular seguido de una pareja de sustantivos o pronombres en función de sujeto es frecuente en la obra. Pero en el caso presente, a la consideración de texto viciado se llega, sobre todo y en primer lugar, por una elemental contextualización de los hechos que vienen sucediendo en la escena desde unas páginas atrás.

Me detendré ahora en un caso de sintaxis y semántica confusas que tiene arreglo mediante la puntuación adecuada: “Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes” (acto XIII, Calisto). Así se editan frecuentemente las palabras de Calisto. Pero carece de sentido lo que dice (“en el caso de que pueda vengar estas muertes, fingiré que vengo de fuera”). Yo mismo acepté como solución una enmienda del siglo XVII, rescatada por Patrizia Botta en su edición digital: “vengaré”. Pero toda la tradición es unánime en el infinitivo. Ahora veo que no hace falta restituir nada (aunque la forma de futuro iba en la dirección acertada para conseguir el sentido correcto). Lo que hace falta es aplicar la puntuación pertinente: “Mañana haré que vengo de fuera; si pudiere, vengar estas muertes; si no, purgaré mi inocencia”.

Otro caso de mala puntuación trae derivaciones subjetivas hacia la mayor o menor pericia literaria del autor. En el acto I, cuando Sempronio recibe de Calisto el mandato de prepararle la cama, el criado contesta: “Señor, luego. Hecho es”. Pero con frecuencia se edita “Señor, luego hecho es”. Y se invierte erróneamente la perspectiva temporal de lo que realmente ocurre en la escena. En el primer caso, el correcto, el mozo responde diligentemente que lo va a hacer y a continuación anuncia que ya lo ha hecho. Y hemos de entender que ha pasado, entre ambos mensajes del criado, el tiempo necesario para que la acción sea ejecutada, según un procedimiento dramático que se utiliza a menudo en la obra. Y todo ello tiene refrendo en el contexto: inmediatamente después de que el criado diga “Hecho es”, Calisto le pide que cierre la ventana para que las tinieblas acompañen sus penas amorosas. Ventana que, si no estaba abierta antes, debió de abrirla Sempronio para aderezar la cama. Precisamente la descaminada consideración del tiempo dramático de las acciones en *Celestina* ha producido serias críticas al autor, por la imputación de pretendidos yerros compositivos, pues lo que a veces dicen los personajes respecto a la duración de algunas acciones no se confirma a través de lo que podemos leer en la obra. En ocasiones tales tachas son sencillamente injustas, pues ha de entenderse que aquello a lo que asistimos es solo una muestra de lo que en las acciones “reales” de los personajes ocurre o ha ocurrido. De modo que cuando Melibea confiesa a su padre que Calisto ha estado un mes escalando las paredes de su huerto, y cuando el simplón de Sosia confiesa a Areúsa, antes de la última entrevista, que en ese mes su señor no ha ido ni siquiera ocho noches al encuentro amoroso, no podemos ni debemos actuar con mira estrecha y desmentir a la joven y al criado (incusando el descuido del autor) con la prueba del texto: solamente dos o tres entrevistas nocturnas hemos

presenciado. Este recurso a la elipsis temporal, recortando en la escena lo que en la realidad tendría un dilatado desarrollo, está en la base compositiva de la obra, y el desconocimiento del código artístico utilizado genera un abuso crítico. Y en el fragmento señalado la puntuación correcta incide en ello.

Aunque no encuentran amparo resolutivo en la tradición *prior*, dado el lábil sistema de puntuación de 1500, los casos que han sido citados tienen un arreglo indisputable. Pero esa precariedad del pasado en los usos ortográficos dificulta a veces enormemente la tarea del editor y conduce a este, en ocasiones, a resultados inseguros. El de las señales gráficas es un problema que todavía toca un gran número de pasajes celestinescos, pues la inestable presentación de todas las ediciones base, las pocas facilidades que aportan los testimonios coetáneos, apadrinan no pocos errores de interpretación. Por esta vía, que llega hasta la prosodia de las palabras –por la carencia de tilde– y a la de la oración –un ejemplo extremo: la *Comedia* de Burgos desconoce los signos de interrogación–, se explican muchas lecciones mendaces actuales, como la expresión de Calisto en el acto V: “Quita ya esa enojosa aldaba; entrara esa honrada dueña”, por “entrará”; la de Sempronio en el acto VIII: “¡Trovara el diablo! Está devaneando entre sueños”, en lugar de la correcta “¡Trovará el diablo!”; y otra vez Sempronio, ahora en el acto XII: “¡No mandó un maravedí aunque caiga muerto!”, por “mando”. Y no resulta claro si la presentación gráfica ha de ser *Parmeno* o *Pármeno*, a falta de signo desambiguador en la imprenta antigua. Fue la edición de Julio Cejador la que ofreció por primera vez, en 1913, la forma escrita esdrújula, y la reputación del erudito y de la colección que acogía su texto (Clásicos Castellanos, Ediciones de “La Lectura”) tuvo definitiva prevalencia. Pero en ediciones que corresponden a momentos en que está ya establecido un sistema de signos de escritura que se acerca mucho al actual o es casi el mismo (Amarita; Gorchs; Aribau; Krapf; u Ortega y Mayor) leemos “Aristóteles”, “Dédalo”, “Eráclito”, “Séneca”... junto a “Parmeno”, lo que es significativo. Y la versión rimada de Sedeño coloca en más de veinte ocasiones el nombre del criado en posición consonante con “ajeno”, “bueno”, “Nazareno”, “peno”, “seno”, “sereno”...

4. El *iudicium* y la lógica contextual

Estos son casos, como digo, en que todos los testimonios antiguos dejan al crítico a la intemperie y sin amparo documental, y este ha de buscar abrigo en la cobertura filológica. Pero en muchas ocasiones la tradición enfrenta lecciones y entendemos que una de ellas es la que se ha de admitir, con lo que sí se nos ofrece una solución, aunque a falta de identificar esta mediante las técnicas apropiadas y el *iudicium* del editor. Lo que desde luego exige siempre cautela, porque lo que ha parecido durante años la piedra angular de la ciencia neolanchmanniana, la constitución del árbol estemático de una obra (el conjunto de los testimonios *priores* y el establecimiento de sus dependencias), no es, en absoluto, el seguro visado para entrar por la puerta de la verdad ante un texto dudoso. La aplicación mecánica del método ecdótico nunca puede pasar por encima de la propia lógica del discurso de los

personajes y de las circunstancias en que este se produce, aspectos que han de salvaguardarse siempre frente a cualquier forzado cientifismo apriorístico.

“La prudencia es cosa loable” que se lee en el acto VIII de la *Tragicomedia* se enfrenta al anterior “la providencia es cosa loable” que se leía en la *Comedia*. Y de nuevo la contextualización de los hechos nos ayuda a preferir una lección sobre otra. Sempronio le está diciendo a su amo que se prepare para aguantar con fuerza lo que venga en el negocio amoroso, porque “el apercibimiento resiste el fuerte combate”. Y en este contexto la “providencia” halla mucho mejor encaje que la “prudencia”: Calisto ha de proveer, ha de preparar su ánimo para la insoportable espera o para los reveses venideros. De modo que en la *Tragicomedia* se ha producido una banalización del texto y no hace falta traer aquí más método discriminador que la contextualización de los hechos. La legitimidad de un enunciado o de una lección determinada, considerados ambos *per se*, puede quedar desmentida cuando se abre el foco hacia el ámbito más amplio del contexto interno de la obra, el cual quizá los convierta inmediatamente en inaceptables, incluso sin el apoyo de otras fuentes testimoniales, pues ya resultan contradictorios con los acontecimientos o con el razonamiento del mismo personaje en otro momento de la obra, sin que sea posible atribuir tal absurdo a juego literario ni a intención argumental. Es así que se han introducido enmiendas *ope ingenii* en el texto de *Celestina* o se han preferido determinadas lecciones que, si bien podrían encontrar aceptabilidad dentro del pequeño marco de la semántica de la oración, atentaban contra la razonable semántica del discurso del que formaban parte, y por ello han de ser inmediatamente desautorizadas. Las palabras de Melibea en el acto XX según la edición de Zaragoza pueden parecer aceptables si se juzgan en sí mismas: “no había de remedarlo en los que mal hicieron”. Pero cuando se examina el sentido del discurso completo se comprueba que representan un disparate semántico, contrario a las propias intenciones que está declarando la joven en ese momento, de modo que sin más elemento de contraste ya habríamos de consignar la anomalía. La lección correcta se nos aparece en *Tragicomedias* posteriores: “No había de remedarlos en lo que mal hicieron”.

Como vemos, hay procedimientos que están por encima del método de escuela filológica e incluso podrían contradecirlo. Se comprenderán entonces las flaquezas de tal método, superado por un juicio crítico –y no necesariamente “ingenioso”– que puede llegar a rebatir la genealogía de los testimonios. Y si una lección presuntamente más autorizada por su origen pudiera quedar postergada frente a otra de una rama más baja con el apoyo, por ejemplo, de la lógica contextual (lógica que, lo diré de pasada, no nos descubrirá una máquina), habremos de suponer que la misma falla podría ocurrir, sin que lo sepamos, en otros casos que no han levantado nuestras sospechas simplemente porque no disponíamos de prueba para delatar el deterioro del texto. De nuevo, no se pretende aquí demoler el edificio hasta su piedra basal. El método neolachmanniano tiene sus taras connaturales, que hay que sobrellevar, pero sus postulados parecen un valioso punto de partida y es en el desarrollo de su aplicación cuando habrá que ir refinando técnica y juiciosamente sus imperfecciones.

5. Maneras y métodos de reparación

Ni siquiera nos sirve siempre de experiencia la intervención en un problema textual para tomar la misma decisión, de manera automática, en otro problema de apariencia semejante al anterior, porque cada uno presenta sus particularidades. En el largo lamento de Pleberio, tras la muerte de su hija, se desliza en todas las ediciones antiguas el error de llamar “duque de los atenienses” a Lambas de Auria, que lo fue de los genoveses; y de llamar “Hipermestra” a Clitemnestra, la esposa de Agamenón que con su relación adúltera con Egisto trajo la desgracia para sí y para su familia. ¿Hemos de corregir estos errores a la vez, pues sabemos qué debería haber aparecido en tales lugares? La pregunta no es pertinente. En todo caso se ha de formular lección por lección, pues no podemos actuar mecánicamente en bloque, ya que en realidad son problemas distintos. En el acto XX Melibea ya nombraba (bien) a Clitemnestra junto al asesino de esta, su hijo Orestes. Por tanto la historia legendaria pertenecía al acervo cultural de Rojas. La aparición de Hipermestra tiene toda la traza entonces de no ser más que un lapsus de autor o, en último extremo, de copista (el origen culto del nombre hace inocentes a los componedores, o al menos reduce su responsabilidad ante nuestros ojos). No se trata de un yerro por ignorancia, lo que pondría freno a la intervención. Es de notar que aquí no entran en juego los aspectos semánticos o de propiedad o impropiedad del término. Por supuesto que Hipermestra es nombre que no tiene encaje dentro de la enumeración de personajes a los que el amor desordenado llevó al desastre, pero no es este el factor que decide la restitución de Clitemnestra.

Y esto nos lleva al segundo caso, “atenienses”, el origen de cuya impertinencia no nos es posible establecer. Rojas bebió en la fuente de Petrarca, donde se halla “Ianuensium” (“de los genoveses”), pero precisamente “genoveses” es lección que no podemos aceptar, pues no se explica la corrupción de “genoveses” a “atenienses”. Y es que no basta con proponer una enmienda *ope ingenii*, sino que hay que detallar el tránsito verosímil desde el original hasta la degradación. Más semejanza presentaría un hipotético “genuenses”. Cabe incluso la posibilidad de una mala lectura del original por parte del autor, y en este caso no podemos intervenir. De modo que la complejidad del problema aconseja prudencia: mientras no tengamos documentación concluyente habrá que editar “atenienses” y explicar su impropiedad en nota.

Hemos puesto estos dos ejemplos como paradigma de una manera de proceder ante las dificultades textuales. Es imprescindible la consideración individualizada de cada una de ellas, y solo tras su ponderada evaluación se podrán establecer semejanzas, si las hubiere, entre unas y otras. De modo que la decisión aplicada en un caso no necesariamente es aplicable a otro en apariencia similar.

Pero el filtro textual conoce una gran variedad de procedimientos. Sorprende, por ejemplo, que nunca se haya aplicado, que yo sepa, la *ratio prosodica* a las octavas preliminares y a las finales. Es sabido que en la estructura de las coplas de arte mayor castellano no prevalece un criterio métrico, sino que es la prosodia, con base en el ritmo dactílico, la que conforma su estructura, como estudió magistralmente Lázaro Carreter. Y esa

particularidad nos permite en más de un caso discriminar lecciones de mano perita frente a otras introducidas groseramente.

6. Descodificación del texto y problemas textuales

Pero mostraríamos una gran miopía intelectual si pensáramos que las dificultades de editar un texto clásico como *Celestina* quedan acotadas en el muestrario anterior. La experiencia de muchos años trajinando el texto castellano me ha descubierto un denso apartado de escollos textuales que encuentran su génesis en la dificultad para desentrañar el sentido literal de muchos pasajes. Desde antiguo, y hasta hoy mismo, es un recurso ordinario denunciar deturpaciones en los *loci* presuntamente abstrusos. No se puede negar en muchas ocasiones la existencia de texto estragado y es entonces necesaria una indagación que nos ponga sobre la pista de lecciones cabales. Pero también sucede a menudo que la incapacidad lectora para penetrar el sentido de una oración lleva desacertadamente al recelo crítico y, como consecuencia de ello, a “arreglar” el *locus obscurus* para adecuarlo al mensaje que parece convenir al contexto. Y se generan los falsos problemas textuales, bien abundantes en la historia editorial de *Celestina* desde el siglo XVI. Se trata de un caso de trivialización, ahora no solo en su variante léxica, sino también oracional, pues el crítico construye, mediante el recurso de la “enmienda ingeniosa” un nuevo enunciado *facilior* que se adapta mejor a su propio universo semántico, a su propia e imperfecta competencia interpretativa a la hora de enfrentar un texto del pasado.

A este propósito, se ha alabado alguna vez tal o cual edición de la *Tragicomedia* con el encomio de que en diferentes lugares mejoraba el texto transmitido a través de enmiendas *ope ingenii* dictadas por el “buen sentido”. Si en el “buen sentido” cabe todo aquello que no es disparatado ni absurdo, me parece que se concede demasiada manga ancha al quehacer ecdótico. La edición salmantina de 1570, de Mathias Gast, participa de esta característica. Y aunque sobre ella se han prodigado los elogios por su intención de presentar la obra “corregida y emendada de muchos errores que antes tenía”, se puede afirmar que las “doctas” intervenciones en el texto (guiadas por una aparente sensatez) tienen más veces la consecuencia de la deformación que el fruto del éxito. No digo que no aporte lecciones juiciosas, afirmo que el número de los errores introducidos (dejo al margen los que repite de su modelo crombergeriano) es superior al de las mejoras. No hablo de erratas de impresión, sino de intervenciones voluntarias. Y la alteración es en ocasiones consecuencia clara de una mala interpretación. He aquí un par de casos, y se me puede creer si digo que la lista podría ser larga:

Pues cree que yo no vine acá por dejar este pleito indeciso [añadido: “porque él alcanzará su intento”] o moriré [en vez de “morir”] en la demanda. (Acto I, *Celestina*)

Y aquel Macías, ídolo de los amantes, del olvido porque no se olvidaba [en vez de “porque le olvidaba”] se queja. (Acto II, Sempronio)

En el terreno que ahora nos ocupa, las intervenciones por conjetura que después se han revelado erróneas buscaban por lo general, por no decir siempre, dotar de un sentido aceptable al texto, sentido del que este parecía carecer. Tal comportamiento cruza temporalmente, y desde antiguo, toda la historia del texto celestinesco. De modo que la buena voluntad que guiaba el intento de reparar una inexistente impostura generó una adulteración.

Ocurrió con unas palabras de Areúsa en el acto XV, correctas en Zaragoza 1507 (no aparecen en la *Comedia*), y que fueron pronto viciadas por no ser entendido su mensaje, de modo que el “con nuevo sucesor se cobra la alegre memoria y placeres perdidos del pasado” se cambió, ya en la edición del *Libro de Calixto* (c. 1518-1520), a “se pierde la alegre memoria [...]”, y actualmente bastantes editores siguen prefiriendo, sin comprender el texto, el sentido contrario, absolutamente erróneo. Igual ocurre hoy cuando se edita “si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido” (acto VIII, Calisto), contra la tradición textual antigua, unánime y correcta: “si nuestra edad alcanzara aquellos pasados Eneas y Dido”, pues el sujeto no es “Eneas y Dido”, sino “nuestra edad”. Y el mismo despiste crítico es causa de que un texto de transmisión intachable haya sido repetidamente manipulado para salvar nuestra insuficiencia de lectores imperfectos:

No el solo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos. (Acto IV, Celestina)

Incluso ante un pasaje que reproduce claramente una fuente clásica, pero con falta de fidelidad, el exceso de celo erudito del estudioso puede ocasionar un problema si no es capaz de adivinar la intención paródica o irónica del personaje (si es que en algún caso no aceptamos que el autor interpretase o tradujese mal el texto latino). Se aferra entonces el editor al *scriptum* subyacente y, creyendo que el descuido se ha cebado en el texto, restablecerá tenazmente la integridad de su noble origen, una pureza de la que, de intento, huyó el propio autor en pos de un determinado propósito. Sucede por ejemplo con esta cita subversiva de Aristóteles en boca de Celestina en que la vieja retuerce a su sabor el texto de la *Metafísica* para adecuarlo a sus fines argumentativos en su afanosa tarea de atraerse el favor de Pármeno:

¡Oh simple!, dirás que adonde hay mayor entendimiento hay menor fortuna, y donde más discreción allí es menor la fortuna; dichas son. (Acto I)

Pero se la ha juzgado víctima del desaliño y se ha creído necesario mejorarla. Por cierto, de varias maneras y todas ellas erróneas por innecesarias. Por ejemplo (los énfasis son siempre míos):

¡Oh simple!, dirás que adonde hay *menor* entendimiento, hay *mayor* fortuna, y donde más discreción allí es menor la fortuna.

Una edición como la de Tomás Gorchs (Barcelona, 1841) mejora, a pesar de sus no pocas imperfecciones, a la madrileña de León Amarita de 1822 (de la que se sirve también) precisamente porque ante pasajes de difícil inteligencia, que acaso el propio editor no entendiera, opta por no intervenir con enmiendas arriesgadas y a la postre infundadas. La edición de Amarita (reeditada con alguna corrección en 1835) venía a cerrar un paréntesis de siglo y medio sin ediciones de *Celestina*. En el prólogo lanzaba quejas sobre la incuria con que había sido tratado el texto anteriormente y proclamaba además valerse de varios testimonios que utilizaba con tiento en busca de lecciones seguras. Tan estimables declaraciones hicieron que se la considerara durante muchos años como el mejor texto del XIX. Fue el que utilizó Buenaventura Carlos Aribau en 1846 para reproducirlo en la Biblioteca de Autores Españoles. También sirvió de base a Germond de Lavigne para su traducción francesa de 1841 y a Eduard Von Bülow para la versión alemana de 1843. Y sin embargo, el texto de Amarita es inferior al de Gorchs, quien utiliza un ejemplar de Zaragoza 1507, texto que no debía de ser fácilmente accesible entonces, pues la edición de 1899-1900 de Krapf aporta en su aparato de variantes lecciones de la edición zaragozana, pero es fácil advertir que no cita de primera mano, sino que se valió de la edición de Gorchs. En efecto, atribuye erróneamente a 1507 lecciones que la edición barcelonesa rechaza de su modelo para seguir a Amarita.

Gorchs se mantiene fiel a lecciones singulares del texto zaragozano frente a la innecesaria manipulación de otras *prior*es y de toda la tradición posterior hasta hoy. Antes que trivializar el texto para obtener un enunciado cómodamente entendible (pero ajeno al autor), adopta muchas veces la actitud más sobria de abstenerse de intervenir (aun cuando la semántica tenga difícil soltura), acaso movido por la humilde aceptación de que no es más seguro el fallo en el texto que una insuficiencia de conocimientos lingüístico-literarios en el receptor. Y acierta más que Amarita. Edita perfectamente, por ejemplo: “antes pienso que faltará igual a nuestra hija, según tu virtud y tu noble sangre, que no sobrar muchos que la merezcan” (acto XVI, Alisa), cuando es general, incluso hoy, el incorrecto “sobrarán”.

Pero, claro, aun reconociendo el daño que las intrusiones han producido en el texto, el problema no se resuelve simplemente frenando el impulso de la intervención, pues esta parálisis, abonada por el argumento extremo de que el autor sabía lo que quería decir aunque nosotros no lo entendamos, haría pasar por buenos incluso los textos ininteligibles o absurdos por ser realmente lagunosos. Gorchs, por ejemplo no enmienda el texto defectuoso de 1507 “callado tu deseo” (acto X, Lucrecia) mientras que Amarita sí trae, de acuerdo con sus fuentes, un acertado “calado tu deseo”. Por eso, de nuevo nos movemos entre dos extremos igualmente expuestos, sin que sea fácil decir en qué punto intermedio se halla el resguardo ante lo aventurado.

7. Editar *Celestina* hoy

Sea como sea, no se puede rebatir la evidencia de que una parte de los problemas textuales que el paso de los siglos ha ido acumulando sobre *Celestina* tiene su origen en una

deficiente descodificación del texto. Sin más. Y esto nos conduce a la vieja máxima de Giorgio Pasquali: *recentiores non deteriores*. Por ser más reciente un texto no ha de tener necesariamente más taras que uno más antiguo. No voy a entrar en el debate de la validez universal del aserto. Ahora bien, para la historia textual de *Celestina* en su primer siglo y medio de vida no podemos aceptarlo si hablamos de ediciones tardías que se constituyan en mejores testimonios que las *priores*. Y entre estas últimas nos habremos de quedar, si hablamos de la *Tragicomedia*, con la primera conocida, la de Jorge Coci (Zaragoza, 1507), el testimonio más cercano, cronológica y textualmente, a la *Comedia*. Será cierto que otras ediciones posteriores pudieron corregir algunas lecciones concretas de los testimonios primitivos, pero, contrariamente, fueron introduciendo tales desfiguraciones que, en su conjunto, el texto salió perjudicado. En la actualidad parece desechada, creemos, la tendencia que se repitió en varios intentos editoriales en el siglo XX: la de reconstruir un texto artificial a base de la *Comedia* con los añadidos de la *Tragicomedia*. Se trataba de un híbrido que nunca existió ni tuvo voluntad el autor de que existiera. Y con razón, porque la mezcla produce pasajes contradictorios. Para editar la *Tragicomedia* se impone hoy partir del texto de 1507, sin que ello presuponga un seguimiento ciego del mismo, pues contiene anomalías que precisan, para su reparación, del cotejo con otros testimonios, comenzando por la *Comedia* y siguiendo por las ediciones *priores* más antiguas. Respecto de aquella, y por citar solo problemas de menor calado, Zaragoza contiene con frecuencia mínimas variaciones sin valor estilístico ni semántico sobre las que cabe lanzar sospechas de descuido antes que reputarlas como enmiendas de autor.

Dada la compleja historia editorial de la obra, la aspiración a una mínima fidelidad nos permitirá manejar solamente el texto base, aun apoyado este por el *iudicium* del más experto editor. Con la sucesión exitosa de ediciones, nuestro clásico ha ido cargando con un lastre ajeno y espurio de mayor envergadura que las máculas que hayan podido ser aseadas en cada una de sus salidas (de ahí la importancia de aquilatar los aciertos de cada una de estas ediciones para utilizarlos en el saneamiento del texto zaragozano).

Pero es que incluso en el siglo XX, el momento de mayor esplendor editorial de la *Tragicomedia*, ha seguido ocurriendo lo mismo. Y aun hoy el editor se convierte con frecuencia en contaminador. La mala inteligencia del texto aboca a la dificultad crítica e incluso a la adulteración durante la tarea ecdótica. Siendo, por tanto, un viejo problema, y visto que se perpetúa, habremos de volvernos por fuerza y por conveniencia, a salvaguardar el primer mandamiento de la Filología: la literalidad del mensaje, elucidar su sentido. Por necesidad, la hermenéutica es una labor que precede al establecimiento del texto. Y es que la base de cualquier crítica solvente, no importa la especialidad, ha de ser un texto fiable.

Fácil resultará adivinar que el problema no se circunscribe a los *loci critici*. Hay todavía muchos pasajes de *Celestina* que, sin que hayan traído la consecuencia de un problema textual, siguen sin ser explicados satisfactoriamente. O para decirlo con más aspereza, se explican erróneamente por desconocimiento.

No existe hoy ninguna edición anotada a la que no le haya correspondido, a su pesar, un lote de desatinos en la explicación del sentido de este o aquel pasaje celestinesco. Incluso

el silencio ante lugares que esconden complejidad conceptual tras una aparente sencillez puede ser elocuente, pues denota la inadvertencia del escollo. Los ojos “rasgados” de Melibea que describe Calisto a Sempronio en el acto I no son ojos “achinados”, como tampoco lo son los de tanta bella de nuestro Siglo de Oro así descritos. Son sencillamente ojos grandes y, por tanto, hermosos. Cuando Sempronio dice a Calisto “Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hacen parecer claros mis consejos” (acto II) no habla de consejos “transparentes”, sino “perspicaces, agudos, elevados, casi filosóficos”. Y los “pasos” a los que se refiere Melibea cuando relata a su padre la caída mortal de Calisto (“no vido bien los pasos”, acto XX) no son los del propio enamorado, sino los de la escalera: los peldaños.

Sin duda un texto del que nos separan más de quinientos años, con las diferencias de lengua, de tradiciones culturales, de costumbres, no resulta fácil siempre de allanar. Ha de mostrarse un dominio de muchos conocimientos pertenecientes a ramas heterogéneas del saber, las propiamente filológicas y otras muy diversas: el derecho, la medicina, la historia... Y tal dominio sería más fecundo si se diese todo junto en cada filólogo. Obviamente no es así, de modo que se comprenden fácilmente nuestras limitaciones. El propio Azorín no acertaba –creo que no se ha señalado nunca– en la comprensión de un diálogo mantenido por Celestina y Pármeno en el acto I, y ello le llevó a establecer erróneas bases para sus afirmaciones acerca de la complicación del estilo como característica propia de los ingenios españoles. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “Una hora de España” (1924), decía el autor alicantino que las conceptuosas palabras del criado hablando de acto y potencia obligan a la vieja a decirle que no le entiende (1516-1517):

PARMENO.- [...] en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto; y por tanto es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

CELESTINA.- ¡Oh malvado, como que no se te entiende!

Y afirmaba también Martínez Ruiz que un siglo después la exclamación de Celestina ya no tendría sentido, “se la tendría por asombrosa” (1517), pues el estilo se había ido poco a poco barroquizando y nadie se extrañaría de unas palabras enrevesadas como las del mozo, como sí lo hizo Celestina en 1500. Pero, en realidad, Azorín no comprendió el pasaje. Las palabras de la vieja han de interpretarse con arreglo a su sentido en la época, y querían decir simplemente –y debería anotarse, pero no se hace, en las ediciones actuales– que Pármeno no entendía nada de lo que Celestina le estaba diciendo acerca de la enfermedad amorosa de Calisto. “No se te entiende” significa que “tú no entiendes”, no que “yo no te entiendo a ti”.

Los ejemplos anteriores constituyen muestras de silencio en las ediciones anotadas. Pero a lo largo de la obra hay otros muchos lugares (y enfatizo ese “muchos”) en los que ha tropezado la labor filológica sin alcanzar su meta primera de allanar el texto para los lectores actuales. Cuando la alcahueta proclama con oculto cinismo su integridad moral ante Melibea: “Una sola soy en este limpio trato” (acto IV), no está diciendo que “no hay otra igual en su

oficio”, sino que manifiesta con desvergüenza: “no tengo doblez”. Las palabras de Celestina dirigidas a Sempronio que escucha con embeleso las cosas de Melibea: “¡Calla, loco, altérasete la complesión!” (acto V) no se revelan con la claridad que el caso merece (“te estás excitando”, en sentido sexual), y se apela a explicar cándidamente qué es en medicina la “complesión”. El lamento de la vieja en el acto VII por la molicie de una de sus pupilas: “Yerba paze quien lo cumple” (‘es un asno la persona que carga con todos los trabajos, propios y ajenos’), produce en las anotaciones a pie de página un tropel de explicaciones divergentes –y erróneas– que causan perplejidad al lector que coteje varias ediciones.

De nuevo el problema recorre toda la obra, comenzando por los paratextos, que se han usado casi exclusivamente como elemento secundario del que conseguir pistas o pruebas para establecer determinada hipótesis acerca de la autoría y de la gestación de la obra, y, sin embargo, han merecido escasa atención en lo que se refiere a su mensaje literal, no siempre bien esclarecido. Basta con recordar, en los versos acrósticos, la alusión a Apolo, junto a Diana y a Cupido, con la que el autor se inviste de clasicismo, y que no ha sido correctamente explicada: alude al tópico de la navegación literaria, regida por Apolo como inspirador de las artes, y el lector juzgará si este ha cedido los remos de la nave-escritura a la casta Diana o al incontinente Cupido.

Los primeros versos que entona Lucrecia en el acto XIX (mientras señora y criada esperan la llegada de Calisto) se han resistido también a la explicación, incluso han llegado a ser interpretados como un canto de despedida de los amantes (albada), cuando es justamente al revés. Y en la propia estructura métrica de las estrofas se encuentran las claves para transitar un camino menos espinoso hacia su correcto sentido, que es el encuentro de los amantes, no su separación. Sin duda tiene más gravedad una interpretación completamente equivocada o un texto adulterado al que se hace decir lo contrario de lo que realmente se nos ha transmitido, que la dificultad, que no ocasiona perversión semántica, residente en los muy conocidos *loci* tan manoseados por la crítica celestinesca.

Resulta finalmente claro que una mala inteligencia del testimonio aportado para la argumentación puede invalidar de raíz el razonamiento. La alusión a la “escritura / corta” en una de las octavas de la *Comedia*, lección correctísima cuyo sentido alude al texto hallado inconcluso, aparece en inúmeros escritos críticos sobre la autoría de la obra, no todos bien encaminados por aceptar la enmienda ilegítima “Cota”.

Decía Celestina, recordando un viejo refrán, que “a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto”. El dicho viene como de molde al texto celestinesco. No hay página en la que no haya que sortear un escollo textual, y aun gobernando nuestra nave con el tiento de Ulises, al final parecemos condenados a perder parte de nuestro crédito engullidos por algunas de las muchas dificultades. Y ciertas actitudes críticas no favorecen la salvaguarda del texto veraz y de su interpretación recta. Me refiero a que siguen publicándose ediciones con pretendido empaque científico que se empeñan de manera contumaz en seguir lecciones torcidas de su texto base que ya habían sido enderezadas en investigaciones anteriores. Se trata de un respeto reverencial al modelo que quizá halle su explicación en una recóndita causa: no procede apartarse con excesiva frecuencia de la senda maestra para no propiciar la insidiosa

pregunta de si fue acertada, precisamente, la elección de la fuente textual. Si se diera este temor, deberíamos hacerle frente sin complejos. Para el caso de la edición de Jorge Coci de 1507, resulta más que probado que el editor ha de buscar en infinidad de ocasiones una alternativa al texto que tiene delante, ora porque es evidente la errata ora porque el cotejo con sus iguales o con la *Comedia* revela una anomalía. Y se ha de enmendar cuantas veces sea necesario, que no serán pocas. Pero sucede que lo mismo, no corregido pero sí ampliado, nos encontraremos en cualquier otro testimonio antiguo que pudiéramos elegir, de modo que volvemos a señalar el texto zaragozano como el punto de partida para la edición en 21 actos, una vez establecida su posición estemática de privilegio entre las *Tragicomedias* conservadas, como puede verse en Rico & Lobera (529-538).

Y ya que he hablado de cotejo de fuentes, he de aludir a lo que creo un exceso de legitimidad. Fue el crítico venezolano Miguel Marciales quien en los años setenta del siglo pasado colocó encima de la mesa en pie de igualdad con otros testimonios coetáneos la traducción italiana de la *Tragicomedia* aparecida en Roma en 1506. Y ha sido frecuente a partir de él, en diferentes grados, enmendar temerariamente el texto sobre la base de supuestas lecciones mejoradas presentes en ediciones perdidas de las que el texto italiano sería testigo. Y ello con olvido de un elemental principio que no debería ser necesario recordar en filología: por naturaleza, toda traducción tiene un código distinto al del modelo, del que no es, en absoluto, un calco ni léxico ni sintáctico. Reconocemos el carácter excepcional de la edición romana de Alfonso Ordóñez por ser la primera versión celestinesca en 21 actos que nos ha llegado. Resulta a veces provechosa para apoyar (solo apoyar, no confirmar) ciertas variantes que encontramos en algunas *prior*es. Es igualmente muy útil para aclarar más de un lugar de dudosa semántica en la obra castellana. Pero no podemos pasar por alto que se trata de un testimonio secundario y, aun teniendo jerarquía, no se le puede atribuir artificiosamente más rango que el que le corresponde.

8. Hacia una *vulgata editio*

Afortunadamente, la *Tragicomedia* sigue manteniendo hoy el éxito editorial que logró durante el siglo y medio posterior a su aparición. Aunque es cierto que en el aspecto literario son cada vez más las voces autorizadas que hoy conceden la primacía artística a la *Comedia*, todavía el texto en 21 actos goza de toda consideración y el título *Celestina* o *La Celestina* se asocia popularmente a él. Contamos, sobre todo a partir del siglo XX, con ediciones de mucho mérito. A los estudiosos del tema nos es fácil pensar con enorme reconocimiento en un buen número de nombres que han contribuido a resolver muchos de los problemas léxicos y semánticos de la obra. A críticos y editores –en una larga y productiva línea temporal– hay que agradecer sus aportaciones para que las oscuridades de *Celestina* sean cada vez menores. Últimamente, a la edición de Biblioteca Clásica se le puede otorgar con toda justicia el calificativo de “crítica”. La colación de decenas de ediciones antiguas pone al alcance del estudioso un material impagable, que incluso permite debatir en muchas ocasiones la oportunidad de las propias decisiones tomadas por los editores, y esto no lo anoto como

crítica, sino como mérito. Por otra parte, nunca antes se había anotado la obra de una forma tan enciclopédica, atendiendo un sinfín de aspectos: el léxico antiguo, las paremias, las fuentes cultas, las costumbres, los objetos cotidianos. Pero, por desgracia, nadie que dedique algún estudio en profundidad al texto de *Celestina* está libre de desaciertos. Todos tenemos materia que perfeccionar. El yerro de una edición es acierto en otra que a su vez pudiera errar donde la primera acertó. Y el lector queda a veces confundido sobre cuál de las dos se muestra más orientada. En este sentido, sería deseable que culminara una aspiración que Francisco Rico, responsable de la citada colección, manifestaba ya en la primera salida de la misma en la Editorial Crítica: conseguir una especie de *vulgata* de cada una las obras señeras de nuestra literatura. Aplicado a la *Tragicomedia*, tengo mi particular concepción del término *vulgata*, que no puede ser un texto definitivo, sino un producto editorial que recoja y aproveche lo mejor de la investigación literaria, los logros acreditados y consolidados; que deje atrás para siempre intentos e hipótesis que se han demostrado erróneos, y que, a la vez, pueda y deba contener nuevas conjeturas muy razonables allí donde no haya certidumbres. Un texto, en suma que, sin retrocesos, haya estrechado el cerco de las dificultades y sirva de punto de partida para futuros trabajos críticos y que, aceptado, sea el texto divulgativo de nuestro clásico, el que se utilice en ediciones populares, mientras no se produzcan nuevas aportaciones críticas que obliguen a revisarlo. Ha de nacer, por tanto, con el destino definido de ser relevado al cabo de un tiempo por una nueva *vulgata*.

Hoy sabemos, por el cotejo de ediciones, la enorme responsabilidad que los trabajadores de la imprenta manual tuvieron en las variaciones fonéticas y ortográficas que existen de una edición a otra. Mantener un escrúpulo notarial ante las mismas, como se actúa en una edición diplomática, acaso rinda beneficios para el estudioso de la lengua, pero no servirá, a falta de un manuscrito ológrafo, para sustentar una voluntad de autor, porque estamos, en verdad, ante un diasistema (o más de uno) que quizá represente a los cajistas. Por ello mismo, una edición vulgarizada podría regularizar el texto eligiendo la forma lingüística más cercana a nosotros cuando hubiese vacilaciones en los testimonios más antiguos. Y ello con el fin de apoyar la modernidad de una obra que, en tantos otros detalles de ideas, pensamiento y representación del mundo, es actual.

No poseemos aún este logro para la *Tragicomedia* (tampoco para la *Comedia*). No se constituye aún como *vulgata* el texto de Biblioteca Clásica, pues junto a los incuestionables avances que presenta, contiene desde su primera salida algunos retrocesos que corresponden a enmiendas innecesarias, a puntuaciones inadecuadas y a ciertas interpretaciones del texto desencaminadas, cuando algunas ediciones anteriores habían acertado en esos lugares (pero errado en otros muchos en que Biblioteca Clásica los mejoraba). Por otra parte, persisten bastantes lugares en la obra que aún esperan verse editados con la luz que las últimas investigaciones han proyectado sobre ellos. Hace falta, entonces, una nueva edición de *Celestina* que salga libre de contaminaciones probadas y ya sanadas, que nos explique con acierto tantos y tantos pasajes intrincados cuyo sentido ha sido motivo de disensión entre la crítica (y no me refiero a pasajes intencionadamente ambiguos, sino a tantos otros en los que

no hemos sabido penetrar hasta hoy). Hace falta, en fin, una *vulgata* de *Celestina* que nos ponga en el camino de esa quimera –y sabemos todos que lo es– llamada edición definitiva.

Obras citadas

- Azorín (José Martínez Ruiz). “Una hora de España (Entre 1560 y 1590)”. En Miguel Ángel Lozano Marco coord. *Obras escogidas II. Ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 1491-1594.
- Botta, Patrizia ed. *Edizione critica de “La Celestina” di Fernando de Rojas (dall’Atto VIII° alla fine)*. Roma: Università di Roma “La Sapienza”, 1996-1999. Edición electrónica: <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/web.PDF>> [consultado el 26/12/2016].
- . “La última década de la labor ecdótica sobre *La Celestina*”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Gema Gómez Rubio, eds. *“La Celestina” V centenario (1499-1999)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 99-120.
- Lázaro Carreter, Fernando. “La poética del arte mayor castellano”. En Dámaso Alonso *et al.* eds. *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*. Madrid: Gredos, 1972. Vol. I, 343-378. Reproducido en *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1979 [1976]. 75-111.
- Pasquali, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Monnier, 1934.
- Rico, Francisco. *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 2005.
- Rico, Francisco & Francisco J. Lobera. “Stemma”. En Francisco J. Lobera *et al.* eds. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. 538-549.
- Rojas, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, ¿1499? [ca. 1500].
- . *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*. Alphonso Hordogne trad. Roma: Eucharius Silber, 1506.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Jorge Coci, 1507.
- . *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1502 [ca. 1518-1520].
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salamanca: Mathias Gast, 1570.
- . *La Celestina o Tragi-comedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Imprenta de Don León Amarita, 1822 [reed. 1835].
- . *La Celestina o Tragi-comedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1841.
- . *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Melibée*. Germond de Lavigne trad. Paris: Charles Gosselin, 1841.
- . *Celestina. Eine dramatische Novelle*. Eduard von Bülow trad. Leipzig: Brockhaus, 1843.
- . *La Celestina*. En Buenaventura Carlos Aribau ed. *Novelistas anteriores a Cervantes*. Madrid: Rivadeneyra, 1846. 1-75.
- . *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1899-1900. 2 vols.

- . *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Cayo Ortega y Mayor ed. Madrid: Librería de Perlado, Páez y C^a, 1907.
- . *La Celestina*. Julio Cejador y Frauca ed. Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1913. 2 vols.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Miguel Marciales ed. Al cuidado de Brian Dutton & Joseph T. Snow. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1985. 2 vols.
- . & "antiguo autor". *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco J. Lobera *et al.* eds. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Sedeño, Juan. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano. Salamanca: Pedro de Castro, 1540*.
- Torregrosa Díaz, José Antonio. "*Tragicomedia de Calisto y Melibea*". *Anotaciones críticas y textuales y versión modernizada*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015. Tesis doctoral. Accesible on-line: <<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/44586>> y <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/316578>> [consultado el 26/12/2016].