

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

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

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



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

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

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

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



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

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

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

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

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

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

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

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

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



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

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

«UN LABERINTO DE ERRORES»:  
EL *STEMMA* DE *LA CELESTINA*

FRANCISCO J. LOBERA SERRANO  
*Università degli Studi di Roma La Sapienza*

**Resumen:** Se presenta y explica un nuevo *stemma* de la transmisión antigua del texto de *La Celestina* tras el cotejo y estudio de la mayor parte de las ediciones impresas, desde Burgos 1499 hasta la edición bilingüe de Ruán 1634; se muestran tipologías de errores, variantes y correcciones y se insiste sobre el método y sobre la necesidad y los límites de la *Stemmatica*.

**Palabras claves:** Celestina, *Stemma*, Contaminación, Método, Crítica textual.

**Abstract:** This document presents and explains a new *stemma* of the transmission of *La Celestina* novel after the comparison and study of most of its stamped editions, from Burgos 1499 to the bilingual edition of Ruan 1634. The article shows different types errors, variants and corrections of the text, and emphasizes on the method, the necessity, and the limits of the *Stemmatica*.

**Keywords:** Celestina, *Stemma*, Contamination, Method, Textual Criticism.

En el *Plantus* final del anciano Pleberio ante el cadáver de su hija Melibea suicida, con palabras de Petrarca, le grita al mundo, a la vida, sus engaños y su falsedad, sus trampas. El texto de *La Celestina* desde cualquier perspectiva lo observemos, la de la lengua castellana escrita o hablada en su tiempo, la del sentido de la obra, la de la retórica, la de la perspectiva de la representación de la sociedad y su relación con la cultura, es siempre una navegación entre peligros y trampas, y por eso mismo es una magnífica metáfora del mundo. También es metáfora del mundo y sus engaños, con un hechizo irresistible y con un recorrido laberíntico, desde la óptica de la crítica textual.

Presento en este trabajo un nuevo *stemma* de *La Celestina*, con 68 testimonios impresos entre 1499 y 1634, y dos testimonios manuscritos, los llamados *Manuscrito de Palacio* (*Mp*) y *La Celestina comentada* (*LCc*)<sup>1</sup>. Este *stemma* sigue dos *stemmata* anteriores, corrigiéndolos y perfeccionándolos: a) el de la *Tragicomedia* que presenté por primera vez en Salamanca (octubre 1989) en el III Congreso Internacional de la AHLM<sup>2</sup> y que volví a publicar en 2000<sup>3</sup>, incluyendo ya el *Mp* y las comedias y tragicomedias hasta la de Roma 1520 (*M*); y b) el *stemma* publicado en 2010, que llega hasta la edición sevillana de 1535, de Juan Cromberger<sup>4</sup>. En el *stemma* que presento ahora hay 58 subarquetipos, esto es 58 testimonios perdidos necesarios para explicar errores y variantes comunes a testimonios que no derivan unos de otros. Sin embargo, y por la complejidad de la distribución de errores y variantes en numerosos nudos del árbol genealógico creo que, en realidad, las ediciones que hemos perdido, además de esas 58 indicadas, serán bastantes más, me atrevería a decir alrededor de otras 40 más que aún no pueden aparecer en el *stemma*. El hecho de que recientemente se hayan encontrado otras 2 ediciones falsamente fechadas 1502 —hasta ahora totalmente ignoradas— me conforta en esta idea.

En la Figura 1 presento mi propuesta del *stemma* de la tradición textual de *La Celestina* en castellano<sup>5</sup>.

1. Entre los impresos incluyo la primera edición en 21 autos en italiano (*N, Roma 1506*), por ser la primera en el tiempo conservada y por su importancia para la tradición. Pocos testimonios en lengua castellana quedan por cotejar (unos 13), de la segunda mitad del s. XVI o primera mitad del XVII; no podemos, sin embargo, ser más precisos ni en el número ni en su naturaleza porque los hallazgos de nuevas ediciones se suceden hasta nuestros días.
2. Véase Francisco J. LOBERA SERRANO (1994), en donde expuse por vez primera la parte más alta del *stemma* de la *Tragicomedia*.
3. Para la importancia del descubrimiento del *Manuscrito de Palacio*, Francisco J. LOBERA SERRANO (1993); para fijar la relación del *stemma* de la *Comedia* con el de la *Tragicomedia*, Francisco J. LOBERA SERRANO (2000). En el presente trabajo todas las citas del texto de *La Celestina* serán tomadas de Fernando de ROJAS (2000) y se citará siempre solamente con el Auto y la página.
4. En Francisco J. LOBERA SERRANO (2010: 95).
5. Los testimonios se indican con las mismas siglas que aparecían ya en Fernando de ROJAS (2000: 355-360). Los subarquetipos perdidos se indican con una letra griega ( $\gamma$ ), respetando las siglas publicadas en el *stemma* de 2000 en la parte más alta del *stemma* de la *Tragicomedia*, seguida de un número progresivo. Las familias más bajas en el *stemma* han sido nombradas con  $\tau$  (la familia en 22 actos, cuyo primer testimonio, no el testimonio fundador, es la edición de Toledo 1526), con  $\lambda$  (la familia, en gran parte crombergeriana, cuyo primer testimonio conservado es el de Sevilla 1525). De esta familia  $\lambda$  parte tanto la familia que se desarrollará sobre todo en Flandes,  $\phi$ , y cuyo primer testimonio es el de Sevilla 1536, como la familia más numerosa e interesante en la segunda mitad del siglo XVI y en las primera décadas del s. XVII,  $\epsilon$  y cuyo primer testimonio conservado es, otra vez más, una edición crombergeriana, la de Sevilla 1535.

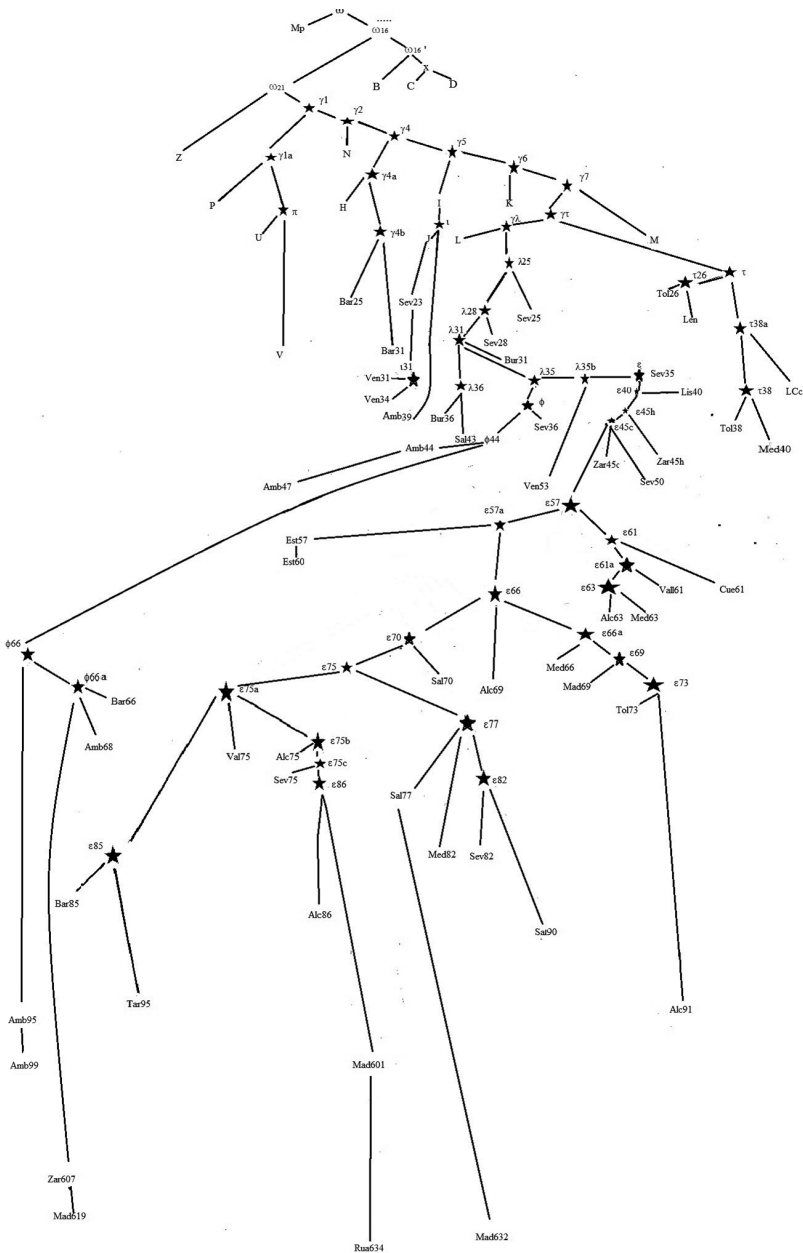


Figura 1

A pesar de que ya en 2000 publicamos una edición crítica indicando entonces cuáles eran los testimonios que había que tener en consideración para reconstruir el texto del Arquetipo de la tradición conocida ( $\omega_{21}$ ), y por lo tanto la edición crítica, he seguido estudiando en estos años la descendencia hasta principios del siglo XVII. La importancia del texto de *La Celestina* por su belleza, su profundidad y su novedad en el panorama literario de los siglos XV y XVI, así como el misterio y la complejidad de su lengua y de su significado último explican a todas luces la necesidad de esta dedicación: estamos intentando fijar el texto crítico y reconstruir la historia del texto de *La Celestina*, no de un texto de secundaria importancia. Además, el estudio de la transmisión de este texto (por número de testimonios, por su difusión en Europa, porque parte de los albores de la imprenta en España y cubre, con gran éxito, todo el siglo XVI e inicios del XVII) se presenta como un caso extraordinario para aplicar la crítica textual a una tradición esencialmente impresa, donde muchos de los axiomas básicos de la tradición manuscrita ya no tendrán el mismo valor. Por ejemplo, cuando hablamos ahora de *lectio difficilior* o de *arcaísmos gráficos* o *léxicos* en la tradición impresa, en el momento de la decisión crítica estamos obligados a pensar con una lógica distinta a la que nos guiaba en la tradición manuscrita: el sistema de copia cambia del todo, en su misma naturaleza y en la percepción que los actores tienen de lo que están haciendo cuando componen el texto y lo corrigen para la fabricación del libro, objeto ahora destinado a la venta a un público cada vez más amplio. Las prácticas escritoras de los editores, componedores o correctores son más importantes que las grafías de los originales de imprenta, y así frecuentemente vemos aparecer arcaísmos aquí y allí después de transcurridos incluso cincuenta años de vida del texto<sup>6</sup>.

El texto se reproduce, se ramifica, se pierden ejemplares, a veces todos los de una edición, se pierden pequeñas porciones del texto, o se añaden, aumenta y disminuye al mismo tiempo, se censura a veces, otras se añaden nuevas censuras y el texto se sigue propagando a la vez censurado, censurado parcialmente y sin censura; es corregido sin necesidad «para mejorarlo» porque no se entiende, o porque se prefiere otra forma sintáctica o retórica, o porque la expresión de uso del componedor es distinta (así por ejemplo en los refranes), y los textos modificados se

6. Por ejemplo, la palabra *harto* y sus derivadas suelen estar escritas con «h» en todos los testimonios primitivos de *La Celestina* y así leemos: «*Harto* mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa» (Auto I: 36). Tenemos que llegar a la edición de Amberes 1547, y tras ella a otras de su familia, para leer «farto»; nos encontramos, pues, ante un caso de arcaísmo gráfico, no de autor sino de editor, y este fenómeno es más frecuente de lo que imaginamos. Como arcaísmo léxico que sigue el mismo mecanismo véase, por ejemplo, la palabra «alma»: «¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oíste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y *alma* mía?» (Auto I: 64) que en la edición de Zaragoza 1545 de Diego Hernández y todas las posteriores de su familia (ε) dice «ánima».

extienden en el espacio, se traducen a otras lenguas, se publican bilingües y todas las propuestas textuales transmiten el texto de la misma obra sin que ninguno de ellos transmita en realidad un texto idéntico a ninguno de los otros. La grafía ya de por sí cambiante en la época, sigue, como he dicho, criterios de los editores o de los correctores o cajistas, manteniendo en parte grafías del modelo, en parte introduciendo formas nuevas, y nunca de forma orgánica y lógica<sup>7</sup>; y todos los cambios y variaciones en la transmisión textual que no son gráficos, en el caso de *La Celestina*, se presentan con una frecuencia y una intensidad insospechada para quien no haya hecho el cotejo de los testimonios<sup>8</sup>.

Toda esta compleja realidad textual en la historia hace que afirmaciones del tipo: «Basamos la nuestra en la edición X, que es una de las mejores de *La Celestina*», frecuentes en las ediciones modernas que suelen hacerse para un público universitario, resulten incomprensibles<sup>9</sup>. En estas ediciones modernas se aplica un sistema perezoso, que tal vez se limite a controlar de forma saltuaria y casual alguna que otra edición o a copiar el texto de otras ediciones contemporáneas anteriores, con la esperanza —bastante plausible— de que nadie pierda el tiempo controlando variantes en las ediciones originales.

7. Y a veces en las ediciones bilingües, por ejemplo, la de Ruán 1634, el texto castellano no es el texto origen de la traducción; véase para esto en el Auto IX, donde todas las ediciones dicen «¿Quién perdió el plato, desaliñada?», “Cómo faltó el paño de manos ladrona?” (Auto IX: 213), la lección castellana de la edición de Ruán 1634 es: «quien perdió el plato desenliñada *quien perdió* el paño de manos ladrona» y su versión francesa: «Qui a perdu le plat mal propre? Comment se peut-il faire que l'essuyeux à mains manque larronnesse?».
8. Hasta el momento tengo anotadas en el texto más de 14688 puntos con variantes de todos los tipos (excluyendo las variantes puramente gráficas).
9. Por ejemplo «La edición que salió en Valencia en 1514 [...] sí recibió cuidados especiales [...] ese texto se presenta como más fiable y es el que utilizamos como texto-base para nuestra edición; cuando la copia de Valencia presenta erratas manifiestas, acudimos a la de Zaragoza 1507 [...] Roma 1520, por ser la fuente de una gran cantidad de ediciones posteriores» (CAPELLI y VALLÍN, 1999: 54); me pregunto cómo se comportan los editores cuando el ejemplar de Valencia 1514 presenta erratas no evidentes, y por qué afirman que gran cantidad de las ediciones posteriores derivan de la de Roma 1520, ya que a mí me consta que de ella no deriva ninguna otra, ni ediciones españolas ni italianas en castellano. Otro ejemplo, de otra edición de nivel científico alto: «La primera en castellano pertenece a una edición incompleta [...] editada en Zaragoza (1507), a la que la crítica atribuye un escaso cuidado y muchas erratas, explicables por salir en un año de peste, como ha señalado Keith Whinom, pero que, sin embargo contiene muchas menos corrupciones textuales que las ediciones posteriores [...] en Valencia apareció una nueva edición [...] que ha inducido a editores como Russell a remontarla a una edición perdida, “que bien pudiera ser la *princeps*”, la publicada en 1502». Tras una larga serie de imprecisiones e inexactitudes sobre las ediciones se concluye: «Por consiguiente, nosotros hemos elegido como texto base la edición de Zaragoza (1507), cuyas lagunas y errores hemos completado y subsanado con la ayuda de Valencia (1514) y de otras ediciones del siglo XVI, especialmente de Salamanca (1570), sin olvidarnos de las tres ediciones de la *Comedia*» (MORROS, ed., 1996: LXXVI-LXXVII).

Los estudios sobre el texto de *La Celestina* han seguido algunas ideas que con el paso del tiempo han formado el *corpus* básico de la bibliografía, pero que me aparecen hoy como obsesiones que nos han desviado con frecuencia del camino a seguir: me refiero, por ejemplo, a la confusión entre *Princeps*, y *Arquetipo* de la tradición impresa, o la mayor atención dedicada a elementos paratextuales que al texto mismo; la dedicación a aspectos de la prehistoria del texto cuando todavía no conocemos bien su historia; la obsesión por el problema del autor o de los autores o de los autores de cada una de las partes (I Auto, otros 15 autos de la Comedia, 5 autos añadidos y de los 100 cambios aproximadamente realizados en la transformación de la *Comedia* en *Tragicomedia*). Percibo en esta práctica el deseo de hacer pública una idea propia, nueva, aun sin poder demostrarla. Esto es lo que defino un «mirarnos al espejo, en una sala donde no hay nada y no hay ventanas, sino solo espejos, y donde estamos solos nosotros: Algunos dicen... otros en cambio... últimamente otros afirman... y el resultado es subrayar siempre la complejidad y la incertidumbre: ¿No sabemos nada con certeza? ¿Todas esas dudas son lo más profundo que podemos decir?

Hay una frecuente confusión entre el estudio del libro en los primeros siglos de la imprenta, y la crítica textual de textos transmitidos en esos libros impresos. Poco podremos decir de un texto transmitido sin hacer un cotejo completo del mismo. La bibliografía textual y la crítica textual son dos ciencias que se necesitan, que comparten datos para comprender algo de la historia del texto sin que ninguna de las dos pueda sustituir a la otra en el camino de la búsqueda del conocimiento de la historia del texto; son dos ciencias dependientes cuando lo que interesa no es el objeto libro sino el texto que el objeto libro nos transmite. Un ejemplo iluminante para mí es el caso de la fecha de publicación de la edición de la *Comedia*, por Fadrique de Basilea, *B* con la sigla de Herriot. Jaime Moll (2000) defendió que la última hoja de tal edición en que aparece la fecha de 1499 era un falso. La misma opinión defendieron más tarde Víctor Infantes (2007) y Canet Vallés (ed., 2011). La crítica textual sostiene que, aunque la edición de Burgos no sea de 1499 (nada nos demuestra que no lo sea), lo que en realidad más nos interesa es el texto del original de imprenta de esa edición burgalesa, que, evidentemente pudo ser o no ser el mismo original que tuvieron los editores de *C* (Toledo 1500) y de *D* (Sevilla 1501). ¿De qué año pues es la edición de *Burgos*? No lo sabemos<sup>10</sup>. Cada vez estoy más convencido de que los

10. La fecha de la edición de Fadrique de Basilea toca la crítica textual solo marginalmente: si es 1499, no puede tener como modelo ni Toledo 1500 ni Sevilla 1501, pero sí pudo copiar el original de imprenta de una de esas dos ediciones y quedarían abiertas varias otras posibilidades. Si la fecha fuera 1500, Sevilla 1501 no pudo ser modelo de Burgos, etc., pero de todas formas las certezas son pocas y poco nos dicen. Otros expertos, aun convencidos de que la última hoja de



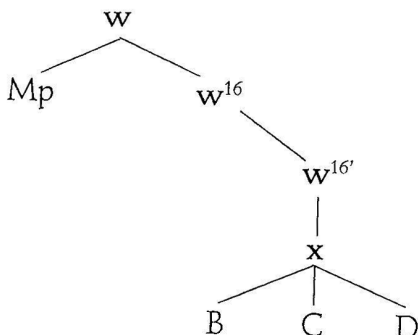
datos textuales nos dicen con una razonable certeza que Fadrique de Basilea tuvo un original de imprenta ( $\omega_{16}$  en el *Stemma*, y así pues, arquetipo de la *Comedia* impresa que conocemos), en el que todavía no habían aparecido algunos errores y variaciones que encontramos tanto en la edición de Pedro Hagenbach (Toledo 1500) como en la de Stanislao Polono (Sevilla 1501) y que, por lo tanto, dichos errores y variaciones tienen su origen en un antepasado común a las dos (X en el *Stemma*), dado que es evidente a cualquiera que haga un cotejo completo que *D* no puede derivar de *C*.

Canet, en su edición de la *Comedia* intenta hacer crítica textual con razonamientos de la *Bibliografía textual* descuidando la lógica y el método filológico de la *Stemmatica*<sup>11</sup>, describe las ediciones de la *Comedia*, sobre todo, en su composición, y reproduce páginas de los testimonios, principalmente de la edición de Sevilla 1500, subrayando las variaciones macroscópicas debidas a una mala cuenta del texto para su división en páginas. Si bien es cierto que estos errores en la división del texto del original de imprenta para la empaginación de la nueva edición son separativos, en este caso esto significa sobre todo que *B* no tiene como modelo a *C* o a *D*, y que *D* no tiene como modelo a *C*. Pero no basta: demostrar que ninguna de las 3 ediciones deriva de otra de ellas no es demostrar que 2 de ellas no pudieron no haber tenido un modelo común, o un mismo original de imprenta, o un antepasado común, con otros testimonios interpuestos. El concepto de *variante* o *error separativo* es un concepto fundamental que no se opone al de *variante conjuntiva* o *error conjuntivo*, sino que es de naturaleza diferente. Canet, tras haber presentado una larga lista de «variantes separativas» (ed., 2011:136) concluye que, «son muy pocas las variantes separativas entre los tres textos [...] pero si analizamos detenidamente las variantes únicamente hay tres que realmente pueden considerarse separativas [...]. Sin embargo, lo que para mí es más importante, hay unas pocas [variantes] que nos dan pistas para poder corroborar que las ediciones de Burgos y Toledo están siguiendo el mismo texto» (Canet, ed., 2011: 144). Es decir que mientras se afirma que no hay variantes separativas se propone el siguiente *stemma*:

---

*Burgos* es un falso, opinan que la fecha de 1499 puede ser auténtica, *vid.* Ottavio DI CAMILLO (2005).

11. *Vid.* CANET (ed., 2011: 97-151), «Introducción a la Transmisión textual de la Comedia».

Figura 2: *Stemma* Canet 1

No se entiende ningún paso del razonamiento de Canet, ni qué quiere decir con «variante separativa entre los tres testimonios», ni por qué define como separativas variaciones que son poligenéticas, o simplemente gráficas, como él mismo reconoce, ni por qué no excluye que haya variaciones claramente conjuntivas en alguna de las 3 parejas, ni dónde está la lógica de su razonamiento: no son separativas, pero tienen el mismo original de imprenta con una estructura ternaria.

Falta lógica y método, lo esencial en la práctica de la crítica textual. Digamos que para construir un *stemma* de la *Comedia* no se puede hacer como si la *Tragicomedia* y el *Mp* no existieran, porque una cosa es la *constitutio textus* del Arquetipo de la *Comedia* y otra el árbol genealógico de los tres testimonios conocidos. Para construir este, y para juzgar sobre variantes y sobre errores, no podemos prescindir del *Mp* ni de la *Tragicomedia*. Pero, sobre todo, no podemos razonar sistemáticamente con un gran desorden y un invasivo *sinsentido* en la exposición de conceptos claves, como vemos en la afirmación conclusiva: «lo que para mí es más importante, hay unas pocas [variantes] que nos dan pistas para poder corroborar que las ediciones de Burgos y Toledo están siguiendo al mismo texto» [...] «mi propuesta es que los tres talleres tienen enfrente a la hora de componer la misma edición (posiblemente la pérdida de Salamanca 1500)» (Canet, ed., 2000: 145)<sup>12</sup>.

Aun sin haber demostrado nada sobre la filiación de las tres ediciones de la *Comedia*, Canet propone un *stemma* de la tradición de *La Celestina* en 16 actos y

12. Cuando Devid PAOLINI en su elogiosa reseña a la edición de Canet critica la edición de Fernando de ROJAS (2000) diciendo «no se ha podido encontrar un párrafo que clara y directamente dijera: “En esta edición se ha seguido el texto X que se ha emendado con Y, etc.”; sin duda algo lamentable en una edición de tal alcance» (ed., 2011: 163), está pidiendo peras al olmo; desea, sencillamente, que la edición crítica no sea crítica, que el lector no tenga a su disposición en el aparato crítico tanto las variantes de las ediciones antiguas como las decisiones críticas del editor.

a la vez propone otro posible sin ninguna base filológica, sino simplemente apoyándose en la imaginación: «podría existir otro *stemma*, puesto que la más alejada del arquetipo es la edición sevillana, lo que podría implicar alguna reedición por las mismas fechas en Salamanca (y) o en otra ciudad cercana»<sup>13</sup>.

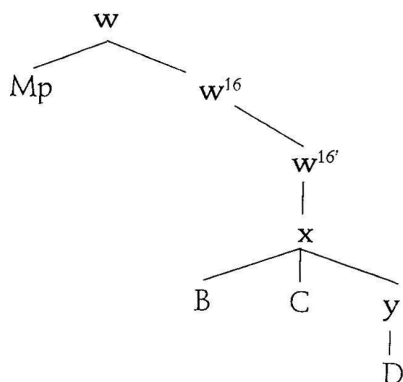


Figura 3: *Stemma* Canet 2

Si bien, el método de la crítica textual insiste sobre la necesidad de basar el *stemma* solo sobre la base de los errores comunes,

Quando en el proceso de la *recensio* se analizan las variantes para establecer la filiación, este análisis se lleva a cabo a través de los errores comunes. Todo error común necesariamente procede de un código concreto que lo ha transmitido (Ble-cua, 1983: 64),

pienso que la clave, cuando no estamos en la parte más alta del *stemma*, no es la diferencia entre error y variante, sino la «significancia» de dicha variante o error (variante en todo caso), es decir, si esa variante, presente en varios testimonios, puede o no haberse originado en ellos independientemente, o, dicho de otra forma más sintética, si esa variante crea una lógica relación entre varios testigos. Hay errores evidentes que no aseguran que exista una relación entre los testimonios que los comparten; y, al contrario, hay simples variantes cuya naturaleza certifica

13. No es posible en un *stemma* la indicación de un testimonio perdido en una línea recta entre dos testimonios conservados o entre un subarquetipo demostrado y un testimonio conservado, es decir, la posición de *y* entre *x* y *D* no se puede indicar explícitamente ya que en todas las líneas rectas de un *stemma* bien construido puede haber testimonios perdidos que no podemos indicar.

que entre los testimonios implicados ciertamente hay una relación de parentela<sup>14</sup>, como son los tres ejemplos siguientes:

Ej. 1:

- a) ¡Ay, *cuitada* de mí, en qué lazo me he metido!<sup>15</sup> (Auto IV: 112).
- b) ¡Ay, *amarga* de mí, en qué lazo me he metido!

Ej. 2:

- a) y la tovieron medio día en una escalera a la plaça, *puesto* uno como rocamero pintado en la cabeça<sup>16</sup> (Auto VII: 170-171).
- b) y la tovieron medio día en una escalera a la plaça *puesta*, uno como rocamero pintado en la cabeça<sup>17</sup>.
- c) y la tovieron medio día en una escalera a la plaça *puesta*, y uno como rocamero pintado en la cabeça.

Ej. 3:

- a) Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios<sup>18</sup> (Auto IV: 118).
- b) Ruega tú, vezina, a Dios, por amor mío, en tus devociones por su salud, a Dios.
- c) Ruega tú, vezina, a Dios, por amor mío, en tus devociones por su salud.

14. En todo este tema capital, hay que distinguir siempre el nivel más alto del *stemma*, la primera ramificación bajo el Arquetipo, y los niveles sucesivos, donde ya tenemos puntos de referencia en las ramas más altas del árbol.
15. La *lectio* «amarga» la vemos a partir de *Bur31* y en toda la familia  $\epsilon$ ; nace probablemente por atracción de «amargas», poco más arriba, y parece una variante no poligenética en su paso de «cuitada» a «amarga», porque, aunque las dos expresiones eran sinónimas, era más habitual «cuitado o cuitada de mí». Esto explica también la posibilidad de que *Amb44* (o un testimonio anterior perdido) en la familia flamenca haya recuperado la lección «cuitada».
16. En el ejemplo 2 a) aparece la *lectio* correcta de las Comedias *B* y *D*.
17. *Lectio* de la *Comedia C* y de las primeras Tragicomedias (*ZHIPJU Sev23 Bar25 V Bar31 Ven31 Ven34 Ven53*) que fuerza un poco la relación entre la proposición y el miembro modal. Esta misma sensación de sintaxis forzada hace nacer una nueva lección en una de las ediciones posteriores, como vemos en el ejemplo 2 c): se añade una conjunción «y» como vemos ya en  $\gamma^6$ , y por lo tanto en *KLM*, y en las familias  $\lambda$ ,  $\tau$ ,  $\phi$  y  $\epsilon$ , es decir, en casi toda la tradición.
18. *Lectio* crítica del arquetipo  $\omega$ , que se mantiene en las tres comedias y en el primer nivel del *stemma* de la Tragicomedia (*Z* y las valencianas *PU* y *V*). La *lectio* de la variante del ejemplo 3, b) es el intento de acercar el complemento «a Dios» al verbo, simplificando también la compleja sintaxis parentética, pero quien corrige se olvida de borrarlo en su posición original, creando, por eso, una repetición que es un error evidente y que, sin embargo, no se corrige más que en tres momentos y que da como resultado la lección del ejemplo 3, c) que aparece en la rama de *Bar25*, en la familia toledana con la primera aparición en *Tol26* y en parte de la familia  $\epsilon$  (con testimonios como *Sal70* y *Alc75*).

¿Es fundamental o no la construcción del *Stemma*? Estoy totalmente de acuerdo con la clara y valiente afirmación de Blecua:

La certeza en la filiación de los testimonios debe ser total —dentro de lo que permiten las ciencias humanas— pues, de lo contrario, es preferible no construir ningún *stemma* (...) numerosos *stemmata* que figuran al frente de las ediciones críticas no resisten a un análisis severo (Blecua, 1983: 73).

No solo tenemos que aprender a construir el *stemma*, sino que tenemos que aprender a interpretar el *stemma* que tenemos delante. En el *stemma* se ven y se afirman algunas cosas, pocas. Son muchas más las que no se ven, pero de las que no hay que prescindir. Tenemos que afirmar la existencia de un testimonio perdido solo cuando la coincidencia en variantes significativas de dos testimonios conocidos (tras haber descartado que uno deriva del otro) obliga a ello. O cuando hay coincidencia entre un testimonio conocido y un subarquetipo perdido del que podemos reconstruir las variantes, o cuando hay coincidencia entre dos subarquetipos de los cuales podemos igualmente conocer sus variantes significativas. Esta es, creo, la mejor respuesta a la paradoja de Bédier cuando subrayaba la frecuencia casi constante de *stemmata* bifidos frente a la escasez de *stemmata* de tres o más ramas. Vemos solo aspectos del árbol de transmisión, pero no tenemos que imaginar que la realidad que intentamos representar gráficamente no sea mucho más compleja: represento un *stemma* bifido, porque conozco solo dos testimonios que coinciden en ciertas variantes, o un testimonio y un subarquetipo, pero no puedo tener claro que el *stemma* podría haber sido de 3 o cuatro ramas, y que una o de dos de ellas no han llegado a nosotros.

Esta visión «consciente» de qué representa el gráfico es fundamental: cada línea recta del *stemma* puede esconder varios testimonios perdidos, y cada variante que nos aparece como variante *singularis* de un testimonio puede ser, en realidad, una variante nacida en otro testimonio y transmitida al nuestro (lo que yo llamo la «densidad» del texto de un testimonio). Cada línea recta en un *stemma* puede representar varias ramas de tradición perdidas: la casi seguridad de que *Est60* derive de *Est57* no significa que no exista también, a veces, la posibilidad de que en realidad ambas deriven del mismo modelo, y tampoco que no haya habido otras ediciones derivadas de la misma *Est57*, interpuestas o no entre ella y *Est60*. Por lo tanto, es imposible la representación de un *stemma* como hace Canet (ed., 2011: 147) con la indicación de un testimonio perdido (y) en la línea recta de derivación entre otro testimonio perdido (X) y el testimonio conocido D.

En un texto extenso, como es *La Celestina*, es fundamental la frecuencia y la constancia de coincidencias incluso de poca significación para entender la derivación. Pero el cotejo no se puede hacer en grupo, y menos con instrumentos de

computación estadística. El cotejo es a la vez anotar las variantes y examinarlas y seleccionarlas. Estos actos críticos son responsabilidad de una persona y solo de una persona. A la vez se va constituyendo el *stemma*, de forma progresiva, es decir que cambia, se modifica conforme se cotejan nuevos testimonios o se cotejan nuevas partes de un testimonio.

El trabajo crítico tiene que cotejar y examinar todo el texto de todos los testimonios. Uno de los grandes enemigos de la crítica textual es el estudio preeminente de los *loci critici*, porque esta es la forma, aparentemente científica, de levantar bandera blanca y de desconocer una parte (quizás importante, no lo sabremos) de la tradición.

El *stemma* que presento nos puede hacer reflexionar sobre distintos aspectos de la historia del texto de *La Celestina* y, sobre todo, nos obliga a ser críticos con algunas de las ideas que se han convertido en casi dogmáticas a fuerza de ser repetidas. Trataré brevemente de la importancia de la traducción italiana de Ordóñez (*N*, 1506), de la contaminación en la tradición de *La Celestina* y de la importancia en esta tradición de la edición de *Sal70*.

#### I. *N*, LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE ORDÓÑEZ

El hecho de que *N*, en italiano, sea el testimonio más antiguo que conservamos de *La Celestina* en 21 actos, hace que la atención de los críticos sea desviada hacia su modelo; dado que el mismo Ordóñez escribe que termina la traducción en 1505, el modelo castellano es de 1505 o más probablemente anterior. Pensando ahora en el modelo o modelos de la edición de Zaragoza 1507 (*Z*), de la familia valenciana (*P* es de 1514) y de la edición de Toledo 1510-1514(?) (*H*) tenemos que reconocer que las variantes significativas de la tradición textual, sistemáticamente, nos dicen que *Z* deriva del Arquetipo de la tradición conocida de la *Tragicomedia* impresa ( $\omega_{21}$ ) (que no sabemos si era o no la *Princeps*), las valencianas de un testimonio perdido ( $\gamma^1$ ) de aquel derivado (no sabemos si directa o indirectamente) y la traducción italiana (*N*) de otro testimonio perdido  $\gamma^2$  que aparte las variantes propias tiene también las variantes recibidas de  $\gamma^1$  y de  $\omega_{21}$ <sup>19</sup>:

Ej. 4:

- a) Pues ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, y *el alto mensaje* sino en luengas albricias? (*BCD Z*) (*Auto V*: 141)<sup>20</sup>.
- b) Pues ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, y *el alto linaje* (*edd.*).

19. Es evidente que, tratándose de una traducción, el crítico siempre tiene que interpretar cuál era la lección del modelo. Pero este papel crítico del filólogo es continuo y fundamental en todo el proceso de estudio de la transmisión textual. El trabajo nunca es mecánico.

20. Evidentemente «alto mensaje» es la *lectio critica*, por su relación con «luengas albricias».

c) Dunque in che porra fermarse il bene salvo in bene e quel che è de *nobile sangue* salvo nele debite gratie (*N*)<sup>21</sup>.

Ej. 5:

- a) porque quien la miel trata siempre se le pega dello (*BC Z*) (Auto IX: 204)<sup>22</sup>.
- b) porque quien la miel trata siempre se le pega della (*edd.*)<sup>23</sup>.
- c) el mele sempre selli appiccica de essa (*N*)<sup>24</sup>.

Ej. 6:

- a) según del moço supe que quedava (*BCD ZPUV*) (Auto IV: 118)<sup>25</sup>.
- b) segun dice el moço que quedava (*edd.*).
- c) secondo che io seppe dal famiglio che lei restava (*N*).

Ej. 7:

- a) Pero el amor nunca se paga (*BCD ZPUV*) (Auto VII: 177).
- b) Porque el amor nunca se paga (*HIKJLM* y todas las *edd.*).
- c) Che lo amore mai se paga (*N*)<sup>26</sup>.

*N* deriva de un subarquetipo que tiene ya algunos de los errores comunes a toda la tradición posterior, errores que no tienen ni Zaragoza 1507 ni la familia valenciana *PUV*<sup>27</sup>.

Mientras Emma Scoles (1961) insinuaba que *N* (Roma 1506) podía ser un estadio intermedio entre la Comedia y la Tragicomedia, creo que hoy podemos demostrar que la traducción de Ordóñez es una tragicomedia en todos los

21. Me parece evidente que *N* para traducir «nobile sangue» tiene delante «alto linaje» y no «alto mensaje».
22. El neutro «ello» en la *lectio critica* tiene sentido: «Al que trata con la miel, siempre se le queda algo de esta acción, se ve que trata con miel». Es *lectio difficilior*.
23. La lección de todas las ediciones tras la de Zaragoza 1507 es una trivialización: «se le queda pegada la miel».
24. *N*, Ordóñez, tiene delante la edición trivializada de *edd.* Y se ve claramente porque a pesar de que en italiano «miel» («mele» en *N*) es masculino, la traducción se refiere a «essa», femenino.
25. La *lectio critica*, con una construcción pasiva en las comedias, en Z (1507) y en las valencianas, se trivializa enseguida en  $\gamma^t$ . El original del que traduce *N* (1506) todavía no tiene la trivialización.
26. La lección de la Comedia pasa al Arquetipo de la Tragicomedia y a Zaragoza 1507 junto con la familia valenciana. La forma causal («porque», «che») aparece en  $\gamma^2$  y pasa a la traducción italiana de 1506 *N*, y a todas las demás.
27. El artículo pionero de Emma SCOLES (1961) abrió caminos que otros hemos recorrido. Solo cinco años después apareció el importante trabajo de Frederik J. NORTON (1966), que definió, con un método distinto, que la traducción de Ordóñez era anterior cronológicamente a las ediciones que se creían hasta ese momento de 1502. Han pasado ya casi sesenta años y sabemos muchas más cosas que entonces de toda la tradición.

sentidos y que tiene ante sí un testimonio posterior en el árbol genealógico a los originales de imprenta que usan las valencianas y la misma de *Zaragoza 1507*:

Ej. 8:

- a) ¡O *hideputa el trobador!* (*BCD ZPUV*) (Auto VIII: 195).
- b) ¡O *hideputa que trobador!* (*HIKJ Sev23 Bar25 Bar31 Ven31 Ven34*).
- c) ¡ho figliol della trista e *che* poeta! (*N*)<sup>28</sup>.

Ej. 9:

- a) ¿Tú no sabes qué es? (*BCD ZPUV*) (Auto IX: 218).
- b) *como* tu no sabes que es (*edd.*).
- c) *come* tu no sai quello che e (*N*).

Ej. 10:

- a) Poco estruendo los despertó; con pavor *hablavan* (*BCD ZPUV*) (Auto XII: 252).
- b) poco estruendo los despierto con pavor *hablan* (*edd.*) (*def. H*).
- c) poco strepito li sveglío con timore *parlano* (*N*).

Ej. 11:

- a) no amando, cessara *mi quexosa* y desconsolada postremería (*BCD ZPUV*) (Auto XXI: 346).
- b) no amando cessara *mi quexa* y desconsolada postremeria (*edd.*).
- c) non amando non saria *mio lamento* in mia sconsolata & ultima vecchiezza (*N*).

## 2. LA CONTAMINACIÓN

Tanto el estudio del *stemma* como mi experiencia del cotejo (casi siempre completo) de tantas ediciones me dice que al menos en la transmisión del texto de *La Celestina*, los editores tienen delante solo un original de imprenta, un modelo. No dan importancia a qué modelo es, como si en el fondo pensarán que el texto es ese. Incluso en el caso en que dispongan de dos modelos diferentes, como es el caso de la edición de Salamanca de 1543 (Juan de Junta) o la de Estella de 1557 (Adrián de Amberes)<sup>29</sup>, siguen sistemáticamente un solo modelo. Cuando descubrimos coincidencias que solo pueden explicarse por contaminación, como sucede por ejemplo en *Est57*, esas son realmente saltuarias y pueden estudiarse

28. En los ejemplos 8, 9, 10 y 11 nos parece evidente que *N* tiene en su original para la traducción un texto con las variantes de la parte baja del *Stemma*.

29. Las dos ediciones citadas siguen un modelo de Tragicomedia en 21 actos, pero tienen también un testimonio en 22 autos ya que añaden, una al final y la otra entre los autos 19 y 20, el auto de Traso.



en sus detalles, sin que esto toque la validez del *stemma*. Presento pues los cinco puntos de evidente contaminación entre las ediciones de Estella y la familia  $\tau$ , en 22 Autos:

Ej. 12:

- a) dexó en su lugar a Melibea para... (*BC ZHIPJULM Sev23 Sev25 Sev28 V Ven34 Sev35 Amb39 Lis40 Zar45 Sev50 Ven53*).
- b) Come a lei fu necessario absentarsi lasso in suo luogo Melibea per. (*N*) (Auto VI: 149)<sup>30</sup>.
- c) dexó en su lugar a Melibea (*D Bur31 Bur36 Sev36 Sal43 Amb44 Vall61 Alc63 Med63 Bar66 Amb68*).
- d) dexó en su lugar a Melibea para que lo aviniesse (*Tol26 Med40 Tol38 Med40 Est57 Est60 Len Med66 Alc69 Mad69 Sal70 Tol73 Alc75*)<sup>31</sup>.

Ej. 13:

- a) tu pena senzilla y yo la de entramos, *tu solo dolor*, yo el tuyo y el mío (*BCD ZPUL Bar25 Sev25 Tol26 V Bar66*) (def. *H*) (Auto XII: 247).
- b) tua pena sempia e io quella di tutti doi, *tu il tuo solo dolore*, e io il tuo e il mio (*N*).
- c) Tu pena senzilla y yo la de entramos *tú tu solo dolor*, yo el tuyo y el mio (*IKJM Sev23 Sev28 Bar31 Bur31 Ven31 Ven34 Amb39 Sev35 Bur36 Sev36 Lis40 Sal43 Amb44 Zar45 Sev50 Ven53 Cue61 Vall61 Alc63 Med63*).
- d) Tu pena senzilla y yo la de entramos *tú solo tu dolor*, yo el tuyo y el mio (*Tol38 Med40 Est57 Est60 Len*).

Ej. 14:

- a) Porque ninguno habla en *loor* de hermosas (*edd.*) (Auto XVII: 302).
- b) Porque ninguno habla en *son* de hermosura (*Med40 Est57 Est60*).

Ej. 15:

- a) Que más holgara con la vista de otras *como él*, que con la nuestra (*edd.*) (Auto XVIII: 307).

30. Es este uno de los puntos problemáticos del texto de *La Celestina* que, con ese final abrupto, parece esconder una laguna, y que un primer grupo pretende resolver eliminando la preposición «para» que no tiene un referente.
31. La familia  $\tau$  en 22 autos ha modificado el texto concluyendo la oración final con el añadido «que lo aviniesse» y esta misma *lectio* la encontramos en la edición de *Est57* y en todas las ramas de  $\epsilon$  que con la edición de Estella tienen relación. Aquí estamos ante una contaminación evidente, y conviene reflexionar sobre lo excepcional del paso textual y sobre el hecho de que estamos en el auto VI y es el primer caso de contaminación. Los ejemplos 13, 14, 15 y 16 son los otros cuatro casos para mí evidentes de contaminación de la misma naturaleza entre *Est57* y la familia en 22 autos, de la cual tiene un ejemplar que utiliza para copiar el Auto de Traso.

- b) Que más holgara con la vista de otras que no con la nuestra (*Tol26 Tol38 Med40 Est57 Est60 Len*).

Ej. 16:

- a) Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle (*edd.*) (Auto XXI: 344).  
 b) Mi *desdichada* y triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle (*Tol38 Med40 Est57 Est60*).

### 3. LA IMPORTANCIA DE LA EDICIÓN DE SALAMANCA 1570 EN LA TRADICIÓN CRÍTICA

La tradición crítica de *La Celestina* arrastra axiomas no demostrados transmitidos por una bibliografía que vive de sí misma sin acudir más que muy raramente a las fuentes textuales. Un ejemplo verdaderamente clamoroso es la fama de edición muy buena de Salamanca 1570. En realidad, esta edición de Mathias Gast, aunque corrige en tres puntos, *ope ingenii*, el texto transmitido hasta ese momento por toda la tradición impresa, forma parte de la familia  $\epsilon$  que ya en los años 30, pero sobre todo en los 60 del siglo XVI, más ha modificado y transformado el texto<sup>32</sup>. Para comprender esto basta observar una sola página de texto en la que indico en nota, las variantes textuales de *Sal70* y las de una edición impresa en Flandes 30 años más tarde, la de Amberes 1599; así se ve que la edición de Salamanca, en todo el texto, tiene muchas más desviaciones del texto inicial arquetipo que la edición flamenca:

—MELIBEA. Señor mío, pues me fie en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquivia y sin misericordia; no quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco spacio<sup>33</sup>. Que las mal hechas cosas<sup>34</sup>, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que tomado no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros<sup>35</sup> del mundo no se restaura<sup>36</sup>.

32. La misma tesis que yo defendiendo aquí respecto a la *Sal70*, la presenta y argumenta con mucho más detalle Francesca LEONETTI (2018).  
 33. «tan breve deleite y en» omitido en *Sal70*. Salto «du même au même» que tiene valor separativo: de hecho, toda la familia  $\epsilon$  tiene esta laguna.  
 34. «que las cosas mal hechas» *Sal70*. Es una corrección voluntaria normalizadora.  
 35. «todos los tesoros» *Sal70 Amb99*. Variante que aparece  $\gamma^7$  y desde *LM* hasta el final ninguna la corrige.  
 36. «no se restaurara» *Amb99*. Variante de la familia flamenca que aparece en *Amb47*.

—CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás, ni yo podría acabarlo conmigo<sup>37</sup>. No me pidas tal covardía; no es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo, nadando por este huego<sup>38</sup> de tu desseo toda mi vida. ¿No quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos? [...].

—CALISTO. ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego<sup>39</sup> de comienço? Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco mereçer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes [...].

—TRISTAN. Ya los tiene olvidados. Dexaos morir sirviendo a ruines, hazé locuras en confiança de su defensión; biviendo con el conde, que no matasse *al* hombre, me dava mi madre<sup>40</sup> por consejo. Veslos a ellos alegres y abraçados, y sus servidores con harta mengua degollados.

—MELIBEA. ¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quisido<sup>41</sup> que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡O pecadora de ti, mi madre! Si de tal cosa<sup>42</sup> fuesses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa<sup>43</sup> de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran<sup>44</sup> peligro que esperaba? (Auto XIV: 272-275).

Volvamos a la pregunta inicial: ¿Cuál es la mejor edición antigua de *La Celestina*? No lo sé. ¿Cuál es la edición más importante? Si hubiéramos perdido la edición de Zaragoza 1507, hoy el texto de *La Celestina* sería distinto en numerosos puntos. Si se hubiera perdido la edición de Valencia 1514, o incluso

37. «contigo» *Sal70*. Variante exclusiva de *Sal70*.

38. «pielago» *Sal70 Amb99*. Esta lección es una trivialización de la metáfora del amor como un océano de fuego.

39. «al juego» *Sal70*. Se normaliza la frase abandonando el valor transitivo del verbo «tornar», ya desde la Comedia de 1501 y en la Tragicomedia desde los años 30.

40. «mi padre» *Sal70 Amb99*. Esta variante aparece en la tradición en  $\gamma_4$ .

41. «querido» *Sal70 Amb99*. Fácil modernización poligenética en todas las ramas de la descendencia.

42. «caso» *Sal70*. Error de la familia e a partir de las ediciones de Estella.

43. «quexoso» *Sal70 Amb99*. Temprana variante que normaliza la concordancia con «el fin» y no con «la fin», como era en origen.

44. «gran» *Sal70*. Omisión involuntaria que aparece por primera vez en *Sal70*, pero nacido en el subarquetipo  $\epsilon 70$  ya que pasa a todos los testimonios descendientes.

las tres ediciones valencianas primitivas (1514, 1518, 1529), o cualquiera de las otras ediciones (incluida la traducción italiana de 1506, *M*), el texto crítico de *La Celestina* hoy sería el mismo.

#### 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, Universitat de València, Valencia.
- CAPPELLI, Guido M. y Gema VALLÍN (1999), «Nota sobre el texto y bibliografía básica», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- DI CAMILLO, Ottavio (2005), *Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la Comedia de Burgos*, en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Mucchi Editori, Modena.
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1947-1514)», en Juan Carlos Conde (ed.), *Actas del Simposio Internacional: 1502-2002: Five hundred Years of Fernando de Rojas Tragicomedia de Calisto y Melibea (18-19 de octubre de 2002)*, Indiana University – Hispanic Seminary of Medieval Studies, Bloomington – Nueva York, pp. 3-87.
- LEONETTI, Francesca (2018), «Las enmiendas de los doctos: nuevo estudio crítico y textual de la edición de *La Celestina* de Salamanca 1570», *Crítica del texto*, XXI/2, pp. 77-97.
- LOBERA SERRANO, Francisco J. (1993), *El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de La Celestina en Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXIII, Cuaderno CCLVIII, Enero-Abril, pp. 51-67.
- LOBERA SERRANO, Francisco J. (1994), «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina*, III», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Universidad de Salamanca – Biblioteca Española del s. xv, Salamanca, pp. 965-974.
- LOBERA SERRANO, Francisco J. (2010), «La transmisión del texto de *La Celestina* entre 1520 y 1535», en Francisco J. Lobera Serrano (ed.), *La Celestina, Ecdótica e interpretación*, Bagatto Libri, Roma, pp. 61-96.
- MOLL, Jaime (2000), «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y letra: Revista de Literatura*, XI/1, pp. 21-38.
- MORROS, Bienvenido (ed.) (1996), «Introducción» en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Vicens Vives, Barcelona.
- NORTON, Frederick J. (1966), *Printing in Spain, 1501- 1520, with a note on the early editions of «La Celestina»*, Cambridge University Press, Cambridge.

- PAOLINI, Devid (2011), «Reseña a la *Comedia de Calisto y Melibea* (ed. crítica, introducción y notas de José Luis Canet), Publicacions Universitat de València, Valencia, 356 pp.», *Celestinesca*, 35, p. 163.
- ROJAS, Fernando de, y «Antiguo Autor» (2000), *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico (eds.), Crítica, Barcelona.
- SCOLES, Emma (1961), «Note sulla traduzione italiana de LC», *Studi Romanzi*, 33, pp. 155-217.
- SCOLES, Emma (1975), «Il testo della *Celestina* nell'edizione Salamanca 1570», *Studi Romanzi*, 36, pp. 7-124.