HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE *LA CELESTINA*

Tal es el título de un trabajo fundamental publicado ahora en Norteamérica, acerca de la cuestión textual de *La Celestina*.[1] Nuestro tiempo ha asistido a una enérgica reactivación de los estudios celestinescos —nunca olvidados, en verdad—, que se ha concretado en una serie innumerable de acotaciones parciales al asunto y en una docena de obras de largo aliento —aparecidas en un lapso no mayor de diez años— que proponen una visión integral de la cuestión celestinesca. Es un signo del hispanismo de hoy este como enamoramiento del arte de Fernando de Rojas. Pues bien, todo ese afán laborioso desplegado por poner a la vista el sentido armónico de *La Celestina* como creación, ha hecho más ostentosa la básica inseguridad textual que está hoy indisolublemente unida a la *Tragicomedia* como obra literaria: quien logra cierta familiaridad con *La Celestina* adquiere prontamente, al mismo tiempo, la enojosa impresión de estar ante un texto de consistencia precaria, que le impide pronunciarse en cualquier sentido acerca de él con plena convicción de estar ajustado a la letra, y que, por el contrario, da pie para múltiples especulaciones caprichosas y contradictorias, pues para todo dan fundamento las dispares lecturas que ofrece la pieza en sus distintas ediciones. Puede que no se trate de una condición integral del texto de la tragicomedia —de hecho, Herriott asegura que el 85% del texto es de solidez sin variantes, lo cual es una proporción apreciable—, pero las alternativas de lecturas divergentes distribuidas equitativamente a lo largo de toda la obra, alimentan la firme impresión de que se está ante un texto radicalmente inseguro. El resultado de ello es que no hay hoy dos ediciones —correctas o no, antiguas o modernas— que coincidan plenamente entre sí, ni siquiera aquéllas que guardan la expresa relación de modelo y copia, de manera que lo que llamamos *La Celestina* parece ser pro-

[1] J. Homer Herriott, *Towards a critical edition of the "Celestina". A filiation of early editions*, Madison and Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1964; IX + 293 pp.

piamente una entelequia. Por lo que corresponde a la responsabilidad de los estudiosos, subleva que tal estado de cosas se haya perpetuado precisamente para la considerada "segunda obra maestra después de *El Quijote*".

La raíz de la imprecisión textual de *La Celestina* obedece a varios factores. El principal de ellos es, justamente, el éxito inigualado que alcanzó inmediatamente después de haber aparecido: en su primer siglo de vida —el XVI— tuvo un centenar largo de ediciones españolas; si se tiene presente el comportamiento bastante autocrático de las oficinas editoriales de entonces, se echará de ver que ello es una prueba excesiva para cualquier texto; sigue siendo un riesgo aunque sólo se tomen en cuenta las ediciones textualmente significativas, es decir, las correspondientes a los primeros veinte o treinta años, previos a la intervención de los editores demasiado emprendedores, que quieren mejorar sistemáticamente lo presente. Inseparable de ello es la pérdida de las ediciones *principes* de la *Comedia* y *Tragicomedia,* lo cual obliga a guiarse por las ediciones derivadas, y divergentes, para establecer una lectura digna de fe, contando, además, con la firme posibilidad de que las propias ediciones *principes* perdidas hayan sido el origen de yerros textuales sancionados por las ediciones siguientes. Coronando ambos hechos está la historia bastante confusa de la composición, tanto del material liminar, como del cuerpo mismo de *La Celestina;* complica ella las cosas, porque esta historia no está, ni puede estar, irrecusablemente establecida; porque ya en aquel período de formación pueden haberse deslizado ciertos yerros muy agazapados de lectura; porque el grado de 'autenticidad' del texto está condicionado por la imagen que de esa historia prevalezca: pocas veces, como en ésta, el texto de una obra literaria ofrece un tan amplio margen de veracidad dependiente de la opinión que el investigador se forme de su proceso de gestación.

Es una combinación de factores que supera con creces lo necesario para tornar sumamente compleja la cuestión textual de *La Celestina,* y para arredrar los ánimos más dispuestos. Ello no justifica que hasta hoy no se haya emprendido la tarea editorial de rigor, ni que se haya actuado con general ligereza en

este terreno; pero explica por qué, contándose ahora con trabajos magníficos sobre *La Celestina* como obra de creación literaria, se carezca aún de una edición crítica que ofrezca, si no el texto que con certidumbre escribió Rojas, al menos un modelo universalmente aceptable por el correcto manejo de los testimonios subsistentes.

Hoy las cosas se presentan de la siguiente manera. Después de cincuenta años, sigue siendo la edición de Julio Cejador, aparecida en 1913 en los Clásicos Castellanos de "La Lectura", la que atacó con mayor decisión y en forma sistemática la fijación y crítica del texto y la ilustración de las dificultades semánticas. En este último aspecto de anotaciones léxicas, el trabajo de Cejador es todavía, en conjunto, lo mejor que hay; los editores posteriores, se atengan o no al texto establecido por Cejador, son en este punto sus deudores; poco es lo que se ha progresado desde entonces, aun cuando se han hecho algunas valiosas aportaciones. Pero en lo que atañe al establecimiento del texto, el daño producido por la edición Cejador —lo dije ya una vez [2]— es monumental; simplemente que, con una posición asumida de antemano, Cejador amalgamó libérrimamente las dos formas irreconciliables *C* y *T*, reproduciendo el texto *C* e incorporándole gran parte de las adiciones de *T* (no todas), pero sin efectuar ninguna de las supresiones que *T* hace, pues para Cejador la *Comedia* era la verdadera *Celestina*. Las nutridas reimpresiones de Clásicos Castellanos y las frecuentes copias de que ha sido objeto Cejador en ediciones populares, han difundido por el mundo una *La Celestina* recreada. [3] El resto

[2] Cf. "Una edición nueva de *La Celestina*", *Bol. de Filología* (Chile), XII (1960), pp. 259-271, v. p. 260; tal como allí, llamo *C* y *T* (en cursiva) respectivamente a las formas de *Comedia* y *Tragicomedia* de *La Celestina;* las otras siglas mayúsculas (en redonda) identifican las ediciones antiguas según el procedimiento alfabético de Herriott.

[3] Herriott, sostiene que "Cejador's editions are not only more available than other editions but in our opinion closer to the lost princeps edition *E [la edición príncipe de la *Tragicomedia*]" (p. 14). Es posible que lo que dice Herriott sea cierto en lo que atañe al texto desmembrado de Cejador; pero acontece que su texto está también muy próximo a B, la edición *C* más antigua conocida, y ambas cosas no pueden ser al mismo tiempo, pues ninguna *Celestina* puede ser simultáneamente *Comedia* y *Tragicomedia*. Es decir, la falla central de Cejador concierne al establecimiento del texto global de la obra como unidad de creación. Por lo demás, Herriott emite un juicio de identidad

de los editores independientes de Cejador se ha limitado a escoger alguna edición antigua del libro de Rojas y otorgarle la condición de dechado, de "texto auténtico de *La Celestina*", sometiéndola, en el mejor de los casos, a un muy somero análisis comparativo. Así, por caso, Eugenio Krapf, con la edición valenciana de 1514; Raymond Foulché-Delbosc, con la de Sevilla, 1501; Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, con una sevillana de 1502. Puede advertirse que por sólo este concepto tendríamos ya cuatro *Celestinas* diferentes, autorizadas todas por editores de prestigio (Krapf está respaldado nada menos que por Menéndez Pelayo); a ello y a tantas otras empresas similares habría que añadir la serie larga de ediciones de divulgación, fundada cada cual en algún trabajo anterior, siempre con el añadido debido a la inventiva del nuevo editor. [4]

La Celestina, se sabe, presenta, según los testimonios subsistentes, dos formas sucesivas fundamentales, cada una con su correspondiente material liminar:

a) La *Comedia* de dieciséis actos con sus respectivos argumentos. En su segunda edición conocida (C: Toledo, 1500) viene precedida de una a modo de carta o dedicatoria en prosa del autor, once octavas acrósticas, un *incipit* y argumento ge-

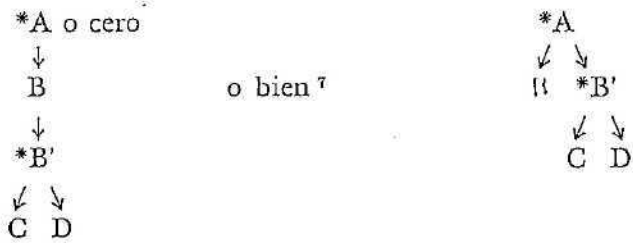
en que uno de los miembros, la edición *princeps* de *T*, es desconocido y no está aún bien reconstruido; el otro miembro son sólo pasajes sueltos de Cejador, que no siempre le dan la razón.

[4] EUGENIO KRAPF, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea* por Fernando de Rojas conforme a la edición de Valencia, de 1514, reproducción de la de Salamanca, de 1500, cotejada con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1899-1900.—RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSC, *Comedia de Calisto y Melibea*, único texto auténtico de *La Celestina*. Madrid, Bibliotheca Hispania, 1900.—M. CRIADO DE VAL y G. D. TROTTER, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, libro también llamado *La Celestina*. Madrid, CSIC, 1958 (hay segunda edición).— El procedimiento común de los editores divulgadores ha sido ofrecer un texto razonable, es decir, que no presente muchas dificultades al lector corriente; para ello, no han vacilado en alterar los pasajes difíciles introduciendo versiones propias o adoptando indiscriminadamente una variante, de sentido inmediatamente aceptable, provenga de donde provenga. No vale la pena intentar un catálogo de ellas, que tendría que partir con la de León Amarita, de 1822. Las ediciones facsímiles aparecidas, como la de Burgos, 1499 (Huntington), Sevilla, 1502 (Pérez y Gómez), Toledo, 1500 (Bibliotheca Bodmeriana), y también las paleográficas, han contribuido a extender a sectores más amplios la preocupación por la cuestión textual de *La Celestina*, pero serán siempre un socorro muy pequeño para lo que realmente necesita manejar el estudioso.

neral, y seguida de seis octavas del corrector, que incluyen el año 1500 en sus versos. El único ejemplar conocido e incompleto de una edición anterior (B: seguramente Burgos, 1499) trae exclusivamente los dieciséis actos y sus argumentos particulares, pero es muy posible que en la hoja que le falta viniera, fuera del título, el *incipit* y el argumento general, sin más; indudablemente no incluía los versos finales del corrector, pues éstos son de 1500. En la carta y acrósticos de *C* el autor señala que el primer acto no es suyo, sino que fue escrito por otra persona, y que lo ha aprovechado para construir, a partir de él, la obra entera. En un prólogo posterior, que aparece al convertirse la comedia en tragicomedia, el autor protestará ahora que tampoco los argumentos especiales son obra suya, antes bien el agregado de editores oficiosos. De esta primera forma de *La Celestina* nos queda aún otra edición (D: Sevilla, 1501), también en ejemplar único; su contenido es similar a la de Toledo, 1500. Divergencias y coincidencias asimétricas en el texto de estas tres ediciones muestran que no constituyen, como pudiera sugerirlo el año de impresión, una línea en que una derive de la otra, sino que son independientes entre sí.[5] ¿Derivan las tres de un modelo común, de una edición anterior hoy perdida? ¿Qué podría contener tal edición? Lo más sencillo es atribuirle un contenido similar a C, menos los versos del corrector, que sólo aparecen en 1500; B habría reproducido este modelo, eliminando el material previo de carta y acrósticos —posible, pero muy improbable—, al paso que C y D habrían seguido cumplidamente el primer modelo. En realidad, la presencia de las octavas finales en estas dos últimas ediciones impone la necesi-

[5] Esto se desprende necesariamente del capítulo quinto de Herriott; allí, los gráficos 50-53 muestran que B (Burgos, 1499) diverge de C (Toledo, 1500) y D (Sevilla, 1501), mientras las dos últimas coinciden; en los gráficos 54-60, C difiere de B y D, que coinciden; en los gráficos 61-67, D se aparta de B y C, que concuerdan, aunque en dos casos (63 y 64) C comete un yerro que no contienen B ni D. Herriott parece señalar en el comentario este hecho fundamental, pero se olvida luego de ello y trata a las tres ediciones como una misma línea. Está dentro de las posibilidades que, por ejemplo, C siga a B y en ciertos lugares innove, pero no se entiende cómo D, que seguiría a C, coincida en ocasiones con B y no con C, y así por el estilo. El suponer a los respectivos editores cotejando ejemplares de dos distintas ediciones modelos es aquí una razón histórica inaceptable (cf. *infra*).

dad de suponer un segundo modelo, otra edición perdida, posterior a la antedicha, donde intervino el corrector que compuso tales versos, y que C y D reproducen. Esto, tanto porque está visto que D no procede de C —es decir, las octavas no pudo D copiarlas de C— como porque está probado que ni la última octava puede concernir rectamente a Toledo ni tuvo Alonso de Proaza, el corrector y autor de esas octavas, nada que ver con esta edición C.[6] Otro camino es atribuirle a la primera edición perdida una forma similar a B, *incipit* y argumento general incluidos, a que se ciñó B, y que todo el material que falta fue añadido en una desconocida edición posterior (tal vez de Salamanca, 1500), preparada por Alonso de Proaza, modelo de C y D. Así, claro, se hace racionalmente innecesario postular una edición anterior a Burgos, 1499, que podría muy bien ser la verdadera *princeps*, pero mantiene la necesidad de una edición posterior perdida. En cualquier caso, el *stemma* para la *Comedia* sería:



*B' designa la primera edición, perdida, de la *Comedia* con

[6] Estos dos puntos están bien aclarados en el libro de D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, Editorial Castalia, 1961, pp. 198-199: 1º) la edición C, de Toledo, 1500, es harto defectuosa en su presentación tipográfica, lo cual no hubiera permitido un corrector tan solvente como Proaza; 2º) el último verso de la octava final de Proaza no da una buena cuenta si se lee, como trae C, *Fue en Toledo impresso τ acabado*, al paso que sustituyendo *Toledo* por *Salamanca* el defecto se corrige, y viene a resultar que la primera edición con los versos de Proaza sería una de Salamanca, 1500. Allí mismo se advierte también que D trae en estas octavas una lectura más acorde que la de C con lo que debió de ser el original; es lo referente a *tenién*, que C pone *tienen* (cf. aquí n. 17).

[7] El primer *stemma* es preferible si se quiere que haya habido una impresión previa sin argumentos, como parecería sugerirlo la declaración del autor de que fueron añadidos por editores; ese editor habría sido Fadrique Alemán, que es quien con toda probabilidad imprimió B. La edición de Sevilla, 1501,

todo el material que se le conoce, que bien podría ser, por los datos, una de Salamanca, 1500.

b) La *Tragicomedia* de veintiún actos, reelaboración global de la *Comedia,* incluido el material liminar; representa la última voluntad artística del autor, y es lo que propiamente se llama *La Celestina,* dejada aparte su calidad artística frente a la *Comedia.* Fuera de los cinco actos más que trae, conocidos como "Tractado de Centurio", añade nuevas piezas previas y finales, introduciendo cambios (agregados, supresiones, sustituciones, inversiones) a lo largo de todo el contenido conservado de la *Comedia.* Presenta así, en este orden, la carta dedicatoria en prosa, once octavas acrósticas, un prólogo, *incipit,* argumento general, veintiún actos con sus respectivos argumentos, tres octavas finales del autor y seis o siete (son siete en P: Valencia, 1514) octavas del corrector. La edición P tiene su particular importancia, no sólo por el añadido de una estrofa en los versos del corrector —que, al parecer, falta en todas las demás ediciones antiguas conocidas, y, por referirse al cambio de nombre de *Comedia* en *Tragicomedia,* podría corresponder a una auténtica versión revisada de tales octavas al convertirse por vez primera *C* en *T*—, sino también porque ciertos indicios y la declaración de la última octava la hacen aparecer como la reproducción de una primera edición, hoy perdida, de la *Tragicomedia,* de Salamanca 1500 (es decir, en el mismo año 1500

trae en su portada el reclamo *Con sus argumentos nueuamente añadidos,* que la *Tragicomedia* de Valencia, 1514, repite en forma parecida; esto confirmaría en principio aquella presunción. Pero, en realidad, no es indispensable suponer una edición impresa sin argumentos; los argumentos pueden haber aparecido *ya en* la primera impresión de la *Comedia,* aunque no venían en los papeles originales del autor, y su protesta sigue siendo igualmente valedera.—Entiendo que Foulché-Delbosc razonaba en forma similar en lo referente a la *Comedia;* desafortunadamente no he podido conocer la última de sus "Observations sur *La Célestine*", *RH,* LXXVIII (1930), 544-599.—En todo caso, esta discusión concierne exclusivamente a la historia editorial, sin hacerse cuestión de la historia, independiente, de la formación del texto. En un trabajo mío escrito tiempo atrás y aún no publicado, intento mostrar, fundándome en la tradición de la comedia de lectura, que la *Comedia* salió inicialmente de las manos de Rojas con todo el material (propio o apropiado) de ella que puede atribuírsele: carta dedicatoria, acrósticos, argumento general y dieciséis actos (sin argumentos particulares).—[Este artículo acaba de aparecer ahora, con el título de "La formación del texto de *La Celestina*", en los *Anales de la Univ. de Chile,* CXXIII/136 (1965), 89-122.]

se habrían impreso en Salamanca una *Comedia* y la primera *Tragicomedia*). Más allá de esto, el juicio especulativo para poner orden en la historia editorial de la *Tragicomedia* se suspende; se tiene delante un caudal abrumador de ediciones —Herriott, p. VI, manifiesta que "the list in a bibliography that we are preparing contains 187 editions dated before 1600"—, con un texto que varía de una a otra en diferentes grados de gravedad y en múltiples combinaciones, y se tiene también la certeza de que la edición *princeps* de *T* no se conserva, y que ninguna de las conocidas hoy refleja fielmente en su integridad ni el texto de aquélla ni lo que Rojas escribió. Fuera de la fecha de impresión (y, en parte, de la composición de las xilografías), ningún otro dato exterior al texto mismo proporciona alguna referencia práctica para guiarse por tal maraña. El único camino es un riguroso cotejo de todo este material, cuyo primer resultado es la eliminación de un buen número de ediciones que se revelan como simples copias, más o menos fieles, de ediciones anteriores, para aislar una cuota operatoria de ediciones representativas y significativas, que puede también incluir como testimonios traducciones a otras lenguas. Lo que viene en seguida es la colación integral de los modelos seleccionados para agruparlos en familia y establecer sus filiaciones. Un juicio crítico aplicado a tal ordenación permitirá una reconstrucción que tendrá, por lo menos, la garantía de la corrección metodológica.

Tal es la titánica labor que ha realizado al fin el profesor Homer Herriott, con lo que se tiene la certidumbre de que se está en vísperas de la verdadera edición crítica de *La Celestina*.

El profesor Herriott es un celestinista definido. Su programa de trabajos en torno a *La Celestina*, que le ha ocupado largos años de paciente dedicación, es notable; comprende, por lo que sé, una edición crítica del texto "reconstructed from all extant early editions", una edición crítica "with full notes", una bibliografía integral, con el título *The Image of the "Celestina" through the Centuries: A Classified Bibliography and Guide.* [8]

[8] Para que se entienda bien qué quiere decir aquí 'integral' me permito reproducir la "Tentative Table of Contents" que él, gentilmente, me ha comunicado: Introduction. Section I: Editions, Issues, Reprints and Manuscripts. Section II: Selections from *La Celestina* including Anthologies and Translations. Section III: Adaptations of *La Celestina* for the Stage including Readings and

Pienso que el nombre de Herriott quedará indisolublemente ligado a la obra de Rojas, y que toda edición futura llevará el sello de la que él establezca; de sus tareas previas para llegar a una verdadera edición crítica son una muestra, elocuente del trasiego laborioso, los materiales que ha reunido en su reciente libro *Towards a critical edition of the "Celestina"*.

El libro de Herriott es de una concisión extrema. Todo él gira exclusivamente en torno al manipuleo pragmático de un material textual de *La Celestina*, representado en 253 gráficos, 248 de los cuales plantean alguna cuestión textual y proponen una solución, acompañados de un muy escueto comentario; la agrupación de tales cuestiones en conjuntos con cierta unidad de sentido compone otros tantos capítulos del libro. Se trata de un trabajo de laboratorio y sin interferencias extrañas: de los trabajos ajenos, Herriott sólo considera y analiza el de Emma Scoles acerca de la primera versión italiana de la *Tragicomedia* ("Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*", *Studi Romanzi*, 33, 1961, 157-217).

Todos los gráficos se ciñen a un modelo común que refleja lo que, en opinión de Herriott, ha sido el movimiento del texto de *La Celestina* a través de 15 ediciones claves y representativas de un estado del texto. A ellas ha llegado Herriott por la confrontación y eliminación de aquéllas que son una mera repetición o no presentan variantes verdaderamente significativas; esto es, que sus variantes ocasionales no reflejan una línea de evolución, sino una solución original. El trabajo de Herriott ha comprendido también, además de un catálogo exhaustivo de las ediciones —incluyendo las traducciones y las perdidas y fantasmas— un cotejo completo de los textos, que ocupa, según señala la solapa, 3640 páginas, con los resultados que él mismo anota: "Collation of the twelve selected early Spanish editions of the *Celestina* which are extant revealed some ten thousand variants, when not only textual changes but all orthographic variations were included. More than 85 percent of the words

Translations. Section IV: Reviews, Clippings, Press Notices, Actors, Atresses, Producers, etc. of Adaptations. Section V: Studies Devoted Primarily or Entirely to *La Celestina* (Books, Articles, Chapters, etc.). Section VI: Influences, Citations, References, Allusions, etc. to *La Celestina*. Section VII: List of Abbreviations of Journals, etc. Section VIII: Indices.

in the text of these editions proved to have no variants" (p. 8); [9] Herriott se ha hecho, pues, del léxico total de *La Celestina,* que tal vez se decida a publicar, para reemplazar el trabajo tan imperfecto de Lawrence S. Poston, *An etymological vocabulary to the "Celestina"* (New York; Wilson, 1938: A-E).

Las ediciones seleccionadas por Herriott, que designa con una letra siguiendo un orden distinto del de Foulché-Delbosc, son las siguientes:

Comedia

B = Burgos?, Fadrique Alemán de Basilea?, 1499? (Herriott mantiene la incertidumbre acerca de la autenticidad de la marca del impresor que trae la última hoja del ejemplar conservado)

C = Toledo, Pedro Hagenbach?, 1500

D = Sevilla?, Stanislao Polono?, 1501? (Herriott no concede, pues, entera fe a las octavas finales, que dan aquella ciudad y aquel año).

Tragicomedia

H = Toledo?, Pedro Hagenbach?, 1502? (Herriott asigna provisoriamente la fecha 1502 a ésta y las siguientes ediciones, teniendo presente que tal fecha ha sido puesta en cuestión)

I = Sevilla?, Stanislao Polono?, 1502 (E de Foulché-Delbosc)

J = Sevilla?, Stanislao Polono?, 1502 (N de Foulché)

K = Sevilla?, 1502? (de la University of Michigan Library)

L = Sevilla?, Stanislao Polono?, 1502? (F de Foulché-Delbosc)

9 De las quince ediciones seleccionadas por Herriott, sólo doce son, en efecto, ediciones españolas antiguas; las tres restantes comprenden una traducción italiana y dos ediciones españolas del siglo XIX.

M = Salamanca?, Juan de Porras?, 1502?

N = Roma, Magister Eucharius Silber, 1506 (versión italiana)

O = Zaragoza, Jorge Coci, 1507 (se desconoce hoy el paradero de esta edición; por ello, Herriott utiliza, en su lugar, la de Tomás Gorchs —Barcelona, 1841 y 1842—, que se sirvió de aquélla como una de sus fuentes)

P = Valencia, Juan Joffre, 1514

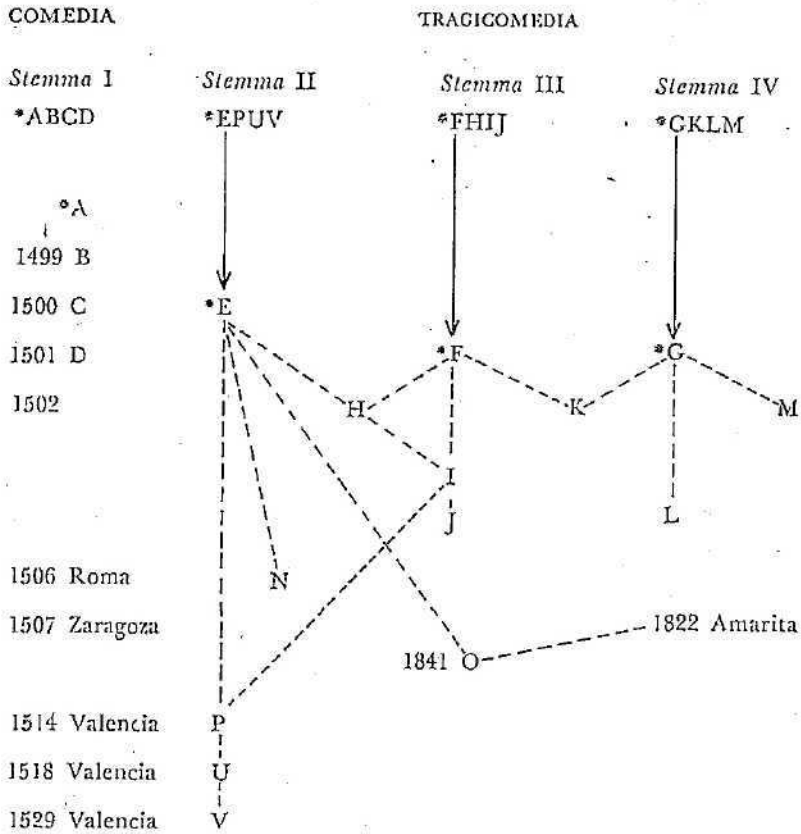
U = Valencia, Juan Joffre, 1518

V = Valencia, Juan Viñao, 1529

Amarita = Madrid, León Amarita, 1822 (Herriott la toma en cuenta para aclarar el testimonio de Gorchs, pues Amarita es la otra fuente utilizada por aquél) [10].

El cotejo de estas ediciones ejemplares conduce a Herriott a formar cuatro familias, cuya filiación establece en los cuatro *stemmata* de su gráfico, que representa la tesis fundamental de todo su trabajo y cuya validez considera tan definitiva que, dice, "we cannot foresee that the discovery of new editions or the positing of other lost editions, even a princeps edition of the Tragicomedia earlier than *E, would alter the filiation of early editions as presented on the graphs" (p. 286). Cada una de esas familias procede respectivamente, a juicio de Herriott, de un prototipo, hoy perdido, que designa *A (antes de 1499?, edición *princeps* de la *Comedia*), *E (Salamanca? 1500?, edición *princeps* de la *Tragicomedia*), *F (1501?, prototipo del *stemma* III) y *G (1501?, prototipo del *stemma* IV):

10 Herriott explica (p. 5) que su selección incluía inicialmente las ediciones Q (Sevilla, Juan Bátista Pedrezano?, 1523), R (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525), S (Toledo, Remón de Petras, 1526) y T (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1528), que luego eliminó porque seguían muy fielmente alguno de los modelos anteriores, sin añadir novedad atendible.



Sobre este gráfico, repetido 253 veces y aligerado de las anotaciones explicativas, aplica Herriott las diferentes cuestiones textuales, inscribiendo al lado de cada una de las letras representativas de una edición la lectura que ella da para un punto léxico u ortográfico problemático; distingue con mayúsculas la lectura que, en su opinión, es la correcta y que se desprende del cotejo.

En cualquier momento puede uno preguntarse cuál fue el propósito de Herriott al preparar su libro; se ha de tener presente que contiene sólo un muestrario —aunque representativo, muy reducido: 248 casos sobre diez mil— de algunas de las operaciones de laboratorio previas a la edición crítica de

La Celestina; dentro de un programa de trabajos en torno al asunto, no significa el libro de Herriott ningún fruto final publicable como resultado; a lo más, puede considerarse el producto de un paso preliminar, aunque el propio Herriott reconoce su carácter parcial y provisorio. La respuesta que uno encuentra abona su probidad como investigador y garantiza la corrección del resultado a que habrá de llegar: consciente de la gravedad de la meta que se ha propuesto —por la importancia del texto literario que analiza y por la complejidad de los datos que hay que manejar—, ha querido someter al juicio de los estudiosos los procedimientos de trabajo que se ha trazado para llegar a la meta, como un modo de reunir opiniones que aseguren la rectitud del producto. Estos procedimientos mostrados en el libro son dos: la filiación de las primeras ediciones y los mecanismos necesarios para reconstruir los prototipos. En este sentido, quiero hacer algunas observaciones, que creo tocan puntos importantes del trabajo de Herriott, lo cual es un reconocimiento de que la edición crítica de *La Celestina* está en sus manos por derecho propio.

1.—¿Qué es concretamente lo que Herriott quiere reconstruir, como resultado del manipuleo de las ediciones escogidas? Aunque parezca extraño, no lo dice él con limpia claridad ni sin contradicciones: al referirse a ello, emplea cada vez como equivalentes términos de contenido muy diverso. Véanse estos pronunciamientos suyos: p. vi: "the aim of determining the wording of the original, or princeps, edition of the Tragicomedia"; p. 10: "The principal object of our investigations is to reconstruct the text of this lost edition [*E], which in our opinion was the princeps edition of the Tragicomedia"; p. 14, "In editions *A and *E the work of the author . . . is not distinguished from that of corrector or printer; all is covered in our references to what 'the author created' "; p. 15: "The word or words that we believe the author created in Comedia, Tragicomedia, or both are placed [in the textual summaries] first, and in capitals"; "Capital letters for word or phrase on graph or in summary and commentary indicate our belief that the word was in *A or *E or both"; p. 282: "Our goal from the beginning of our research has been to reconstruct eventually

the text of the princeps edition of the Tragicomedia". Esto es, se confunde como una misma cosa modelo reconstruido, original del autor y edición príncipe, todo lo cual se designa con la sumaria expresión sincrética "what the author created"; es decir, se confunde lo que es un prototipo con un arquetipo. El prototipo, en el caso de las reconstrucciones, es un texto hipotético reconstruido a partir de la comparación de distintas ediciones —impresas o manuscritas— concretas subsistentes; viene a ser el presunto modelo a que se ciñen, con fidelidad mayor o menor, las distintas ediciones pertenecientes a una misma familia, y contiene tanto las lecturas consideradas correctas como los yerros de esa familia: es evidente que un yerro que se repite en los diferentes miembros de una familia ha de atribuirse también al prototipo. El contenido de un prototipo coincide normalmente, pero no necesariamente, con el contenido de algún texto perdido: es posible, sin embargo, que no haya existido nunca una edición —impresa o manuscrita— que corresponda exactamente al prototipo reconstruido, ni es de necesidad racional que tal edición sea una edición príncipe. Herriott hace bien en dar como mera posibilidad que *E haya sido la edición *princeps* de la *Tragicomedia,* y puede aceptársele, por razones de economía verbal, que llame a *E "a lost edition": en rigor, es sólo un prototipo. Por otro lado, una edición príncipe tiene sólo el valor "moral" de ser la primera edición, y no garantiza necesariamente ni una particular fidelidad al texto original ni un texto superior al de alguna otra edición. El arquetipo, en el mismo caso, es un texto reconstruido a partir del cotejo de las distintas familias y sometido al examen crítico; en él se hace manifiesto cómo se han originado las distintas variantes y ofrece la lectura que, a todas luces, ha de ser la verdadera. En principio, pretende coincidir con lo que el autor escribió; pero, tratándose de una reconstrucción y además inductiva, puede contener lecturas nunca escritas por aquél; por ello, ignora el término "lo que el autor escribió", y en vez de aspirar a ser fiel se satisface con el dictado "altamente plausible" [11].

[11] En el caso concreto de *La Celestina,* su arquetipo ha de registrar, a sabiendas, cosas del texto mismo que Rojas muy presumiblemente nunca escribió;

La importancia de tal distinción se ve clara en el siguiente ejemplo. En *La Celestina,* acto I (ed. Cejador, I, 45), se lee: *¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can?;* el cotejo ha de dar, tanto para el prototipo de *C* como para los tres prototipos de *T* de Herriott la lectura *el can,* pues es la que viene en todas las ediciones; sin embargo, y bien lo probó Otis H. Green, [12] el arquetipo ha de registrar allí *Vulcán* y no *el can,* que es un yerro general (es muy posible, además, que el propio Rojas haya escrito equivocadamente *el can* al copiar mal el anónimo acto I). Ahora bien, si se sigue el criterio de Herriott de identificar el prototipo *E (cuya reconstrucción busca y que llama además "princeps edition") con "what the author created" (es decir, con el arquetipo), se tendría como resultado final *el can,* lo que es un error. Si, en cambio, se atribuye a ese prototipo la lectura correcta *Vulcán,* cabría preguntarse cómo es que las ediciones derivadas de él leen otra cosa; alguna tiene que haber sido la primera en hacer tal estropicio, y ella es el verdadero prototipo de las demás.

El ejemplo considerado es, cierto, un caso extremo, que Herriott no recoge en sus gráficos (y, en rigor, no tendría por qué hacerlo, siguiendo su criterio: no constituye un problema textual pues las ediciones están todas concordes); pero sí trae él muchos otros que contienen comparable reconstrucción problemática, en que no se distingue con claridad entre la lectura del modelo de una familia y la lectura posiblemente original.

La mayúscula distingue para Herriott, en fin de cuentas, la lectura que, en su opinión, estaba en *La Celestina* al salir de manos del autor; es decir, conforma el arquetipo y lección que debe estamparse en la edición crítica final. La lectura arquetípica puede coincidir sólo con la de algunas de las ediciones subsistentes o aun —se ha ejemplificado— no coincidir con ninguna de ellas; o sea, no coincidir con ninguno de los prototipos reconstruidos a partir de esas ediciones concretas. Ahora bien, Herriott trata a *A y *E (prototipos de la *Comedia* y de una

es una situación, cierto, muy anormal, de lo cual se hallan ejemplos más adelante.

12 OTIS H. GREEN, "*Celestina,* Auto I: Minerua con el can", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII (1953), 470-474.

familia de la *Tragicomedia,* respectivamente) no como simples prototipos, sino que, por considerarlos ediciones *príncipes* perdidas, le basta este carácter supuesto para reputarlos textos perfectos (o casi en *E) en cuanto a su fidelidad al texto del propio Rojas, es decir, verdaderos arquetipos. Así, de los 253 gráficos, sólo en 13 atribuye a *E una lectura incorrecta, en su opinión, y a *A en ninguno. En otras palabras, *A trae siempre, en mayúscula, la lectura que Herriott cree correcta, aun cuando no aparezca en ninguna de las ediciones manejadas derivadas de *A; *E lo hace casi siempre. De este modo, uno ve con estupor, por caso, en el gráfico 238, que en A* se anota *grado,* mientras las tres ediciones BCD, derivadas de *A, traen *lugar;* se pueden atender todo tipo de opiniones acerca de que Rojas posiblemente escribió *grado;* pero no puede aceptarse que el modelo de que proceden BCD (independientes entre sí, por lo demás) trajera *grado* si las tres escriben *lugar* (similar es el caso en 66 gráficos, entre los cuales destaco: 37, 38, 44, 48, 49, 67, 68, 72, 76, 78, 81, 94, 95, 111, 116, 158, 161-167, 182, 188, 215, 226, 230, 233, 236-238, 241, 242, 246, 249, 252). Lo propio acontece con *E, que en el gráfico 227, para ejemplo, figura con la lectura, supuestamente correcta, *no se me caygan,* que, sin embargo, no aparece, no sólo en ningún miembro de su familia, sino en ninguna de las ediciones de la *Tragicomedia* manejadas (circunstancia problemática parecida ofrecen 48 casos, de los cuales hay que notar los gráficos 47, 84, 86, 94, 97, 98, 100, 131, 160, 175, 176, 178, 181, 185, 191-193, 196, 200-202. 206, 208-211, 221, 227, 250 [13]). Por este camino de reputar dechados a *A y *E, se llega al resultado inverso de dar como correctas formas que necesariamente debían de traer por figurar en sus familias. El gráfico 259 atribuye a *E la lectura reputada correcta (con mayúscula) τ *zurrío* (la tilde que pone Herriott presume ya un juicio sobre la prosodia, que no está claro en qué se funda), que, más o menos igual, se repite en la familia. Herriott comenta (p. 278): "There is little doubt

[13] Cierto que Herriott recurre al signo interrogativo para expresar su duda con respecto a las atribuciones que hace; pero de los 48 casos ostensiblemente problemáticos de *E, sólo en 12 aparece la interrogación; en cambio, figura otras veces en reconstrucciones a todas luces obvias.

that the words in *E were τ *zurrío* since the witnesses of H, PUV, and O all have *zurrío*"; el razonamiento es correcto y Herriot debió aplicarlo en cada uno de los casos analizados: puesto que la familia coincide en una lectura, ésta es, indudablemente, la del prototipo, lo cual no quiere decir que ella sea la buena lectura. Continúa: "At the same time the editors, especially the modern ones, have had difficulty in interpreting the meaning of this word"; los editores están de acuerdo en que esa forma no significa nada y que se trata de una errata; es, a no dudarlo, la del prototipo *E, pero no la del arquetipo: Rojas no escribió tal cosa.[14]

En este mismo campo de la reconstrucción de prototipos, llaman particularmente la atención dos gráficos (94 y 249), que tratan dos cuestiones textuales debatidas de *La Celestina*. El 94 discute el *Erasistrato* (sin tilde en Herriot) del acto I; ninguna de las ediciones recogidas trae tal lectura: la familia I (*Comedia*) lee *Eras y Crato*, las otras tres (*Tragicomedia*), *Crato y Galieno;* pues bien, Herriott atribuye muy alegremen-

[14] Los editores, en general, ya desde antiguo —quizá desde 1502, lo que prueba que los coetáneos tampoco entendían nada con esa forma: no era una voz de la lengua— han intentado mejorar la lectura, y han estampado ora *ruzio* (= rocío), ora *ruido*, ora *su rio*. Yo veo en *zurrío* el resultado de una atracción y una haplografía. Observo que el sustantivo precedente (*murmurio*) termina en *-rio*, terminación que pudo haber pasado mecánicamente (atracción) a la voz siguiente de final parecido. La primera sílaba (*zu-*) bien podía ser una sílaba repetida que se simplificó, también mecánicamente (haplografía). El original tal vez traía, pues, *zuzurro*, voz que cumple bastante bien las exigencias del contexto: *Oye la corriente agua desta fontezica, ¡quánto más murmurio τ zuzurro lleua por entre las frescas yeruas!* (ed. Cejador, II, 180). Presenta, claro, un doble problema: el de la sibilante, que siempre es *s* en la documentación de *susurrar;* no obstante, es propio de la creación onomatopéyica una vacilación en su estructura, previa a la normalización, y la alveolar es un sibilante muy característica de la onomatopeya del zumbido (cf. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico*: onomatopeyas y voces expresivas, t. IV, p. 1105: Índices); de todos modos, no es imposible leer *zusurro, suzurro*, o, aun, *susurro*. En cuanto a la fecha de documentación, si bien *susurrar* está ya en el *Vocabulario* de Palencia y pertenece —hecho muy decidor— al léxico de Rojas (cf. acto VII, Cejador, I, 212: *vosotros susurrdys como soléys*), *susurro* está documentado algo posteriormente (cf. Corominas, *s. v.*), pero no creo que ello tenga alguna significación para un postverbal muy dentro del sistema de la lengua, formación que *La Celestina* muestra con cierta frecuencia. Todo esto es demasiado complicado, cierto, para concitar una rápida adhesión, pero el resultado en sí mismo me parece bastante atendible.

te a los prototipos *A y *E la lectura *Erasístrato,* que sólo aparece, como *Erasístrato y Galieno,* en una edición tardía muy emprendedora, de Salamanca, 1570; es opinión muy aceptada que el propio Rojas leyó mal. El gráfico 249 plantea el *mayor / Marón* del mismo acto I; el gráfico muestra *Marón* sólo en las dos ediciones modernas de Amarita y Gorsch; Herriott la atribuye también a *A (en *E pone bien *mayor,* pero le endilga una interrogación dubitativa). Si BCD, independientes entre sí, traen *Eras y Crato* y *mayor,* ¿podría en la fuente de ellas leerse *Erasístrato* y *Marón*? Si las ediciones *T* muestran *Crato y Galieno,* ¿cómo creer que el texto de que proceden leyera *Erasístrato*? Se daría el caso de que *Crato y Galieno* no proviene de ninguna parte y que cada nueva edición lo creó espontáneamente, pues el prototipo, al decir de Herriott, no lo trae. Herriott opina que P (=Valencia, 1514) lo tomó de I (=Sevilla?, 1502?) ("once again P selected the variant of I": p. 118), pero tal lectura es también la de la traducción italiana N (*Creato e Galieno*), que el propio Herriott afirma proceder directamente de *E.

No se pone en duda el valor que tienen estas reconstrucciones en cuanto quieren representar los arquetipos; en tal sentido, el espíritu se adhiere a ellas en buena parte de los casos, y se tiene la plena convicción de que, después del necesario pulimento (Herriott insiste constantemente sobre el carácter provisorio de sus reconstrucciones), saldrá de aquí una edición crítica correcta. Lo que se desaprueba es que Herriott haya atribuido tales reconstrucciones a los prototipos de que proceden directamente las ediciones hoy conocidas. Los gráficos hubieran sido verdaderamente representativos de haber él reconstruido *A y *E con la misma llaneza con que reconstruye los prototipos *F y *G de las familias III y IV, y estampado las lecturas que en su opinión traían originariamente la *Comedia* y la *Tragicomedia* en la parte superior de cada gráfico, a continuación de las siglas *C* y *T*, respectivamente.

2. En su labor de reconstrucción, Herriott se hace servir de un criterio explícito, que a primera vista parece una mera digresión formulada al pasar, pero que luego resulta ser el elemento de juicio de mayor peso para Herriot y determinante

de la desconcertante fisonomía que asumen a veces las reconstrucciones. Dice: "Our hypothesis, developed in Chapter 4, is that when Fernando de Rojas prepared the Tragicomedia he used a printed copy of the Comedia, making small changes on the margin, turning to sheets of paper for long additions. For this reason we should normally expect the wording of *A and *E to be the same apart from his or his editor's changes and any typographical errors", (p. 11). En el capítulo 4, efectivamente, se desarrolla un poco más la idea, pero ni aquí ni allá queda expresada con todo el alcance que de hecho le otorga Herriott; el complemento que falta, activo en todo el trabajo, lo declara apenas a partir de la p. 262: "As we have indicated before (Chapter 4), we are inclined to believe that the author or corrector seldom if ever would make small changes, especially since we accept the opinion that the author used the text of the Comedia and made additions and perhaps a few changes" [15]. El concepto de "small change" es muy delicado por su imprecisión ampliamente abarcadora. Como los gráficos plantean normalmente cuestiones de palabras aisladas, uno puede preguntarse si ellas entran en la categoría de "small changes"; la observación de los gráficos muestra que para Herriot sí lo hacen.

En mi citado artículo enuncié una tesis referente a la primera impresión de la *Tragicomedia,* de contornos muy similares a la de Herriott, y que intentaba conciliar los siguientes factores: 1) la primera impresión de la *Comedia* corregida por Proaza, y con sus versos, salió en Salamanca a mediados de 1500; 2) posteriormente, pero dentro del mismo año o a comienzos del siguiente, salió también allí la primera impresión de la *Tragicomedia;* 3) ésta apareció con un notorio desajuste en el texto: un largo pasaje agregado del acto IV (el ejemplo del pelícano) está fuera de su lugar. Como me parecía improbable que una imprenta compusiera dos veces la misma obra en el lapso de unos pocos meses y estando recién salida la pri-

[15] Lo único parecido que hay en el capítulo cuarto es un comentario casuístico al gráfico 38: "If, as we believe, Rojas worked with the printed text of the Comedia in composing the Tragicomedia, it is highly unlikely that he or his editor would change one letter *h-* to *f-* in a text where almost all the nonvarying words had initial *h-* in preference to *f-*" (p. 60).

mera impresión, supuse que los nuevos originales de Rojas y las revisiones de Proaza fueron incorporados a las galeradas ya compuestas, aplicando los necesarios ajustes y con cierta premura; ello explicaría el error de composición que afecta a un pasaje nuevo. La falla de esta tesis —es fácil verlo— radica en que no puede dar cuenta de la gran cantidad de variantes, de apariencia insignificante y a veces deteriorantes, que muestra *T* frente a *C*, al punto que se advierte que son muy pocos los pasajes continuados que se han salvado incólumes, por lo que más vale pensar en una composición integral del nuevo texto antes que en un aprovechamiento del existente. La tesis de Herriott es, por ello, superior, pues al concebir una impresión totalmente nueva del texto en la forma *T* da razón de ser a toda suerte de variantes, ya sea por los riesgos que una nueva composición significa en sí, ya sea por la expresa voluntad del autor. Pero Herriott renuncia precisamente a esta importante virtualidad que le ofrece su tesis y piensa que, pues Rojas preparó su *Tragicomedia* corrigiendo un texto impreso de la *Comedia*, los cambios introducidos han de haber sido de verdadera monta y no "small changes", y la coincidencia entre una y otra forma debió de ser mucho mayor de lo que muestran hoy las ediciones. Hay un hecho práctico que respalda el sentir de Herriott: la forma de los antiguos impresos (líneas apretadísimas y a renglón corrido, con escasos márgenes) torna muy difícil insertar correcciones inteligibles, de modo que lo natural para quien las hace sería reducirlas al mínimo, pero tal condición afecta a toda clase de posibles enmiendas y no hay, además, seguridad de que tal haya sido el procedimiento seguido por Fernando de Rojas.

En todo caso, se observa que de los aproximadamente 200 gráficos que analizan lecturas correspondientes de *C* y *T* (esto es, no son ni añadidos ni supresiones de T), sólo en 13 casos acepta Herriott para *E una lectura diferente de la de *A; de los cuales trece, doce se consideran lecturas simplemente incorrectas de *E (que ahora no es ya un dechado, sino un simple prototipo con sus naturales yerros); es decir, que no pertenecen al arquetipo, representado aquí por *A; y sólo en uno (gráfico 247) acepta Herriott que la lectura de *E fue

una auténtica modificación de Rojas y no mera intromisión de impresor. Restan 51 gráficos que analizan lecturas presentes exclusivamente en las ediciones *T*; de ellas, sólo 47 son aceptadas como verdaderos añadidos del autor, pues dos (140 y 199) son variantes aisladas de una o dos ediciones, y otras dos (188 y 236) las considera Herriott presentes en *C*, aunque no figuren en BCD. Es decir que, sobre un total de aproximadamente 250 divergencias, reconoce sólo 48 disparidades auténticas entre *A y *E, en cuanto arquetipos de *C* y *T* respectivamente.

Para llegar a tan exiguo resultado que satisface la premisa de máxima coincidencia entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, Herriott traspasa a *E la lectura reconstruida en *A (unos 40 casos) o —a la inversa y lo más frecuente— traspasa a *A la lectura reconstruida en *E (unos 55 casos). Los casos extremos de tales extrapolaciones se producen cuando se trasvasan de uno a otro arquetipo lecturas ora inexistentes en los correspondientes testimonios, ora enteramente distintas en ellos. Dos ejemplos: 226. BCD: *andado*, pero *A: *andando* (porque *E: *andando*); 241. BCD: *escucha*, pero *A: *oye, oye* (porque *E: *oye, oye*).

Es razonable, decimos, la hipótesis de Herriott acerca de la formación de la *Tragicomedia*, que lo lleva a sentar su premisa de una gran coincidencia entre *C* y *T* y a desestimar los "small changes"; además, no faltan en sus breves comentarios formulaciones atendibles que intentan justificar casuísticamente las decisiones adoptadas. Nos parece, sin embargo, que es sumamente difícil determinar cuál es el límite que fijó Rojas a sus impulsos innovadores, y más aún aplicarlo al texto concreto para distribuir el material entre "verdadero" y "falso". La imagen —comúnmente aceptada y fundada en la experiencia de los textos— de una gran disparidad entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, de una reelaboración integral de *La Celestina*, no puede ser desvirtuada en atención a una opinión meramente razonable. Asiste la aprensión de que el resultado, de insistirse en tal proceder, será una *La Celestina* quizá ontológicamente verdadera, pero que no concite la adhesión racional por motivo de su fisonomía extravagante y osada. Cuando se

incursiona en un terreno textual como el presente equipado sólo con presunciones, más vale no enfrentar belicosamente las opiniones recibidas —que están asistidas por una fundamental verdad histórica—, si no se quiere ingresar en la lista de las simples proposiciones honestas y no desestimables.

3. Otro elemento de juicio determinante para Herriott, y que ostenta con mucha parsimonia, es el caudal léxico recogido por la colación de todas las ediciones antiguas manejadas, cuyo 85% de material no variante —es decir, que se repite igual de una edición a otra— marca ciertas líneas de preferencias lingüísticas, que Herriott tiene muy en cuenta. Tratándose, como aquí, del análisis de textos cuyas divergencias se originan en el comportamiento irregular de las ediciones en general, las coincidencias en los casos problemáticos —o sea, que ofrecen una disyuntiva porque no siempre se presenta la coincidencia— sólo adquieren significado orientador si se ordenan muy decididamente en algún sentido, y aun así, por la asimetría de los textos considerados, debe concederse un ancho margen de azar.

Herriott apela expresamente a este material de no variantes casi exclusivamente a raíz de sus análisis ortográficos del texto de *La Celestina*. Es muy de notar el que se haya propuesto establecer no sólo el aspecto, digamos, lingüístico de su texto, sino también la fisonomía ortográfica que éste debió de tener al salir de las manos de Rojas; ello parece muy necesario, si se tiene presente que Herriott, aun cuando muestra cierta simpatía por alguna edición (la valenciana de 1514, por ejemplo), no manifiesta en ningún momento el ánimo de emplear alguna edición antigua como texto base de su edición crítica —lo cual, por lo demás, se haría muy difícil por el carácter de sus reconstrucciones—, ni de modernizar la ortografía. Así, careciendo de un texto guía, se ve llevado a decidir también sobre la cuestión ortográfica, pues lo que tiene delante es "a hodgepodge of orthographic variants" (p. 57).

Para trabajar en este terreno, se sirve, además de las lecturas no variantes, de las premisas de gran similitud entre *C* y *T* y de regularidad en el comportamiento ortográfico de Rojas; esta última le es precisa para operar; de otro modo, no tendría

qué hacer con el abigarramiento de grafías con que se enfrenta: "When one reads the *Celestina,* he encounters not only problems of interpretation of difficult passages but also a hodgepodge of orthographic variants. He is likely to wonder if the author himself spelled a word in various ways or whether editor, corrector, or others were responsible —or rather irresponsible—in their haste. We have accumulated data on the characteristics of the various editors —their preferences, aversions, idiosyncrasies. We have also compiled a list of nonvariant words. Both are helpful in determining Rojas' probable spelling", (p. 57), y, para el caso específico de la *h,* el más considerado por Herriott: "These data lead us to believe that Rojas preferred initial *h-* to *f-*" (p. 58); en consecuencia, procede a reconstruir siempre lecturas con *h,* sean como sean los testimonios que le suministran las ediciones (así, gráficos 36-47, 170-185, y otros). Las decisiones de Herriott en materia ortográfica —tácitas o expresas y siempre en un sentido de uniformidad gráfica— se advierten también a raíz de otras disyuntivas literales, pero dedica él mayor caudal a la cuestión *f- / h.*

Los datos presentados en la p. 58 sobre el comportamiento de las no variantes frente a *f / h* son, en verdad, altamente expresivos: muestran una abrumadora preferencia por la inicial *h-*. Uno hubiera querido conocer también, aparte de las coincidencias, un registro general y por ediciones de la ocurrencia *f / h;* pero, de todos modos, las cifras valen por sí, y ese casi 95% en favor de *h* en las formas coincidentes, ha de tenerse muy presente para cualquier pronunciamiento acerca de la ortografía y fonología españolas de fines del siglo XV y mediados del siglo XVI. ¿Significan esos datos una clara preferencia de Rojas por *h* inicial frente a *f-*? ¿Cómo negarlo racionalmente? No sólo en Rojas, sino también en toda la norma ortográfica castellana de ese período. ¿Significa ello una regularidad de comportamiento como para reconstruir siempre *h-* en los casos no coincidentes?

Herriott tiene delante una larga serie de ediciones que, entre otras cosas, son documentos estampados por españoles del siglo XVI; lo que ellos le muestran es que, de manera asimétrica,

escriben ora *h-*, ora *f-*, con preferencia por la primera, como es de esperar para este período; asimétrico quiere decir que no siempre está escrita igual la misma palabra en una edición, y que no siempre la palabra correspondiente en distintas ediciones tiene la misma grafía. Los manuscritos autógrafos (conozco varios de cartas de relaciones americanas) de ese mismo momento ostentan igualmente, para una misma persona y en un mismo documento, la irregularidad ortográfica. ¿No es ello prueba suficiente de que la uniformidad ortográfica no puede pensarse como premisa, no sólo en cuanto norma interpersonal de la lengua, sino tampoco como norma individual? [16] Se sabe, además, que en el siglo XVI la *f-* es un rasgo arcaizante, es decir, que la *h-* estaba, en su reemplazo, definitivamente adoptada ya como característica castellana, y que fonológicamente era 0; si en *La Celestina* aparece y reaparece la *f-* a través de las ediciones sucesivas, ¿no es natural pensar que mucho tuvo que ver en ello la fisonomía general del texto la primera vez que pasó de Rojas a la imprenta? En cualquier caso, la uniformidad es un principio que falsea la realidad tal como se nos presenta por múltiples fuentes.

El asunto es sumamente difícil, porque Herriott rechaza cualquier texto como modelo o base, y debe dar, sin embargo, una ortografía coherente, descartando la modernización. Ahora bien, lo verdadero para la ortografía de ese momento es la irregularidad, en una proporción que nada lo refleja mejor que los propios textos del momento. Pienso que debe recomendarse encarecidamente a Herriott que escoja entre sus textos el que posea mayores méritos para servir de base, y lo siga como pauta ortográfica, si es que no se acoge, simplemente, a la modernización.

4. En la p. 34 dice Herriott a propósito del gráfico 16: "It is evident that the pattern for the witnesses to fall into one or more of the four stemmas may occur anywhere in the text"; es así como en 15 casos los gráficos analizan lecturas pertenecien-

[16] En un solo caso Herriott vacila en la reconstrucción con *h-*: a propósito de un *fablasse* que anota en su comentario (p. 58), pero lo detiene únicamente la consideración de que tal vez "someone, say a typesetter, used *f-* for *h-* in the princeps edition of the Comedia", aunque da por supuesto que Rojas escribió *hablasse*.

tes al material liminar y no al cuerpo mismo de *La Celestina;* esas lecturas están tomadas de la "carta" (28 y 104), del "Prólogo" (16, 85, 106, 115, 128, 143 y 218) y de los "argumentos" especiales (15: X, 67: XX, 130: XIV, 132: VII, 137: I y 157: XII); pensamos que sólo por motivos de ordenación del muestrario no figuran ejemplos de las otras piezas liminares. Todo esto está muy bien, pues *La Celestina* comprende la totalidad de lo que trae una edición como, por ejemplo, la valenciana de 1514, que incluye cosas que Rojas escribió y cosas que él no escribió. Todo eso, además, con diferencias de *C* y *T*, está, en lo fundamental, en las ediciones y debe figurar en los prototipos, y también en los arquetipos, por razones prácticas. Lo que no está tan claro es cómo puede aplicarse a ello la fórmula de Herriott "what the author created" —si es éste exactamente el sentido de sus palabras, cf. la p. 14, citada antes— y hacerse indiscriminadas referencias a "Rojas". Tenemos la plena convicción de que Herriott no ha querido pronunciar aquí un veredicto acerca de la paternidad de tales piezas; pero él se desprende natural e involuntariamente de sus propios enunciados. Si no se discuten cuestiones de paternidad, el concepto de "autor" es innecesario y desorganizador en este tipo de análisis, donde sólo son operatorios los términos "prototipo" y "arquetipo".

5. Al paso que los *stemmata* que representan las tres familias de ediciones *T* que Herriott distingue, figuran en los gráficos enlazando esas ediciones mediante líneas punteadas que señalan la filiación entre ellas, la familia de ediciones C aparece siguiendo un orden alfabético, que corresponde a su casi segura fecha de impresión, sin líneas que establezcan una filiación. Esto parece una muy prudente suspensión del juicio en un asunto que se presenta bastante dudoso, si se tienen presentes las consideraciones que hicimos al comienzo; efectivamente, al examinar, en el capítulo segundo, la "Filiation of the early editions", Herriott no declara allí que BCD procedan una de otra (pp. 9-10). Sin embargo, se pueden encontrar a lo largo del capítulo quinto, "Analysis of stemma I", expresiones que envuelven una idea de secuencia lineal; por ejemplo: "B apparently makes the error, and C and D follow B" (p. 70).

Por la importancia que tiene para la reconstrucción del prototipo de *C*, quiero hacer ver cómo los datos que proporcionan los gráficos de Herriott hacen impensable una relación recíproca entre las tres ediciones BCD de la *Comedia*. En 20 casos, BC coinciden frente a D; en 16, BD coinciden frente a C; en 16, CD coinciden frente a B; en 5 casos, BCD dan lecturas divergentes. Ello da un total de 57 casos, sobre unos 200, en que BCD no coinciden y se disponen en distintas combinaciones; la forma de combinarse indica, no la derivación de una edición a partir de la anterior ni de dos a partir de la primera, sino una fuente, común o no, que llega independientemente a las tres ediciones conocidas (cf. *supra*). Visto esto, la coincidencia de BCD en una lectura es un indicio incontestable de que esa lectura es la del prototipo, y así debe quedar registrada.

6. El gráfico fundamental muestra igualmente por sus líneas punteadas, en lo que atañe a los tres *stemmata T*, la derivación de algunas ediciones antiguas a partir de dos ediciones previas simultáneamente. De tal condición participan: P, que proviene de *E e I; H, de *E y *F; I, de H y *F; K. de *F y *G (también la moderna ed. Gorsch, de *E —a través de O = Zaragoza, 1507— y Amarita). Herriott considera un hallazgo venturoso su tesis de que ciertas ediciones se fundan en dos textos básicos, pues dio sentido a un sinnúmero de cuestiones textuales inexplicables originariamente. Así lo resume en la p. 283: "It was also clear as the collation advanced that most of the variants fall into four principal stemmas. However scores of exceptions still existed; and it was only when we tested the premise that an editor may have used two basic texts instead of one that many of the problems dissipated"; antes había dicho que sus otros intentos de ordenación "were unsuccessful, although we posited from one to as many as ten lost editions before 1502" (p. 8). Se trata —sus palabras lo expresan bien— de una hipótesis de trabajo, altamente rendidora, por lo demás, pues en los gráficos no queda como residuo ninguna variante que no pueda ser racionalmente justificada con el socorro de tal premisa. Epistemológicamente, tal vez sea una imagen sintética de un proceso mucho más complejo en la

realidad, del cual han quedado recogidos sólo los puntos extremos. No parece, pues, conveniente tomar esa imagen en un sentido demasiado literal; históricamente, uno no se hace a la idea de concebir impresores españoles que frisan el 1500 enfrentados a un texto vulgar y popular, empeñados en un muy moderno afán de "edición crítica" compulsando dos ediciones distintas para hacer la propia. Lo que se ve claro en este asunto de las ediciones es, primero, que forman familias, es decir, que unas copian a otras; y, segundo, que cuando algo no satisface al corrector, éste sencillamente innova, y la innovación a su vez puede hacer escuela.

Por los comentarios que acompañan a los gráficos, resulta que para Herriott la idea de dos ediciones como fuente de una tercera se ha convertido en un hecho real, y siempre que los datos se ordenan en una forma que lo consiente, no deja de anotar tal explicación; a menudo, aun considerándola mera hipótesis de trabajo, uno reconoce un uso excesivo, pues toca minucias ortográficas donde no es racional pensar que un impresor haya seleccionado una fuente secundaria sólo para escoger una de dos grafías optativas. Para el caso de P, por ejemplo, que, según Herriott, deriva de *E y ocasionalmente de I, se pueden anotar hasta 19 lecturas de P imputadas a I como el origen; entre ellas se encuentran casos como el del gráfico 97: *sufro / çufro;* Herriott piensa que P ha preferido la *ç* que trae I; en el gráfico anterior, el 96: *sufre / çufre,* P trae nuevamente *ç,* pero I tiene *sufre;* aquí ya no sirve I como modelo. ¿Puede encontrarse razonable la interpretación del 97? Similar es la situación en el gráfico 47, que considera la alternancia *h- / f-;* tanto P como I traen allí *faré,* y Herriot anota que P ha seguido a I; pero en el 46, P = *fago,* I = *hago*: la *f-* de P ahora no ha sido determinada por I. Para que se haga más evidente la inconsecuencia, consideraré el comportamiento de P e I en los 29 gráficos que analizan *h- / f-*. En 6, P e I ponen *h-* (37-41 y 187); en 15, P = *h-*, I = *f-* (36, 42-45, 170-174, 177, 179, 180, 182, 183); en 6, P e I ponen *f-* (47, 175, 176, 178, 181, 185; en 47 y 181, la *f-* es general en T, excepto en las dos ediciones modernas); en 2, P = *f-*, I = *h-* (46, 104); total, P = 21 *h-*, 8 *f-;* I = 21 *f-*, 8 *h-*. Se trata, pues, de un comporta-

miento bastante autónomo, donde no es posible establecer un vínculo de tipo causal por el hecho de producirse coincidencias ocasionales en el juego de alternancias.

7. La cuestión de la ortografía literal piensa Herriott resolverla por el procedimiento de reconstrucción ya comentado; resta como elaboración propia el punto de la ortografía acentual (la tilde) y la puntuación. De esto último es poco lo que puede revelar un análisis textual de casos aislados; pero la acentuación está manejada por Herriott de un modo que apela a una precisa llamada de atención, aunque no puede saberse hasta qué punto su proceder aquí denote una decisión última. [17]

La única preocupación expresa de Herriott referente a la acentuación está en un párrafo acerca del modo de presentar las citas de *La Celestina* según la edición de Cejador: "In order to help the reader we at times delete or add accents and change punctuation" (p. 15). A pesar del vago "at times", uno se encuentra, con molesta sorpresa, ante un texto de fines del siglo XV, impreso a mediados del siglo XX con acentuación de fines del siglo XIX. Herriott quiso ser fiel al texto de Cejador

[17] Herriott sigue bien el dictado de MARÍA ROSA LIDA (*La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 20, n. 8) acerca de la prosodia de *Areúsa*, pero no ha reputado digno de atención mi dictamen referente a *abrié* y *tenién* en las octavas finales de Proaza (cf. mi "Una edición nueva...", p. 265, n. 17): Herriott trae (p. 10): *a Phebo en su casa tenien possentado*. Me permito pensar que esta cuestión prosódica es de mayor gravedad que aquélla, en cuanto afecta a un punto paradigmático de la lengua, y no a un mero caso léxico; y como, fiado en la evidencia del hecho, fui muy escueto en mi nota anterior, quiero dar aquí mis fundamentaciones: En *La Celestina* —piezas liminares incluidas— el imperfecto de la segunda y tercera conjugación es, como corresponde, *-ía;* pero dos veces ocurre en las octavas finales de Proaza —en la primera y la última— el imperfecto arcaico con asimilación *-ie*, que en su momento alternaba libremente *-ie* e *-ié*; allí mismo figura también el imperfecto normal: *hazía, pascía, tañía*. El imperfecto con asimilación fue de vida muy corta en la lengua normal, y por la fecha de *La Celestina* estaba definitivamente fenecido en ella (cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, 1952, §§ 27 y 117); su presencia en esas octavas junto a *-ía*, por tanto, debe de ser intencionalmente motivada, pues no era ya una virtualidad opcional de la lengua normal. Puestos a indagar el rasgo que su presencia añade a las octavas y que justifica su elección, se advierte que no enriquecen la composición de ellas en ningún sentido discernible, y que, en el terreno de la cuenta métrica, tanto da *-ía* como

empleado como referencia universal en las citas, pero no debió extremar su fidelidad hasta el punto de reproducir una ortografía añeja —que pudo muy bien haber actualizado, como incluso la propia edición de Cejador hace en parte en las impresiones posteriores—, y, lo que es peor, extenderla como norma para todas las citas españolas. Así, tanto en los gráficos como en los comentarios, y muy a menudo con la mayúscula de lectura correcta, las citas de *La Celestina* ofrecen figuras gráficas como las siguientes: *é, á, ó, fué, fuí, dió, dí* (de *dar* y *decir*), *tí, ví, dés, susurrays, soleys, contínuo, contínua, caido, caydo, oyda, váse, vánse, trayan* (imperfecto), *ally, nó, sinó, só* ('bajo'), *mas* (adverbio), *myo, mi, my, este* (pronombres), *dó* (relativo), *quanto* (interrogativo), *Erasistrato, eburneo, Páris, piés, ruzio* (= rocío), *zurrío*.[18] Lo que se espera es que tales cosas no figuren en la edición crítica final, como tampoco los cortes ingleses de palabras españolas al fin de renglón: *instrutos* (p. 32), *posses-sión* (p. 86), *des-seada* (p. 118), *post-*

-ie, pues ambos son disílabos y los dos versos del caso suman siempre trece sílabas: *abrie los palacios del triste Plutón, a Phebo en su casa tenien possentado*. Claro que trece sílabas métricas en una composición de octavas dodecasílabas da versos irregulares, la cual irregularidad desaparece si el imperfecto asimilado se interpreta como *-ié*, un diptongo monosilábico. *Abrié los palacios del triste Plutón* y *a Phebo en su casa tenién possentado* no sólo tienen doce sílabas métricas, sino que, además, dan un ritmo anfibráquico muy marcado, que es el que prima en toda la composición; la necesidad de contar en *abrié* y *tenién* dos sílabas está sustentada por editores posteriores que, no muy al tanto de la lengua poética, desconocieron estos imperfectos desusados y los reemplazaron por *abrir* y *tienen* respectivamente. Tal es, justamente, el rasgo diferencial que aporta el imperfecto arcaico frente a *-ía*, como un recurso opcional que amplía el repertorio de invariantes para la creación poética: en su forma *-ié* —genéticamente incidental, cierto—, el imperfecto asimilado se perpetúa en la lengua literaria por las posibilidades métricas que ofrece. Es un fenómeno conocido: los sucesos históricos quedan definitivamente insertos en la lengua y sobreviven —no por modo misterioso sino por transmisión concreta—, aunque sólo sea en las lenguas especiales y no sean de toda norma. En el caso particular de la lengua literaria altamente diferenciada, el amplio caudal de las llamadas "licencias métricas" no es otra cosa que momentos históricos de fechas distintas de la lengua perpetuados en una tradición propia.

18 En cambio es acertada —¿por azar?— la grafía *pelicano;* etimológicamente es una voz paroxítona, y tal prosodia está asegurada en una rima llana de Góngora (cf. COROMINAS, *s. v.*); la acentuación esdrújula parece ser posterior.

remería (p. 248), *par-racidas* (p. 258: errata por *parricidas*, cf. p. 278).[19]

El profesor J. Homer Herriott tiene en sus manos los materiales, los mecanismos y la voluntad para llevar a cabo la anhelada edición crítica de *La Celestina;* espero que estas observaciones puedan serle de alguna ayuda en el momento de echarle la última mirada a su texto.

MARIO FERRECCIO PODESTÁ

Universidad de Chile,
Santiago de Chile.

[19] El libro está impreso con general limpieza. Junto a alguna errata menor —p. 4: *Foulchi-Delbosc*; 16: *stema*; 218: 38 (por 83)—, anoto otra que puede confundir: 17: *I could not* (por *It could not*); 159: *aun te veo yo arder* (como lectura correcta, por *aun te vea yo arder*). En la p. 210, una escena con Sempronio y Pármeno aparece como de Sempronio y Calisto.