

DOS PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN:
1. “CALISTO HA SEYDO” (AUTO I, 1ª ESCENA);
2. “NO TE DUELE A TI EN ESE LUGAR” (AUTO XI,
ÚLTIMA ESCENA)

Patrizia Botta
Università di Chieti

Sabido es que el texto de *Celestina* (en adelante *Cel*) es arduo de interpretar. Como ejemplo de ello, he seleccionado dos pasajes que comentar, eligiendo el primero entre el maremagnum de variantes que nos dan los noventa testimonios conservados (que hacen de nuestra obra un caso único de tradición textual, y con problemas propios), y, el segundo, entre los muchos trozos sin variantes en la tradición, pero no siempre diáfanos.

El primero se halla en la 1ª escena del Auto I, la del encuentro entre los dos amantes, y es un pasaje con variantes de redacción y de copia, y con muchos escollos para el editor moderno. Veamos el contexto. Melibea se está oponiendo a Calisto y le reprocha su hablar, atrevido y blasfemo. Al pronunciar ella la palabra “galardón,” Calisto dice: “¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!” A lo que Melibea responde con una frase difícil de interpretar, que en los testimonios lleva gran cantidad de variantes, y que entre editores modernos ha dado lugar a incertidumbres en cuanto a corrección y puntuación. Veamos la frase como va en los testimonios antiguos (cito por los originales y uso las siglas de Herriott):

Comedia

Mp: mas desaventuradas de que me acabeys de oyr por que la paga sera tan fiera qual mereçe tu loco Atreujmiento y el yntendimiento [corr: yntento] de tus palabras caljsto ha sydo de onbre de tal yngenjo commo tu mas no para se perder enla virtud de tal muger commo yo.

BCD: mas desauenturadas de que me acabes de oyr: porque la paga sera tan fiera qual la merece tu loco atreuimiento & el intento de tus palabras calisto

ha seydo: de ingenio de tal hombre como tu hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo.

Tragicomedia

N: anzi suenturate da che mabbiano finito de odire: per che lo pagamento sara secondo merita tua paza presumptione: & lo intento de tue parole e suto: che de homo de tale ingenio como tu douesseno uscire: accio se douessen perdere nella uirtu de tal donna: como io:

Z: mas desaventuradas de que me acabes de oir: porque la paga sera tan fiera qual meresce tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seydo: como de ingenio de tal hombre como tu avie de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo ?

PUV HIJ KLM: mas desaventuradas de que me acabes de oir: porque la paga sera tan fiera qual meresce tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seydo: como de ingenio de tal hombre como tu aver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo ?

Sed: Mas antes muy desdichado / quando acabares de oirme / que sera tan mal hadado / tu pago desventurado / qual meresce por servirme/ Como pudo proceder / tal palabra de tu lengua / por do se aya de perder / una tal alta muger / en quien mas clara es la mengua ?

Sal.70: (...) tus palabras ha seydo: como cupo en ingenio de tal hombre como tu concebir para perderse en la virtud de tal mujer como yo

El pasaje no está claro en ninguna de las dos redacciones, ni *Comedia* ni *Tragicomedia*. Con respecto al texto impreso primitivo, hay lecciones que la *Tragicomedia* corrige y son, concretamente:

- (1) un pronominal que se quita (qual la merece *Com*; qual meresce *Trag*)
- (2) un vocativo que se elimina (palabras Calisto ha seydo *Com*; palabras ha seydo *Trag*), y
- (3) un “como” que se añade (ha seido: de ingenio *Com*; ha seydo: como de ingenio *Trag*).

Pero el mayor escollo, “haber de salir,” permanece entre una versión y otra: consta en la *Comedia* impresa (BCD) y pasa a la mayoría de las versiones en 21 autos (PUV HIJ KLM). En la *Comedia*, dicha lección podía tener algún sentido: tras la pausa de “seydo” (que se marca con puntuación en los testimonios antiguos), la frase parecía tener un tono exclamativo, como si rezase: “de tal hombre (=tan bajo) como tú haber de salir para perderse en tal mujer (=tan

alta) como yo!”

En la *Tragicomedia* perdura la misma lección “aver de salir” pero ya sin tono exclamativo, porque en la puntuación antigua (visible en Z y P) se le pone en cambio una interrogación, solidaria con el “como” que a la vez se añade. La frase resultante de la *Tragicomedia* tampoco es diáfana, a decir verdad (el “como” añadido por su vez se confunde con el “como tú” y el “como yo” de la correlación), y ha traído en engaño a varios editores modernos que suelen imprimir este trozo todo seguido y con dudosa o escasa puntuación, lo que no le da sentido y nos entrega una frase única, amorfa e incomprensible, con el agravante de mezclar ambas versiones, ayuntando las viejas lecciones de la *Comedia* que el autor tachó (concretamente, el pronominal y el vocativo, que se editan) con las nuevas interpolaciones de la *Tragicomedia* o retoques del autor que suplantán la versión anterior (el “como” añadido, que también se acoge); un ejemplo standard es como lo edita Peter Russell (ed. Castalia 1991, p. 213):

Más desventuradas de que me acabes de oyr, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo... (la negrita es mía)

En nuestra opinión, el editor moderno debe elegir o la versión de la *Comedia* o los retoques de la *Tragicomedia*, sin optar por la suma yuxtapuesta de ambos textos, que no fue de la mano del autor y sólo lo es del editor de hoy.

Pero hay más: “aver de salir,” que de la *Comedia* impresa pasa a la mayoría de las *Tragicomedias*, es una lección que no consta en dos de los testimonios más arcaicos: uno es el Manuscrito de Palacio (Mp), que en su correspondencia tiene “mas no.” Otro es Zaragoza 1507 (Z) que en su lugar reza “avié de salir.” Por tanto, los dos testimonios más antiguos – el uno de la *Comedia* y el otro de la *Tragicomedia*–, tienen una lección distinta, siendo de excluir que ambos pudiesen corregir por conjetura (ninguno de los dos es un testimonio *activo* que enmienda lo que tiene en frente, ambos son ‘pasivos’ y copian con inercia de la fuente). Debemos, pues, desumir que el manuscrito o su modelo se copió antes que se produjese “haver de salir” en la *Comedia* impresa, y que Z por otra parte se copió de un modelo que tenía la versión (¿corregida por el autor?) que añadía un “como,” ponía interrogación y mantenía el verbo en imperfecto, “avié de salir,” (que en la imprenta se malentendió y dio lugar a “aver de salir” desde el primer momento, como se ve ya en los impresos de la *Comedia*).

Una apoyo al imperfecto “avié” nos lo dan dos testimonios indirectos de la tradición, ellos también tempranos o que derivan de modelos perdidos primitivos, el uno es la traducción italiana (N), que trae “dovesseno uscire”

próximo a “avié de salir,” y el otro es Sedeño (*Sed*), autor de una refundición poética de 1540, que pone “como pudo proceder,” que también parece corresponderse con el “como avié de salir” de Zaragoza 1507. A ello se añade que también Salamanca 1570, aunque quizás por retoque editorial, décadas más tarde también opta por un tiempo pasado (“como cupo en ingenio”).

Cabe comentar una variante más que una variante más que traen dos testimonios bien tempranos, el manuscrito (Mp) y la traducción italiana (N). Ambos para las palabras “de ingenio de tal hombre como tu” tienen en común la inversión de los dos términos: respectivamente el Ms. “de ombre de tal ingenio” y la traducción “de homo de tale ingegno.” Esta inversión, por el sentido, podría incluso parecer lección mejor. Sin embargo, en este pasaje lo que predomina en los demás testimonios es la simetría entre “tal hombre” y “tal muger” precedidos por un sustantivo:

ingenio de tal hombre como tu
virtud de tal mujer como yo

y este paralelismo debe ser de autor, o corrección de autor, y conviene dejarlo en el texto crítico.

Por todo lo dicho hasta ahora, en este pasaje tan problemático y dejado sin resolver en la mayoría de las ediciones modernas (que lo imprimen todo seguido, sin puntuar ni interpretar, ni anotar al pie), un primer paso hacia una posible aclaración podría distinguir dos frases separadas, la primera hasta “ha seydo”, con punto final, tal como consta en la puntuación de ambas versiones, quizás heredera de la del manuscrito del autor. En esta primera frase, además, si se optara por el texto de la *Tragicomedia*, habría que desechar el vocativo “Calisto” de la *Comedia* que interrumpe la sintaxis, tal como lo borró el autor. La frase siguiente debería llevar “avié de salir” (que se conserva en Z) y puntuarse con interrogación tal como va en los testimonios antiguos. Por tanto, una solución podría ser preferir la lección de la *Tragicomedia* según su testimonio más antiguo (Z) y quizás más próximo del modelo que llevaba las correcciones del autor.

Un último comentario, sin embargo, nos lleva otra vez al abismo de la incertidumbre. La versión en metro de Sedeño interpreta este pasaje de forma algo distinta, y no sabemos si por la libertad de una refundición poética o si por derivar de un modelo más antiguo y fidedigno. En efecto, establece una pausa antes, y corta la primera frase no ya en “seydo” sino en “atrevimiento,” como lo intuimos claramente por su correspondiente interpretación:

Mas antes muy desdichado
quando acabares de oirme

que sera tan mal hadado
tu pago desventurado
qual meresce por servirme.

En la frase siguiente, que él también reconoce como interrogativa,

¿Como pudo proceder
tal palabra de tu lengua
por do se aya de perder
una tal alta muger
en quien mas clara es la mengua?,

es como si borrara uno de los dos verbos (respectivamente “ha seydo” y “aver/avié de salir”). Concretamente, borra el primero y abrevia el segundo en “proceder” (de igual sentido de movimiento: ‘salir’ = ‘proceder’); omite además “intento” (compendiado en “tal palabra”) y añade, en cambio, “lengua.” Sin duda alguna, una gran libertad en poetizar el trozo y un gran afán por eliminar, abreviar, y sustituir todo aquello que dificulta la lectura, lo que como resultado final desemboca en una de las más claras interpretaciones del pasaje.

Sin embargo, Sedeño, como en muchas otras ocasiones a lo largo de su versión poética, no deja de levantarnos dudas sobre cuál lección llevaría el modelo (o la versión corregida) que tendría al frente: ¿no sería acaso “ha seydo” (que Sedeño omite) un error en toda la tradición, por haberse confundido desde el primer momento con “ha salido,” paleográficamente próximo? ¿Y no sería luego “aver de salir” o “avié de salir” una integración señalada al margen por quien corrige pruebas (en efecto no consta en el Ms. de Palacio), que aun restituyendo el sentido omiso (‘salir’) por el error producido (“ha seydo”), sobrecarga sin embargo el período, produce dos verbos, y se coloca donde no tenía que estar? Uno de muchos misterios de la prosa celestinesca: un pasaje estropeado por toda la tradición nos lo aclara en su sentido un testamento indirecto – interesantísimo en varias otras soluciones –, no sabemos si por brillante *divinatio* o si por acudir a un modelo más antiguo, o corregido.

El segundo ejemplo seleccionado es una frase que no trae variantes y que los editores modernos son concordes en puntuar de forma aseverativa. Propongo en las presentes líneas una distinta interpretación y puntuación. Estamos en el Auto XI, última escena, cuando Celestina regresa tarde a casa y Elicia le reprocha su tardanza. En la *Comedia* el trozo rezaba (cito por mi edición, parcialmente modernizada):

CELESTINA:- ¡Tha, tha!
ELICIA:- ¿Quién llama?

CELESTINA:- Abre, hija Elicia.

ELICIA:- ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

CELESTINA:- No temo eso, que de día me aviso por do venga de noche. **No te duele a ti en ese lugar**

ELICIA:- Pues ¿qué me ha de doler?

CELESTINA:- Que se fue la compañía que te dejé y quedaste sola.

ELICIA:- Son pasadas cuatro horas después; ¿y habíaseme de acordar deso?

CELESTINA:- Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste. Pero dejemos su ida y mi tardanza. Entendamos en cenar y dormir.

La frase en negrita es la que nos interesa y por ahora la he dejado sin puntuar. En la nueva versión de la *Tragicomedia* se añade, poco antes, una interpolación y algún que otro retoque (los marco en cursiva y entre corchetes), pero nuestra frase no es afectada por ninguna variación de autor ni traen variantes de copia los testimonios primitivos:

CELESTINA:- ¡Tha, tha, [tha, tha]!

ELICIA:- ¿Quién llama?

CELESTINA:- Abre, hija Elicia.

ELICIA:- ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

CELESTINA:- No temo eso, que de día me aviso por do venga de noche, *[que jamás me subo por poyo ni calzada sino por medio de la calle. Porque como dicen, no da paso seguro quien corre por el muro, y que aquel va más sano que anda por llano. Más quiero ensuciar mis zapatos con el lodo que ensangrentar las tocas y los cantos. Pero]* no te duele a ti en ese lugar

ELICIA:- Pues ¿qué me ha de doler?

CELESTINA:- Que se fue la compañía que te dejé y quedaste sola.

ELICIA:- Son pasadas cuatro horas después; ¿y habíaseme de acordar deso?

CELESTINA:- Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste. Pero dejemos su ida y mi tardanza. Entendamos en cenar y dormir.

Marciales en las notas a su edición del texto opina que la escena de la *Comedia* a Rojas había parecido demasiado corta y quiso ampliarla con la interpolación, mientras que Russell (*ad locum*) no ve claro el sentido de la adición. Sin embargo, en ella se amplifica la respuesta de Celestina para tranquilizarla a Elicia sobre el hecho de que de noche por las calles no corre riesgo ninguno ya

que conoce los caminos y está avezada a los peligros. La colección de refranes callejeros y andariegos que aduce da más énfasis a sus palabras.

La frase que nos interesa recibe en la *Tragicomedia* un leve matiz distinto, por anteponersele una conjunción, “pero.” Todos los editores modernos la han puntuado con un punto final, como frase aseverativa, y la han interpretado en el sentido de “pero a ti todo esto no te importa,” quizás guiados por el “pero” y por la misma *Tragicomedia* que en su mayor amplitud textual aleja y ensancha la breve frase inicial de Celestina en la *Comedia* (“No temo eso...”) de la final de su parlamento (“... en esse lugar”) con una interpolación que era una digresión sobre el mismo tema. Y el alargamiento quizás ha llevado a concluir que, tras toda esa lista de casos aducidos, a Elicia al fin y al cabo no le importaban nada los peligros que corría Celestina. Lo cual contradice abiertamente la expresa preocupación que manifiesta Elicia por la vieja unas pocas líneas antes, al principiar la escena, por lo que esta interpretación no cuadra con el contexto. Por otra parte, si miramos el texto de la *Comedia*, sin ensanchamientos ni amplificaciones, es mucho menos viable admitir dicha interpretación. Es posible, pues, que la frase no sea aseverativa, referida al discurso anterior y conclusiva de ello, como se ha creído hasta ahora.

Una hipótesis que me parece bastante probable es que la frase se refiera a lo que viene después en el parlamento, y como brusco cambio de tema por parte de Celestina (reforzado por el “pero” en la nueva redacción). Imaginemos que al decirla la vieja haga un ademán indicando el sexo de Elicia. Lo que sigue después concuerda con nuestra interpretación, ya que Elicia pide aclaraciones (“¿pues qué me ha de doler?”) y Celestina explica precisamente en el sentido de soledad sexual, que por ello ‘duele’ (“se fue la compañía que te dejé y quedaste sola” [alude al banquete del Auto IX]), insistiendo acto seguido en el dolor que dicha soledad ha causado (“Cuanto más presto te dejaron, más con razón lo sentiste”). En este contexto, la frase adquiere una clara entonación interrogativa que hay que puntuar en su consecuencia: “Pero] ¿no te duele a ti en ese lugar?”

Los problemas propios de *Cel* se deben a que las variantes textuales ante todo son de redacción, ya que tenemos: a) doble versión de la *Comedia*, una manuscrita y otra impresa como sabemos ahora por el Ms. de Palacio que en su fragmento nos da una versión de la *Comedia* muy distinta sin que sepamos quién es el autor de dicho texto, si el mismo del impreso u otro; no sabemos, por tanto, si el texto impreso es el resultado de una doble redacción o de una refundición (lo que ya podemos descartar es que un Auto I, ajeno, se incorporó sin más y sin modificarse a la *Comedia* impresa, lo que declara Rojas); b) doble redacción del texto impreso (*Comedia* en 16 autos y *Tragicomedia* en 21) debida según las declaraciones al autor Fernando de Rojas, y con cambios a veces imponentes y otras veces mínimos; c) cambios de redacción posteriores, ajenos a la mano del autor y de marca editorial, que se aportan en la imprenta a medida

que se publican las ediciones (como pequeños retoques, añadidos, cortes, cambios intencionales, reajustes, correcciones, normalizaciones estilísticas, y demás libertades que se tomaban en la época, debidas a los impresores y a correctores muchas veces cultos, como Alonso de Proaza, Francisco Delicado, el Brocense, y otros).

A ello se añade, complicándolo, lo que pertenece a cualquier transmisión textual: las variantes de copia, de amanuenses primero y de cajistas después, con sus errores y sus malentendidos, que en *Cel* son muchos por la dificultad del texto, y que hay que multiplicar por los noventa impresos conservados, cuyo cotejo nos entrega un caudal oceánico de variantes que hay que sopesar. Entre estas variantes de copia, en el caso de *Cel* es muy frecuente el error de imprenta, porque la mayoría de los testimonios son impresos, que nos deparan con un campo menos estudiado que el de la tradición manuscrita de los textos, con problemas propios y con variantes propias, cuya tipología es distinta de la manuscrita, por ser distinta la manera de copiar: por ejemplo, en la imprenta se escribe al revés (lo cual comporta nuevos errores mentales en el orden de las letras, que se pueden repetir o saltar, o no poner en su lugar); además hay accidentes mucho más mecánicos, como caracteres caídos, inclinados o boca abajo. Tampoco faltan los defectos de tinta, sea por exceso (como manchas que dificultan la lectura), sea por escasez (letras desteñidas, tilde que no se lee, o letras que se confunden por estar imperfecta una parte mínima de su cuerpo). Por otra parte, también de tradición impresa son casos de otro tipo, como variantes de emisión de un ejemplar al otro, o variantes que vienen de restauros posteriores, creando confusión, y mucho más. Un estudio más amplio de los problemas textuales de *Cel* puede verse en los prólogos a mi edición en web (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/>, sección “Ricerca”), de la que entresaco, en el presente trabajo, varios comentarios.