

# LAS PRIMERAS EDICIONES DE *LA CELESTINA* Y SU PUNTUACIÓN

ES sabido que *La Celestina* fue publicada, primero, bajo la denominación de *Comedia*, con dieciséis actos, y más tarde, a partir de 1502, como *Tragicomedia*, con veintiún actos, y algunas otras adiciones o modificaciones sobre el material originario<sup>1</sup>.

De las primeras ediciones de la *Comedia* nos han llegado tres: Burgos [circa 1500], imprenta de Fadrique de Basilea; Toledo 1500, de las prensas de Pedro Hagenbach; y Sevilla 1501, estampada en la oficina de Stanislao Polono<sup>2</sup>.

El éxito de la obra excitó la demanda de ampliación de su contenido, fruto de lo cual resultó la *Tragicomedia*. A partir de ese momento (1502) las ediciones se sucederán año tras año y en los más diversos lugares dentro y fuera de España<sup>3</sup>.

Los responsables de la edición de Biblioteca Clásica dan por zanjada la autenticidad del “antiguo autor” y la confección en tres frases —el primer auto, obra del anónimo, la *Comedia* y la *Tragicomedia* por Fernando de Rojas<sup>4</sup>—. La filia-

<sup>1</sup> La reciente, y celebrada, edición de *La Celestina* de Biblioteca Clásica (Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 2000), además de proporcionar al lector y al estudioso la primera verdadera edición crítica, actualiza en su extenso prólogo la información y la bibliografía relativos tanto al autor como al origen y larga vida del texto. A su paginación nos remitiremos cuando hayamos de citar.

<sup>2</sup> Tan sólo se conoce un ejemplar de cada una de estas impresiones: el procedente de Burgos se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, el de Toledo en la Biblioteca Bodmer de Ginebra, y el de Sevilla en la Bibliothèque Nationale de París. Véase, por ejemplo, Guillermo Serés, “La obra y sus autores” en el prólogo a la mencionada edición, págs. LXXIII-LXXXV.

<sup>3</sup> “*La Celestina* fue un auténtico éxito editorial a lo largo del siglo XVI y los primeros decenios del siguiente: conocemos casi noventa ediciones en castellano, impresas entre 1500 y 1644 en España, Italia, Francia, los Países Bajos y Portugal; por menciones y repertorios nos consta, fuera de toda duda razonable, la existencia de otras ediciones, al día de hoy perdidas. Aunque se imprimió principalmente en aquellos países, circuló por toda Europa y América, dando lugar a numerosas traducciones a otras lenguas: la italiana de 1506, dos alemanas (1520 y 1534), tres francesas (1527, 1578 y 1633), tres inglesas (ca. 1530, 1598 y 1631), una holandesa (1550) y una latina (1624). Ningún otro libro español tuvo notoriedad y difusión mayores en los Siglos de Oro” (Guillermo Serés, *ibid.*, pág. LXXXV).

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Serés en el mismo lugar, págs. LVII-LXII.

ción de los impresos sigue siendo materia de estudio y discusión <sup>5</sup>. Incluso lo es la datación auténtica de cada uno de ellos, pues no se corresponde siempre con la fecha que se stampa. En concreto, el ejemplar de Burgos que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, incompleto, incluye, después del último folio, una hoja en cuyo recto campea, en grabado, la marca del impresor, que incluye, además del anagrama, su nombre, F[adrique] de Basilea, un lema (*nihil sine causa*), y una fecha: 1499, todo ello no impreso sobre una hoja de papel originaria, sino en *facsimil* moderno. Existe documentación que avala que el taco que contenía la fecha 1499 junto al emblema de Fadrique de Basilea fue utilizado en su imprenta hasta 1502, lo cual deja pendiente de una mayor precisión la adjudicación de una fecha exacta <sup>6</sup>. Consideraciones de mayor amplitud, la hacen suponer posterior a las otras dos ediciones de la *Comedia* <sup>7</sup>. Siguiendo la propuesta de la edición de Biblioteca Clásica, que, al tiempo que se distancia de la adhesión a la fecha de la marca, mantiene los márgenes de probabilidad <sup>8</sup>, optamos por referirnos al impreso burgalés de la *comedia* como Burgos [c 1500]. Por lo que se refiere a las cuatro ediciones de Sevilla 1502 —que se suelen conocer con las siglas *I*, *K*, *L* y *J*— está demostrado que son, cuando menos, diez años posteriores a esa fecha, lo mismo que las que ostentan idéntica datación en Toledo y en Salamanca, *H* y *M*, respectivamente <sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Acerca del estado de la cuestión y de las soluciones más plausibles, cfr. Francisco J. Lobera y Francisco Rico, “Stemma”, en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, págs. CCXIX-CCXXVIII.

<sup>6</sup> Para la descripción del único ejemplar de *B*, y cuanto se refiere a su datación y al lugar que le corresponde entre las tres *comedias* conocidas, véase el volumen de Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Ollero y Ramos, Madrid, 2001, págs. 456-458. En la descripción bibliográfica opta por la fecha hipotética de 1501? Tiene en cuenta y recoge en la bibliografía que cita, el trabajo de Guillermo Serés en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, y el artículo de Jaime Moll, “Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*”, en *Voz y Letra* XI, 2000. Víctor Infantes tiene en prensa un nuevo trabajo de investigación acerca del mismo asunto.

<sup>7</sup> “Teniendo en cuenta que Moll postula la existencia de una primera edición —hoy perdida— de Salamanca, 1500, cuya justificación no viene al caso ahora, establece «un orden lógico para las ediciones conservadas»: considera que la edición perdida de Salamanca, 1500, «se reedita el mismo año en Toledo, y el año siguiente en Sevilla y, probablemente, en Burgos, que la ofrece con el atractivo y novedad de sus ilustraciones”. Martín Abad, *op. cit.*, pág. 457.

<sup>8</sup> Pág. LXXIV.

<sup>9</sup> “Conocemos seis ediciones de la *Tragicomedia* con la indicación falsa de 1502 como fecha de impresión, pero, tras Norton [1966/97 y 1978], todos los estudiosos aceptan los siguientes lugares y fechas para esos testimonios: el de Toledo, 1502, es una edición toledana de Pedro Hagenbach realizada en 1510-1514 (*H*); tres de las cuatro sevillanas de 1502 son ediciones de Cromberger de 1511 (*I*), 1513-1515 (*K*) y 1518-1520 (*L*); una cuarta edición sevillana es en verdad romana, estampada por Marcelo Silber en 1515-1516 (*J*); por último, Salamanca, 1502 es una impresión romana de Antonio

No es nuestro propósito adentrarnos en ninguna de esas dos cuestiones: datación y filiación, sino estudiar y comparar la puntuación en las ediciones más antiguas, anteriores a 1520: en concreto, los tres impresos que se conocen de la *Comedia*: Burgos [c 1500] *B*, Toledo 1500 *C*, Sevilla 1501 *D*; y cinco de las primeras ediciones de la *Tragicomedia*: Zaragoza 1507 *Z*, Valencia 1514 *P*, Sevilla [1502?] *I* = 1511, Sevilla [1502?] *K* = 1513-1515, Sevilla [1502?] *J* = en realidad, Roma 1515-1516, y Sevilla [1502?] *L* = 1518-20. Los documentos que estudiamos abarcan el preciso momento en que se pasa del incunable al posincunable. Con nuestro trabajo confiamos aportar datos que sirvan a otros estudiosos para ir un poco más allá de donde alcancen nuestras propias conclusiones.

Hemos dispuesto, para este propósito, de reproducciones fotográficas de los impresos, y nos ha sido de gran utilidad la cuidada transcripción en CD-ROM *Early Celestina Electronic Texts and Concordances*<sup>10</sup> —especialmente para la cuenta y localización de los signos de puntuación, y para establecer los valores estadísticos—. No hemos dejado de utilizar —con la precaución que este tipo de trabajo requiere— las ediciones facsimilares disponibles<sup>11</sup>.

## I. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Hagamos, antes de nada, la presentación confrontada de los distintos sistemas de puntuación que utilizan unos y otros textos: tipo de signos, número de ellos, y proporción de signos por palabras:

de Salamanca, 1520 (*M*). La manipulación de las fechas —y la coincidencia en el año— se explica probablemente como una estratagema de los impresores para esquivar los efectos de la primera provisión real sobre la imprenta, decretada en Toledo el 18 de julio de 1502 y ratificada poco después en otros lugares de la corona de Castilla. La consecuencia más importante de esta legislación fue que todo libro debía obtener licencia real para su impresión y circulación, licencia que concedía, tras un examen previo, un experto designado por las autoridades judiciales o eclesiásticas. Una de las soluciones adoptadas por los talleres para ponerse a resguardo de este control fue publicar los libros con pie de 1502 o anterior” (Guillermo Serés, *op. cit.*, pág. LXXXIII). En la “Introducción al aparato crítico” de la misma edición de Biblioteca Clásica se relacionan exhaustivamente las ediciones en lengua española —además de la italiana de Roma, 1506— anteriores a 1650.

<sup>10</sup> Madison, 1997.

<sup>11</sup> Por ejemplo, hemos dispuesto de la edición facsimilar de Burgos [c 1500] publicada por la Hispanic Society of America, New York, 1995; la de Toledo 1500 con “Proscenio” de Daniel Poyán Díaz, Biblioteca Bodmeriana, Ginebra, 1961; las Tragicomedias de Zaragoza 1507, inserta en un *Volumen facitio* de la Biblioteca del Cigarral del Carmen, editado por Antonio Pareja, Toledo, 1999; Valencia 1514, editada por Espasa Calpe en 1975; y la llamada “de la puta vieja”, Sevilla, 1502 (*L*), realizada en los Talleres de Tipografía Moderna, de Valencia, bajo la dirección de Antonio Pérez y Gómez, en 1958.

	Burgos [c 1500] B	Toledo 1500 C	Sevilla 1501 D	Zaragoza 1507 Z	Valencia 1514 P	Sevilla [1502] I	Sevilla [1502] K	Sevilla [1502] J	Sevilla [1502] L
Puntos	4284	2716	3271	3186	3379	2854	2657	1556	3132
Dos puntos	2905	4459	3839	3881	5038	7173	3410	6845	4429
Vírgula [/]	0	201	317	2585	2171	0	0	7	0
Coma	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Interrogante	0	708	745	833	775	756	711	712	794
Admiración	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Paréntesis	0	0	0	3	3	44	33	40	21
Calderón	15	62	67	29	50	58	43	38	57
Total signos	7204	8146	8239	10517	11416	10885	6854	9198	8433
Palabras	53428	54831	55206	65568	70322	69643	60987	69451	69433
Propor- ción s/p	1/7,41	1/6,73	1/6,70	1/6,23	1/6,15	1/6,39	1/8,89	1/7,56	1/8,23

En este recuento, hemos descontado todos los puntos que acompañan a las abreviaturas con que se designa a los personajes *more dramático* para distinguirlos del texto. En el caso de las *tragicomedias*, estas mismas abreviaturas que acaban con punto se encierran además entre paréntesis<sup>12</sup>: su distribución es la siguiente

	Burgos [c 1500] B	Toledo 1500 C	Sevilla 1501 D	Zaragoza 1507 Z	Valencia 1514 P	Sevilla [1502] I	Sevilla [1502] K	Sevilla [1502] J	Sevilla [1502] L
Puntos de abreviatura	1215	1058	1218	1265	1265	1268	1171	1270	1296
Paréntesis de personaje				1265	1265	1268	1171	1270	1296

Un primer repaso de los datos que acabamos de mostrar, pone de manifiesto que hay en los diversos impresos distintos sistemas de puntuación: exceptuando el calderón, medio ornamental, del que hablaremos más adelante, hay impreso (B) que se desenvuelve con tan sólo dos signos para todo menester (punto y dos puntos); los otros incorporan, además, el interrogante; y, en proporciones significativamente diferentes, la vírgula oblicua y los paréntesis. En cualquier caso, se utilizan, siempre y sólo, los signos y tipos propios de las letterías góticas, con las cuales se han confeccionado estas primeras ediciones de *La Celestina*. El estudio atento de estas diferencias nos ocupará en las próximas páginas<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Estos puntos antes del paréntesis de cierre en las abreviaturas no los refleja la transcripción en CD-ROM que hemos citado.

<sup>13</sup> Para un conocimiento detallado de las normas por las que rige la puntuación en los textos impresos en España por estos años, véase Fidel Sebastián, *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2002.

Los ejemplares más antiguos gozan de la elegancia y generosidad frecuentes en los incunables: especialmente, *B*, espléndido en el uso del papel, y abundoso en capitales y viñetas, así como limpio en la entintación, y con la impronta de tipos en buen estado.

La atención de un corrector a la buena factura ortográfica se da por descontado en todo libro, desde el mismo comienzo de la imprenta<sup>14</sup>. La intervención directa del corrector Alonso de Proaza, autorretratado de modo similar en casi todas las ediciones<sup>15</sup>, no se conoce a ciencia cierta. No está presente en *B*, y sí en las otras dos *comedias*. Una hipótesis plausible apunta a que interviniera y dejara su huella, fecha y firma en una edición anterior a las conocidas, impresa en Salamanca, en 1501, y, a partir de esta, se repitiera automáticamente su presencia mediante el traslado de sus 'octavas', la última de las cuales sirve de colofón editorial, adaptando en cada ocasión el lugar y la fecha<sup>16</sup>. A continuación trataremos por separado las particularidades de unas y otras ediciones. Citaremos, según sea oportuno, por la signatura del impreso (letra del cuaderno y número de la plana —recto o vuelto [v]— seguido de la línea) y/o su localización en la edición de Biblioteca Clásica, con indicación de página y renglón.

## II. SINGULARIDAD DE *BURGOS* [c 1500]

Esta edición, que pasaba hasta hace poco por ser la más antigua de las conocidas, ha venido a perder el carácter de *princeps*, como hemos visto más arriba. Sin embargo, algunas de sus características son tan singulares que, separándola de las otras *comedias* conocidas (*C* y *D*), la hacen más próxima al arquetipo<sup>17</sup>. Por lo que

<sup>14</sup> Información y bibliografía actualizada acerca de este oficio se puede encontrar en Trevor J. Dadson, "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, págs. 97-128.

<sup>15</sup> Por primera vez, en *C*, se recogen seis octavas bajo el epígrafe "Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector". La última reza así: "El carro phebeo despues de auer dado / mill y quinientas bueltas en rueda: / ambos entonce los hijos de Leda / a Phebo en su casa tienen posentado: / quando este muy dulce: y breue tratado / despues de reuisto y bien corregido / con gran vigilancia: puntado y leydo / fue en Toledo impresso y acabado." (k viii).

<sup>16</sup> Acerca de la personalidad de Proaza y de su relación con la persona y obra de Fernando de Rojas, véase el trabajo citado de Guillermo Serés, "La obra y los autores", así como Francisco Rico y F. J. Lobera, "La transmisión textual", ambos en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, págs. LXXII y CCXXV respectivamente.

<sup>17</sup> Cfr. "La presente edición", en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, pág. CCXLI).

toca a nuestro asunto, llama la atención cómo esta edición presenta un sistema de puntuación totalmente característico, que la diferencia sensiblemente de las demás estampaciones de la *Comedia*, prácticamente contemporáneas. Lo más notorio, a primera vista, es la ausencia de signos de interrogación, pero nos parece mucho más definitorio su sometimiento estricto a unas normas que Nebrija publicaría en 1502. El nebrijense no había dedicado ni una palabra a tratar de la puntuación en su *Gramática* (1492), ni en sus *Reglas de Orthographía* (1517), seguramente porque daba por válidas para sí y para sus lectores las reglas que regían para la lengua latina, y que expuso en la que sería la más editada y conocida de sus obras, las *Introductiones in latinam grammaticen*<sup>18</sup>. Allí, en el capítulo dedicado a “De punctis clausularum”, apuesta por tan sólo dos signos de puntuación —el punto y los dos puntos—: las *distinctiones per commata et cola* de San Jerónimo, como él mismo recuerda en el texto que citamos. En caso de necesidad, admite, no obstante, el recurso a un tercer signo, el interrogante, de larguísima tradición, por otra parte<sup>19</sup>. Pues bien, el impreso de la oficina burgalesa de Fadrique de Basilea, puntúa tan sólo con el punto y los dos puntos, con absoluta sobriedad. En lugar del interrogante, se sirve del punto seguido. Esta puntuación supone una dificultad añadida a la lectura de un texto dramático, como es el que nos ocupa, el cual había de ser leído en voz alta delante de público.

Concebida como obra dramática, no para ser llevada a las tablas, sino para ser leída por un único lector, requiere de éste una especial habilidad; se hace imprescindible para él una lectura previa silenciosa. Ésta se hace especialmente necesaria para el lector del impreso de Burgos, quien, seguramente, no tendría más remedio que puntuar por su cuenta —como hacían los lectores en los comienzos de la historia de la puntuación—, para avisarse a sí mismo de las pausas que habrá de observar, y asegurarse del sentido de la frase.

En el impreso de Burgos no hay comas ni vírgulas oblicuas, ni, por supuesto, punto y coma.

Como el resto de impresos que analizamos en este estudio, echa mano del antiguo calderón, con objeto de señalar unidades mayores. Este signo ¶, que todavía se usará en el s. XVII, es un vestigio medieval, que se empezó a usar con esta forma

<sup>18</sup> Cfr. *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, págs. 5 y sigs.

<sup>19</sup> “Estque illud in primis animadvertendum duas tantum esse notas: quibus eruditi omnem contextus ambiguitatem distinguunt: (...) Est igitur comma: quod per duo puncta designatur (...) Colum cuius nota punctum est: ponitur ubi clausula finitur (...) Non tamen dissimulaverim opportunam esse notam interrogationis in fine clausularum: quae interrogative aut cum interrogatione admirative proferimus: ut Hic pietatis honos? Sic nos in scepra reponis?”.

*Ibid.*, pág. 45.

en el siglo XII, al inicio de los párrafos, por evolución de la antigua K, o, más bien, de la C inicial de “Capitulum”<sup>20</sup>.

Al final de renglón, la palabra inacabada enlaza con el siguiente por medio de una doble rasgadura oblicua y ascendente, en ésta como en el resto de las ediciones examinadas (lo transcribimos por medio del guión).

### III. TOLEDO 1500: PRIMERA EDICIÓN COMPLETA

Es la impresa por Hagenbach en 1500 la primera edición que conocemos que incorpora aquellas partes de que carece *B* y que, en general, reproducirán todas las ediciones siguientes —también las *tragicomedias*—: nos referimos a la carta del autor “a un su amigo” anónimo, once octavas acrósticas, y, al final del libro, seis octavas más, bajo la autoría de un humanista profesional, Alonso de Proaza, que declara haber actuado como corredor de la edición.

En primer lugar, hemos de tener en cuenta que nos hallamos ante una obra concebida como comedia, la cual, aunque no estuviera pensada para ser llevada a la escena, está constituida a base de cuadros en que unos personajes hablan con otros o consigo mismos. El autor tenía previsto que un lector avisado leería en voz alta, supliendo con la versatilidad de su voz la falta de escenario y tramoya. Así lo manifiesta Proaza en las octavas que añade al final de la obra. Por ejemplo:

Si [a]mas y quieres a mucha atencion  
leyendo a Calisto mouer los oyentes.  
cumple que sepas hablar entre dientes:  
a vezes con gozo: esperança: y passion  
a vezes ayrado con gran turbacion:  
finge leyendo mill artes: y modos:  
pregunta: y responde por boca de todos:  
llorando y riendo en tiempo y sazón.

(K vii<sup>v</sup>:31) [352:18].

Puesto que es tanta la responsabilidad que se descarga sobre el lector, es justo que el texto le ofrezca suficientes apoyos para poder entonar y dar sentido a lo que lee. Desde este punto de vista, la elegante edición de Hagenbach brinda ayuda

<sup>20</sup> Cfr. Parkes, M. B., *Pause and effect (an introduction to the history of punctuation)*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993, pág. 43.

más que suficiente. Es conocida la pulcritud de las obras que salían de esta imprenta. En concreto, entre los años 1498 y 1502, en su taller de Toledo se imprimen “libros de condiciones tipográficas tan excelentes, que se pueden comparar, sin desmerecer, con los mejores incunables, no sólo de España, sino de fuera de la Península. Además de usar siempre un papel magnífico y de las mejores marcas, inmejorables tintas y fundiciones nuevas, sus obras ofrecen la particularidad de estar exentas de erratas, hasta el punto de ser sumamente difícil encontrar una de ellas”<sup>21</sup>.

Desde el punto de vista de la puntuación, se combinan la pobreza de elementos y el arte con que se saca partido de ellos, intentando despegarse de usos medievales, que todavía se adhieren aquí y allá, y sin dejar paso todavía a algunos signos nuevos que, como la coma y el punto y coma, se irán adoptando, poco a poco a lo largo de los siglos XVI y XVII, a medida que se hayan incorporando las letretñas de tipos redondos, por influjo de los impresores europeos de mayor prestigio<sup>22</sup>.

Después de la “Carta a un amigo”, que abre el libro y ocupa tan sólo página y media, y de las once octavas de acrósticos, que le siguen, comienza la comedia con un breve argumento general y, luego, delante de cada uno de los dieciséis “autos”, unas breves líneas explicativas de los respectivos “argumentos”. Es en estos cambios de asunto donde se encabeza el titular o el texto con el antiguo signo del calderón: ¶ (aparece 62 veces).

Por lo que toca a la comodidad del lector, se echan en falta unos mínimos comentarios que avisen del cambio de escena o que describan la nueva situación: todo se sabe por boca de los personajes. La única división manifiesta es la de los dieciséis actos, precedidos de sus respectivos “argumentos”, con punto y aparte, calderón, mayúscula, y letra capital para comienzo del “auto”.

Siguiendo la costumbre contemporánea, no se usa el punto y aparte dentro de los autos —en esta, ni en las otras ediciones de que tratamos—.

El aviso del personaje que va a hablar consiste en escribir su nombre a continuación del punto y seguido con que acaba el parlamento del anterior. Una norma se sigue tanto en *C* como en la otra *comedia* impresa en Sevilla: el nombre del personaje que va a hablar se distingue del texto por ir abreviado, y la abreviatura, seguida de punto. Cuando esto no se cumple, el lector se desorienta, lógicamente. No faltan ocasiones —pocas— en que se escriba el nombre completo, aunque seguido de punto (por ejemplo, en b vi:10 y b vi:20), o que la alusión a uno de los personajes dentro del parlamento de otro venga en abreviatura (en b v<sup>v</sup>:7, b.vi:3, d:30, en i iiv<sup>v</sup>:26 dos veces, y en i v<sup>v</sup>:20). Por excepción, en el espacio de

<sup>21</sup> Pérez Pastor, C., *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. M. Tello, Madrid, 1887, pág. XX.

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, Parkes, *op. cit.*, págs. 51-52.

ocho páginas seguidas (de f iii a f vi<sup>v</sup>) se produce una cantidad tan grande de anomalías de este tipo que ha llamado nuestra atención. De ellas vamos a tratar por extenso.

## 1. UNAS FORMAS FUERA DE NORMA Y LA HUELLA DEL *COMPONEDOR*

La confección de los incunables y posincunables —y de la práctica totalidad de los libros pertenecientes a la época de la imprenta manual—, en un afán comprensible por imitar los usos de los códices, se confeccionaban a partir de cuaderños, sencillos o conjugados, según fueran el resultado de doblar una o más veces un solo pliego, o de insertar un pliego doblado dentro del otro. La unidad de impresión no es la página, compuestas una después de otra, en el mismo orden en que las encontramos al leer, sino el pliego. Éste se imprime primero por una cara, después por la otra, y las páginas, que después de doblado el pliego, y cortado, serán consecutivas, se disponen en una u otra cara según un orden diferente del secuencial, y que varía según sea el formato del cuaderno —en folio, en cuarto, en octavo, etc.—. Como en las imprentas no había normalmente tipos suficientes, y como, además, era preciso organizar el trabajo para que ningún operario se mantuviera ocioso, primero se componían las páginas correspondientes a una cara del pliego, y luego, con los tipos y demás elementos que se habían retirado de la parte ya impresa, se componía y preparaba la imposición de la otra cara, y así sucesivamente. El conjunto de tipos y demás elementos preparados para la composición de cada plana, recibía el nombre de molde; y el agregado de moldes que integraban la cara de un pliego, forma<sup>23</sup>. La composición e impresión *por formas* exigía efectuar una *cuenta* de las líneas sobre el original, a fin de distribuir el trabajo entre los diversos cajistas. Éstos habían de empezar y acabar cada forma donde tenían señalado sobre el *original de imprenta*. Todo componedor tenía su sistema para cuadrar, sea apretando el texto por contracciones, sea alargándolo por otros medios<sup>24</sup>.

La enmienda de una cuenta mal efectuada tiene que ser, necesariamente, la causa de las peculiaridades de una serie de ocho páginas de 30 líneas en medio de

<sup>23</sup> Cfr. Jaime Moll, “La imprenta manual” y Sonia Garza, “La cuenta del original”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*.

<sup>24</sup> Gracias a Jaime Moll conocemos el testimonio de un impresor del Madrid del siglo xvii que, escribiendo acerca de su oficio, manifiesta: “Como no son Ángeles los que cuentan, es fuerza que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos...)” Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, El Crotalón, Madrid, 1984, 25<sup>v</sup>.

una cuidadísima edición en 32 renglones, que ha pasado inadvertida, por cierto, en la presentación de la edición *facsimil* de este ejemplar único, que se descubrió en 1947<sup>25</sup>. Se trata de las páginas comprendidas entre f iii y f vi<sup>v</sup>, ocho planas que completan las dos formas que se estamparon sobre un mismo pliego por una y otra cara. Siendo, como es el impreso de Toledo, una composición en cuarto —como todas las ediciones antiguas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*<sup>26</sup>—, en cuadernos conjugados, estamos hablando del pliego interior, que en su cara externa comprende las planas f iii, f iiiiv, f v y f vi<sup>v</sup>, y en la interna f iii<sup>v</sup>, f iiiii, f v<sup>v</sup> y f vi. El cajista al que se asignó la composición de estas dos formas hubo de aplicar su ingenio, porque le faltaba texto para llenar las líneas correspondientes. La decisión más eficaz que adoptó consistió en reducir en dos el número de los renglones. Pero echó mano, también, de otros ardidés usuales en un componedor precisado de estirar el texto, los cuales concurren a singularizar estas “formas fuera de norma”. Así, con una frecuencia más que notable, la designación del nombre del personaje *more dramático* no se hace del modo convencional (abreviado), sino que se escribe desarrollado, pero sin signo de puntuación que lo separe de las palabras que va a pronunciar: estas irregularidades se localizan, por lo que se refiere a la cara exterior del pliego, en f iii:4, f iii:5, f iv<sup>v</sup>:25, f iv<sup>v</sup>:29, f v:11, f v:15, f v:17, f v:24, en f v:28 dos veces, y f v:29; por lo que toca a la cara interior del mismo pliego, en f iii<sup>v</sup>:9, f iii<sup>v</sup>:18, f v<sup>v</sup>:8, f v<sup>v</sup>:9, en f v<sup>v</sup>:14 dos veces, f v<sup>v</sup>:22, f v<sup>v</sup>:28 y f v<sup>v</sup>:30.

Aparte de las dos formas de 30 líneas, se deja ver el mismo proceder reiterado en algunas de las planas que corresponden a la cara externa del pliego exterior del mismo cuaderno: así en f ii.<sup>v</sup>:9, f ii.<sup>v</sup>:13, f ii.<sup>v</sup>:20, f ii.<sup>v</sup>:27; sólo en la plana f viii<sup>v</sup> se salta el cajista ocho veces la norma de abreviar el nombre del personaje.

En cinco ocasiones más se puede observar el mismo comportamiento, ya fuera del cuaderno f, en la plana i vi.

Teniendo en cuenta que no se ahorran a lo largo de las páginas citadas abundantes contracciones que se podrían haber desplegado con todas sus letras, cabe pensar que este modo de escribir el nombre del personaje con todas las letras no se puede considerar sólo una artimaña para alargar el texto (de hecho omite el punto a continuación) sino, muy particularmente, una señal de identidad de aquel

<sup>25</sup> “El ejemplar consta de 80 hojas, sin foliación ni reclamos, pero con signaturas a8-k8, sin cambios. Mide 15 x 21,5 cm. Está encuadernado sencillamente en cartón gris (15,5 x 22,5 cm.) y lomo de cuero. Letra gótica; 32 líneas por plana. Tipografía a dos tamaños. Letras capitales. Dimensiones de la caja: 10,5 x 16,2 cm. Márgenes: superior, 18 mm.; inferior, 35 mm.; derecho 29 mm.; izquierdo, 18 mm. En el papel no se aprecian marcas. Dos grabados. Uno en la portada (11 cm. x 7,2 cm.) con la orla superior mal encajada; el otro como colofón” (Daniel Poyán, “Proscenio”, pág. 9). En las “particularidades” que describe a continuación tampoco menciona las planas de 30 líneas.

<sup>26</sup> Cfr. Julián Martín Abad, *op. cit.*, págs. 456 y sigs.

concreto componedor. Su rebeldía con respecto a las normas ortográficas establecidas para la composición del texto denota un lamentable desaliño y/o falta de ilustración.

Este componedor tiene, sin duda, ideas propias, y, si acaso el corrector se dignó entrar en pormenores acerca de la puntuación del texto, el cajista sorteó su influencia, e impuso también su predilección por la vírgula oblicua, que aparece en proporción desusada en todos los textos donde vemos su traza. No se trata en este caso de poner más signos de puntuación para alargar la línea, pues lo mismo se habría conseguido con los dos puntos. Es, más bien, una opción que evidencia aquí y allí la mano de un mismo componedor que se salta las reglas.

La vírgula oblicua [/] es un signo que proviene de usos medievales, con valor de puntuación media; se incorporó con más o menos fortuna a las imprentas del siglo XVI, y tuvo una corta vida, que vino a expirar con la introducción de la vírgula curva, o coma, en las cajas de los impresores. El uso de dicha vírgula oblicua en *C* y *D* es más bien escaso (véase el cuadro general más arriba). En concreto, en *C*, a lo largo de todo el libro, encontramos 201 vírgulas: 71 de ellas preceden a la conjunción *o* disyuntiva). Pues bien, en las ocho páginas que componen las dos caras del pliego de 30 líneas, se encuentran —en los usos más diversos— 21 vírgulas: 3 precediendo a la conjunción *o*, y otras 18 desempeñando funciones que también podrían llevar a cabo los dos puntos (estas 21 unidades suponen en las ocho planas el doble de lo que les correspondería según la proporción que guardan en el conjunto de la obra). También se encuentran acumuladas en los otros pasajes donde hemos detectado la intervención de mismo componedor. Así, en las dos caras del pliego interior del cuaderno c, que incluyen las signaturas consecutivas c iii a c vi<sup>v</sup>: en estas ocho planas se acumulan nada menos que 91 vírgulas utilizadas con enorme desenvoltura, y 16 excepciones en la obediencia a la norma seguida en la obra para distinguir los nombres de los personajes, cuando se les da entrada, o cuando se les menciona. También en i.vi (5 anomalías en los personajes, y 6 vírgulas) y i.vi<sup>v</sup> (2 desarrollos de abreviaturas, y 5 vírgulas precediendo a la conjunción *o*)<sup>27</sup>.

Si bien la vírgula oblicua es el signo preferido a lo largo del texto para preceder a la conjunción *o*, no se puede inferir una asociación necesaria entre este signo y la disyunción: en 7 ocasiones la conjunción *o* va precedida por los dos puntos, y en 20 por el punto y seguido, como en este pasaje:

Ca[LISTO]. o desconsolado de mi la fortuna aduersa me sigue junta: que **contigo. o con el cordon.o con** entramos: quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y oscura. (e vi<sup>v</sup>:17) [161:14].

<sup>27</sup> Por cuadernos, la distribución de las vírgulas a lo largo del libro, es como sigue: a: 3 [/], b: 14 [/], c: 96 [/], d: 1 [/], e: 1 [/], f: 40 [/], g: 13 [/], h: 6 [/], i: [22/], k: 5 [/].

De modo parecido puntúa el pasaje *B*:

Ca[listo]. o desconsolado de mi la fortuna aduersa me sigue junta: que **contigo o con el cordon. o con** entramos quisiera yo estar acompañado e-sta noche luenga & escura.

*D*, en cambio, en ese lugar coloca por dos veces la vírgula:

Ca[listo]. o desconsolado de mi: la fortuna aduersa me sigue junta: **que contigo / o conel cordon / o con** entramos quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y escura.

Cuando la *o* no es conjunción, sino interjección, el signo preferentemente usado para precederla es el punto (142 ocasiones) o los dos puntos (13). Sin embargo, la vírgula precede inusualmente a la interjección *o* en 7 ocasiones, que se localizan precisamente entre las “formas fuera de norma”, como *f vi<sup>v</sup>:26*, perteneciente al pliego de 30 líneas:

Parmeno a dios te quedes O plazer **singular / o singular** alegría [188:8].

o i vi<sup>v</sup>, y siguiente, entre las cuales acumulan 5 excepciones de este tipo:

So[sia]. o mal auenturado yo / o **que** perdida tan **grande / o deshonrra** dela casa de mi **amo / o que** mal dia amanescio **este / o desdichados** mancebos (i vi<sup>v</sup>:7) [265:7].

Finalmente, en *g iii:32*, un ejemplo similar aislado.

## 2. EL PAPEL DE CADA SIGNO

El recurso a los dos únicos signos que preceptúa Nebrija frente a los tres tradicionales de la escritura clásica y medieval (la presencia alternativa de la vírgula la podemos obviar a partir de ahora), fuerza a que no puedan ser bien delimitadas las funciones de cada uno de ellos: en principio, el punto es puntuación de más entidad, y por ello se usa en el punto final<sup>28</sup>, y, como norma general, al acabar las frases.

Pero es totalmente usual el empleo del punto con valor de puntuación menor: viene a ser el empleo a modo de *articulum* que propone Nebrija para trabar enumeraciones<sup>29</sup>. Lo podemos apreciar en muchos ejemplos como el que sigue:

<sup>28</sup> Tan sólo el final del auto tercero (c vii<sup>v</sup>) termina en dos puntos (lo tomamos por errata).

<sup>29</sup> “Colum quoque ponimus inter singulas partes orationis: quae per articulum aut dissolutum sine coniunctione annectuntur: ut Grammaticus . rethor . geometres . pictor . aliptes”. “De punctis clausularum, V”, *Introductiones in latinam grammaticen*, apud Fidel Sebastián, *op. cit.*, pág. 45.

Conviene a saber: *fermosura. gra[n]deza de miembros. fuerça. lijereza* (a vii<sup>v</sup>:25) [42:19].

De mismo modo se comporta *B* en este pasaje:

Conuiene asaber. *fer-mosura. gr[aci]a. grandeza de miembros. fuerça. ligere-za.*

Y *D* también:

Conuiene a saber: *hermosura. gra[n]. gra[n]deza de miembros. fuerça. ligereza.*

(La contracción lleva a *D* a confundir ‘gracia’ con ‘gran’).

No se observa regularidad en la aplicación de uno u otro signo: en lugares similares, unas veces se acude al punto, y otras a los dos puntos. Esta versatilidad la podemos apreciar en el siguiente pasaje:

Uisto el granpoder de tu padre temia: mirando la gentileza de Calisto osaua: vista tu discrecion me recelaua: mirando tu virtud y humanidad esforçaua: enlo vno hallaua el miedo, y enlo otro la seguridad. Y pues asi señora has quesido descubrir la gran merced que nos has hecho: declara tu voluntad. echa tus secretos en mi regaço. Pon en mis manos el concierto deste concierto. yo dare forma como tu deseo: y el de calisto sean en breue complidos. (h iii) [228:27].

La aplicación de la mayúscula tampoco sigue al punto según unos criterios bien delimitados, como se puede comprobar en el texto que acabamos de citar. En principio, señala el comienzo de una frase nueva, pero la práctica que se sigue en el texto —como sucede con los impresos de su época— no nos permite presentarlo como norma efectiva. Un dato objetivo, que quizá pone de relieve una mayor disciplina en la edición de Toledo sobre las otras dos, es que, contadas todas las veces que se escribe un nombre propio de personaje (abreviado o no), Toledo lo encabeza con mayúscula en el 94,72% de los casos, frente al 20,23% de Burgos, y al 15,94% de Sevilla, 1501 (las *tragicomedias* analizadas se mueven todas ellas en torno al 75% de uso de la mayúscula).

La utilización de unos u otros signos se lleva a cabo según criterios eminentemente prosódicos, pues el corrector —como dice la octava de Proaza citada más arriba— está pensando en un lector que ha de poder transmitir los más diversos matices y los cambios de escena o de personaje, las alteraciones en los ánimos, y las demás mutaciones de la acción. En este sentido, aparte de la oportuna colocación de uno o dos puntos, o, excepcionalmente, una vírgula, el auxilio más eficaz quizás le venga al lector de parte de la inteligente utilización de los signos de interrogación.

Los signos de interrogación están empleados en función de la entonación de la frase. Por ello, no encontramos prácticamente ningún caso de interrogativa indi-

recta acompañada de este signo<sup>30</sup>. Además se señalan las frases interrogativas directas, el interrogante se emplea también para concluir oraciones exclamativas, pero de un modo muy selectivo: mientras carecen de interrogante las muchas oraciones que comienzan con interjección y la mayoría de las que podemos considerar propiamente admirativas, lo llevan, en cambio, aquellas frases en las que predomina el matiz imperativo. Por ejemplo:

jesu: jesu: quitamela Lucrecia de delante que me fino? (d iiiii:2) [126:22],  
 Respondeme traydora? como ossaste tanto hazer? (d iiiii:17) [127:15],  
 di no temas? (h ii:28) [227:11],

o en voces de llamada del señor a sus criados.

Ca. Moços? moços? Par. señor.. (e vi<sup>v</sup>:21) [161:17],  
 Ca. Sempronio? Sem.señor. (a. v<sup>v</sup>:13, a vi:29) [32:6, 36:5],  
 Ca. Parmeno? Par. señor. (b ii:16) [52:1].

Encontramos otras frases no interrogativas, marcadas con este signo, en v<sup>v</sup>:13, a v<sup>v</sup>:16, a vi:6, a vi:21, a vi<sup>v</sup>:9, a vii<sup>v</sup>:31, a viii:22, b:12, b ii:15, c vi:22, d iiiii:8, d vi:29, d vi<sup>v</sup>:14, e vi<sup>v</sup>:21, g iii:28, h ii:28, h ii<sup>v</sup>:7, h viii:12, i iii<sup>v</sup>:7, k<sup>v</sup>:10, k ii:19, k ii:27, k iv:2, k iv<sup>v</sup>:10, en todos los casos señalando una entonación diferenciada, sea admirativa o volitiva. Burgos, como ya sabemos, nunca usa el interrogante: en los pasajes que acabamos de mencionar, el texto correspondiente a *C* d iiiii:2 lo termina con dos puntos, al igual que hace *D*. El resto de frases citadas las termina tanto *B* como *D* con punto, excepto un interrogante que *D* observa en la parte interrogativa de d iiiii:17 [127:15] de este modo:

Responde me traydora: como osaste tanto hazer?

<sup>30</sup> Encontramos estas excepciones de sendas proposiciones introducidas por *si* completivo: “Pero para yo dar mediante dios congrua y saludable melezina: es necessario saber de ti tres cosas. La primera a que parte de tu cuerpo mas declina y aquexa el sentimiento. Otra **si es nueuamente por ti sentido?** porque mas presto se curan las tiernas enfermedades de sus principios: que quando han hecho curso en la perseueracion de su officio. Mejor se doman los animales en su primera edad: que quando ya es su cuero endurecido: para venir mansos ala melezina. Mejor crecen las plantas que tiernas y nueuas se trasponen: que las que frutificando ya se mudan. Muy mejor se despide el nueuo pecado: que aquel que por costumbre antigua cometemos cada dia. La tercera **si procedio de algun cruel pensamiento: que assento en aquel lugar?**” (g viii<sup>v</sup>:12 [22:4]. Y también algunas frases cortas en que se impera una respuesta, como “Y dimelo o pide lo que querrás? (e iiiii:6) [153:11] y similares en h iii:24: “di a que hora?” [229:17], h v:30: “Cata señora que me dizes?” [235:15] y k ii<sup>v</sup>:4: “y dime que sientes?” [328:15].

IV. LAS PRIMERAS *TRAGICOMEDIAS*

Del mismo modo que la *comedia* de Burgos [c 1500] se separa llamativamente de las otras dos por el sistema de puntuación que sigue, podemos ver entre las primeras *tragicomedias* —en concreto, las que analizamos en este estudio—, una cierta agrupación bimembre: Zaragoza y Valencia, por una parte, y las que ostentan en su colofón el lugar y fecha de Sevilla 1502, por otro.

Nos ha llevado a esta distinción, en primer lugar, la presencia activa de la vírgula oblicua entre las primeras, y la ausencia de ella en las otras. En segundo lugar, el uso tan diferente que en unas u otras se hace del paréntesis. Todas las ediciones de 21 actos que abarcamos en nuestro análisis utilizan el paréntesis para indicar que el nombre del personaje se utiliza *more dramatico* y así diferenciarlo del texto: dentro del paréntesis, el nombre va abreviado, y la abreviatura terminada en punto, punto que omite curiosamente la por otra parte escrupulosa transcripción de Wisconsin.

En efecto —aparte de este uso con mera función tipográfica—, los paréntesis tan sólo son utilizados tres veces en *Z* y *P*, mientras que las ediciones “sevillanas” los usan hasta cuarenta y cuatro veces, según la distribución y coincidencias que a continuación vamos a especificar, y que pueden ser reveladoras de dependencias. Los únicos tres casos en que coinciden todas las ediciones que tenemos en consideración<sup>31</sup>, son verdaderos signos de pausa: en ellos participan *Z* y *P*. Sin embargo, el resto de usos que hacen las ediciones sevillanas tienen la misión de advertir al lector que aquello se dice en voz baja —para sí, o para ser oído tan sólo por alguno de los circunstantes—. A continuación del cuadro de localizaciones y coincidencias, daremos cuenta de los textos:

Localización de paréntesis según <i>Z</i>	Zaragoza 1507 <i>Z</i>	Valencia 1514 <i>P</i>	Sevilla [1502] <i>I</i>	Sevilla [1502] <i>K</i>	Sevilla [1502] <i>J</i>	Sevilla [1502] <i>L</i>
a v <sup>o</sup> :28	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
a v <sup>o</sup> :29			SÍ		SÍ	SÍ
a vi <sup>o</sup> :27			SÍ	SÍ	SÍ	
a vi <sup>o</sup> :1			SÍ		SÍ	
a vi <sup>o</sup> :23			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
a viii <sup>o</sup> :2			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii <sup>o</sup> :4			SÍ			SÍ

<sup>31</sup> Nótese, sin embargo, que *K* omite el paréntesis en el lugar correspondiente a *Z* c iii<sup>o</sup>:29 [111:15].

Localización de paréntesis según Z	Zaragoza 1507 Z	Valencia 1514 P	Sevilla [1502] I	Sevilla [1502] K	Sevilla [1502] J	Sevilla [1502] L
a viii:7			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:13			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:15			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:21			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii <sup>v</sup> :5			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
b <sup>v</sup> :17	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
b viii:30			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
c iii <sup>v</sup> :29	SÍ	SÍ	SÍ		SÍ	SÍ
c v:16			SÍ			SÍ
c vii:34			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
c viii <sup>v</sup> :31			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d:16			SÍ	SÍ	SÍ	
d:19			SÍ	SÍ	SÍ	
d:27			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d:30			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d ii <sup>v</sup> :9			SÍ	SÍ	SÍ	
d ii <sup>v</sup> :28			SÍ		SÍ	
d iii:38			SÍ	SÍ	SÍ	
d iii <sup>v</sup> :29			SÍ	SÍ		
d iv:28			SÍ	SÍ	SÍ	
d v <sup>v</sup> :8			SÍ			
e:28			SÍ	SÍ	SÍ	
e <sup>v</sup> :17			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
e ii:36			SÍ	SÍ	SÍ	
e iii:17			SÍ	SÍ	SÍ	
a vii:16						SÍ
e vii <sup>v</sup> :29			SÍ	SÍ	SÍ	
f iv:15			SÍ		SÍ	
f iv <sup>v</sup> :18			SÍ	SÍ	SÍ	
f v <sup>v</sup> :19			SÍ		SÍ	
f v <sup>v</sup> :31			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
f vii:38			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
g iv <sup>v</sup> :25			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
g vii:32			SÍ	SÍ	SÍ	
h vi <sup>v</sup> :4			SÍ	SÍ	SÍ	
h viii:27			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
i:15			SÍ		SÍ	
i iv:32			SÍ	SÍ	SÍ	
TOTAL	3	3	44	34	40	19

## 1. PARÉNTESIS DE PAUSA

Los textos donde los paréntesis realizan función de pausa, y que se repiten en todas las ediciones, excepto en *K*, que omite uno de ellos, son los siguientes (citamos por *Z*):

a v<sup>o</sup>:28 [30:4]: (Ca[listo]) ve te de ay no me hables: sino quiça (ante del tiempo de raiiosa muerte) mis manos causaran tu arrebatado fin.

El texto queda confuso por ausencia del posesivo ‘mi’ (‘mi rabiosa muerte’<sup>32</sup>), que sí traen las tres *comedias*. Se puede hablar, en este caso, de un error común que comparten las seis *tragicomedias* estudiadas por nosotros. Las variantes no faltan, entre éstas. Y son las siguientes:

*Z*: (ante del tiempo de raiiosa muerte)

*P*: (ante del tiempo de raiiosa muerte)

*I*: (ante del tiempo de raiiosa muerte)

*k*: (ante de tiempo de raiiosa muerte)

*J*: (asi del tiempo de raiiosa muerte)

*L*: (ante de tiempo de raiiosa muerte)

b<sup>o</sup>:17 [52:22]: Por encubrir yo este hecho de parmeno: (a quien amor/ o fidelidad/ o temor pusieran freno[])/ cay en indignacion desta/ que no tiene menor poderio en mi vida/ que dios.

c iii<sup>o</sup>:29 [111:15]: porque aquellas cosas que bien no son pensadas (aun que algunas vezes hayanbuen fin) comunmente crian desuariados efectos:

La apenas perceptible aparición del paréntesis en su uso más propio quizás denota obediencia a Nebrija, quien expresamente lo desaconseja en sus *Introductiones*<sup>33</sup>. La función que desempeña en estos pasajes, y que podría hacer en tantos otros, la define Venegas en 1531 con las siguientes palabras:

Otra señal ay: que se dize parenthesis: que quiere dezir entreposicion: porque entrerompe la sentencia empeçada: y ponese en medio. la señal deste punto es vna .0. grande partida de arriba abaxo por medio: y entre aquellos dos cornezuelos metemos la sentencia: con que entrerompemos la clausula empeçada: como. Qui

<sup>32</sup> *B* y *C* escriben *rabiosa*, mientras *D* prefiere la ortografía que usarán los demás textos.

<sup>33</sup> “Nam qui quas appellat periodos virgulas et parentheses addiderunt: nullos habent auctores: cum e contrario Sacrae Scripturae libri colo et commate contenti sint”. “De punctis clausularum”, II, en las ya citadas *Introductiones*.

sine dei gratia dicessero (stipendia enim peccati mors ut inquit apostolus) perenni vita mulctabit. y en castellano Caminos / libros / y dias (que no se compra la ciencia a dinero) hazen al hombre sabio<sup>34</sup>.

## 2. PARÉNTESIS INDICATIVOS DE “APARTES”

Las ediciones que llevan en el colofón la localización y fecha de Sevilla 1502, utilizan como un instrumento más al servicio de la ardua tarea de leer en voz alta y en público este texto dramático, un artificio que consiste en poner entre paréntesis aquellas partes del discurso que deben ser leídas en voz más baja o con afectación de pretender hacerlo, a fin de que no se enteren todos los circunstantes, bien porque se dice para sí, bien porque se dice para uno y no para el resto de los presentes. No se encuentra ninguno de estos paréntesis en las ediciones de Zaragoza y de Valencia.

Veamos los pasajes (citaremos el lugar por la edición de Biblioteca Clásica, con el texto de *I*, salvo cuando se indica otra cosa):

30:7 (Ca[lista]) ve con el diablo. (Se[mpronio]) (no creo segun pienso yr conmigo el que contigo queda.) O desventura.

33:3 (Se[mpronio]) Mira nero de tarpeya a roma como se ardia: gritos dan niños & viejos y el de nada se dolía. (Ca[lista]) mayor es mi fuego: y menor la piedad de quien agora digo. (Se[mpronio]) (no me engaño yo que loco esta este mi amo.)

34:1 Por cierto si el de purgatorio es tal: mas querría que mi spiritu fuesse con los delos brutos animales: que por medio de aquel yr ala gloria delos santos. (Se[mpronio]) (algo es lo que digo: a mas ha de yr este hecho: no basta loco: sino hereje?)

36:6 (Sem[pronio]) señor. (Ca[lista]) no me dexes. (Sem[pronio]) (de otro temple esta esta gayta.)

43:12 (Se[mpronio]) (que mentiras & que locuras dira agora este catiuo de mi amo) (Ca[lista]) como es esso?

43:15 (Se[mpronio]) dixes que digas: que muy gran plazer aure delo oyr. (Assi te medre dios: como me sera agradable esse sermon.)

44:1 (Ca[lista]) pues porque a-yas plazer: yo lo figurare por partes mucho por estenso. (Sem[pronio]) (due-los tenemos: esto es tras lo que yo andaua. De passar se aura ya esta im-portunidad.)

<sup>34</sup> Venegas, Alejo, *Tractado de ortographía y accentos en las tres lenguas principales*, ed. facsimil, con introducción y estudio de Lidio Nieto, Arco, Madrid, 1986.

44:9 no ha mas menester para couertir los hombres en piedras. (Se[mpronio]) (mas en asnos) (Ca[llisto]) que di-zes? (Se[mpronio]) dixe: que esos tales no serian cerdas de asno.

44:14 (Ca[llisto]) ved que tor-pe: & que comparacion? (Se[mpronio]) (tu cuerdo.)

45:6 (Se[mpronio]) (en sus treze esta este necio.)

47:1 (Sem[pronio]) prospere te dios por este & por muchos mas que me daras. (Dela burla yo me lleuo lo mejor: con todo si destos agujijones me da: traer gela he fasta la cama: bueno ando: haze lo esto que me dio mi amo: que sin merced imposible es obrar se bien ninguna cosa.)

89:4 (Par[meno]) (a prueue lo el diablo) (Ca[llisto]) que dizes?

117:13 (Ce[lestina]) (por aqui anda el diablo aparejando oportunidad: arzeziando el mal ala otra. Ea buen amigo tener reziio agora es mi tiempo: o nunca: no la dexes: lleua me la de aqui: a quien digo.)

127:4 (Ce[lestina]) (en hora mala vine aca si me falta mi conjuro. ea pues bien se aquién digo? ce hermano que se va todo a perder.)

128:15 (C3[lestina]) (mas fuerte estaua troya: & avn otras mas brauas he yo amansado: ninguna tempestad mucho dura.)

134:14 (Lu[crecia]) (ya: ya: perdida es mi ama secretamente quiere que venga celestina: fraude ay: mas le querra dar que lo dicho.)

135:3 (Lu[crecia]) (no miento yo: que mal va este he-cho.)

135:2 (Ce[lestina]) (mas sera menester: & mas haras: & avn que no se te agradezca.)

135:18 (Lu[crecia]) (trastocame esas palabras).

140:7 (Se[mpronio]) (o lisonjera vieja. o vieja llena de mal. o cobdiciosa & auarienta garganta: tambien quiere ami en-gañar como ami amo: por ser rica: pues mala medra tiene: nno le arrien-do la ganancia: que quien con modo torpe sube en alto: mas presto cae que su-be. o que mala cosa es de conocer elhombre: bien dizen que ninguna mercadu-ria: ni animal es tan diffcil: mala vieja falsa es esta: el diablo me metio con ella: mas seguro me fuera huyr desta venenosa biuora: que tomalla: mia fue la culpa: pero gane harto: que por bien o mal no negara la promesa.)

141:7 (Ce[lestina]) el proposito muda el sabio: el ne-cio perseuera: a nueuo negocio nueuo consejo se requiere no pense yo fijo sempro-nio que assi me respondiera mi buena fortuna: delos discretos mensajeros: es hazer lo que el tiempo quiere: assi que la qualidad delo hecho no puede encubrir tiempo dissimulado: & mas que yo (se que tu amo segun) lo que senti es liberal: & algo antojadizo:

Este paréntesis aparece, como una excepción en dos ediciones sevillanas (*I y J*), con carácter de inciso dentro de la frase, y sin intención de marcar ningún “aparte”. Es curioso, sin embargo, que está erróneamente acotado, pues debería encerrar el fragmento ‘*según lo que senti*’. *J* sigue al pie de la letra a *I* en esta excepción y en el modo errado de hacerlo:

(Ce[lestina]) el proposito muda el sa-bio: el necio perseuera: a nuevo negocio nuevo consejo se requiere no pense yo fijo sempronio que assi me respondiera mi buena fortuna: de los discretos mensajeros: es hazer lo que el tiempo quiere: assi que la quali-dad delo hecho no puede encubrir tiempo dissimulado: & mas que yo (se que tu amo segun) lo que yo senti es liberal: & algo antojadizo:

La edición de Biblioteca Clásica acota el inciso mediante comas, corrigiendo: *Y más, que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo*<sup>35</sup>. También Russell leía del mismo modo, con una ligera variante: *Y más que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo*<sup>36</sup>.

144:7 (Par[meno]) (temblando esta el diablo co-mo azogado: no se puede tener en sus pies: su lengua le querria prestar para que fablasse presto: no es mucha su vida: luto auremos de medrar destes amo-res)

146:5 (Se[mpronio]) (o mal hue-go te abra-se: que tu hablas en daño de todos: & yo a ninguno offendo: o intolle-rable pestilentia & mortal te conssuma rixoso: embidioso: maldicto: toda esta es la amistad que con celestina & conmigo auias concertado? ve te de aqui a mala ventura.

147:23 (Par[meno]) (o sancta maria y que rodeos busca este loco: por huyr de nosotros: para poder llorar a su plazer con celestina de gozo: y por descubrir le mill secretos de su liuiano & desuariado apetito: por preguntar y responder seys vezes cada cosa sin que este presente quien le pueda dezir que es prolixo: pues mando te yo desatinado que trasti vamos).

152:13 (Par[meno]) (si: si: porque no fuercen ala niña tu yras conella sem-pronio: que ha temor delos grillos que cantan con lo oscuro:)

169:8 (Par[meno]) (no la medre dios mas a esta vieja: que ella me da plazer con estos loores de sus palabras.)

170:16 (Ce[lestina]) (lastimaste me don loquillo: alas verdades nos andamos: pues espera: que yo te tocare donde te duela.)

<sup>35</sup> 141:11.

<sup>36</sup> *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Clásicos Castalia, Madrid, 1993, pág. 332.

173:20 (Are[usa]) (vala la el diablo a esta vieja: con que vie-ne como estantigua a tal hora.)

181:8 (Par[meno]) (madre mia por a-mor de dios que no salga yo de aqui sin buen concierto. que me ha muerto de amo-res su vista. ofrece le quanto mi padre te dexo para mí. dile que le daras quan-to tengo. Ea di se lo: que me parece que no me quiere mirar.)

195:16 (Par[meno]) (escucha: escucha sempronio: trobando esta nuestro amo.”

Este “aparte”, que deja sin cerrar el paréntesis que ha abierto, sólo se encuentra en el impreso *L*.

198:17 (Se[mpronio]) (creeslo tu parmeno? bien se que no lo jura-rias: acuerda te si fueres por conserua: apañes vn bote para aquella gentezilla quenos va mas: & a buen entendedor: en la bragueta cabra.) (Ca[listo]) que dizes sen-pronio?

218:20 (Lu[crecia]) (assi te arrastren traydora: como tu no sabes que es: haze la vieja falsa sus hechizos: & va se: despues haze se de nueuas)

221:3 (Ce[lestina]) (bien esta assi lo queria yo. tu me pagaras doña loca la sobra de tu yra.)

224:20 (Ce[lestina]) (nunca me ha de faltar vn diablo aca & alla: escapo me dios de parmeno: topo me con lucrecia)

225:13 (Lu[crecia]) (ya ya: todo es perdido:) ya me salgo seño-ra.

230:24 (Lu[crecia]) (tarde acu-erda nuestra ama.)

252:25 (Par[meno]) tan-to que si no lo ouiesse visto no lo creeria. (mas asi biuas tu como es verdad)

264:7 (Ca[listo]) (duerme y de-scansa penado: desde agora: pues te ama tu seño-ra: de su grado: vença plazer al cuydado: & no levea: pues te ha fecho su priuado: melibea.)

295:13 (Lu[crecia]) (avn si bien lo supieses rebenta-rias: ya ya: perdido es lo mejor: mal año se os apareja ala vejez. Lo me-jor calisto se lo lleua: no ay quien ponga virgos: que ya es muerta celestina: tar-de acordays: mas auiades de madrugar.)

302:10 (Eli[cia]) (o hide puta el pelon & como se desasna: quien le ve yr al agua con sus caualllos encerro: & sus piernas de fuera en sayo: & agora en ver se medrado con calças & capa: salen le alas y lengua.)

305:10 (Eli[cia]) (tienen te don handrajoso: no es mas menester. Maldito sea el que en manos de tal azemilero se donfia: que desgoznar se haze el badajo.)

321:25 (Lu[crecia]) (mala landre me mate si mas los escucho: vida es esta? que me este yo desfaziendo de dentera: y ella esquiando se: porque la rueguen? ya. ya apa-

ziguado es el ruydo: no ouieron menester despartidores: pero tan bien me lo fa-ria yo si estos necios de sus criados me fablasen entre dia: pero esperan que los tengo de yr a buscar.

Hoy, para el menester que desempeñan estos paréntesis, se usarían, cuando fuera preciso, acotaciones propias de la literatura de escena: (“Adentro”), (“Aparte”). En la descripción del paréntesis que hacen tanto los autores del Siglo de Oro, como los contemporáneos, incluida la reciente edición de la *Ortografía* de la Academia (1999), no se recoge esta utilidad. El uso del paréntesis para indicar cambio de voz y de destinatarios del discurso no deja de constituir, en su momento, un inteligente progreso en el arte de puntuar, el cual consiste, precisamente, en facilitar el entendimiento y la dicción. Para la recitación en voz alta que un solo lector había de efectuar de la obra, estos paréntesis, suponen, sin duda, una ayuda considerable.

## V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el análisis de los sistemas de puntuación utilizados por las primeras ediciones de *La Celestina*, anteriores a 1520, podemos concluir que son una muestra de la lenta evolución de los hábitos del puntuar. No están bien definidos los criterios generales para separar unidades —de sentido, sintácticas o prosódicas—, ni se sigue una conducta coherente dentro del mismo texto. Tampoco la opción por el punto, los dos puntos o la vírgula está suficientemente diferenciada.

Quizás lo más interesante que nos ha proporcionado el estudio comparado de las primeras ediciones mencionadas, es poder establecer unas diferencias sobradamente acusadas entre unas y otras ediciones, que, sin duda, ayudarán a la definición de su *stemma*.

Cuando menos, podemos decir —desde el punto de vista de la puntuación, naturalmente— que la edición de Burgos [c 1500] se aparta de las demás: le caracteriza el usar tan sólo el punto y los dos puntos. Las otras dos *comedias*, por su parte, vienen asociadas por hábitos comunes a ambas, como se describe más arriba.

En cuanto a las *tragicomedias*, *Z* y *P* se agrupan en comportamientos similares, por lo que hace al escaso uso del paréntesis en tres ocasiones idénticas —que se repiten en las ediciones siguientes—, y por el uso abundante de la vírgula, frente a las ediciones que exhiben el colofón de Sevilla [1502], las cuales no usan la vírgula oblicua, y, por otra parte, aplican al paréntesis una finalidad peculiar: marcar los “apartes” de los personajes que pretenden hablar en voz baja, para sí o para ser oídos de unos, y no de otros.

Por tanto, este examen —y estas conclusiones de los sistemas y comportamientos ortográficos de las ediciones primeras de *La Celestina* en cuanto a su puntuación— está en condiciones de avalar un *stemma* que considere a *B* como separada del resto de ediciones conocidas; que asocie a *Z* y *P* en un parentesco próximo, y que agrupe en otra rama familiar a todas las producciones “sevillanas”.

FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA