

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)

Patrizia BOTTA

Como ha anticipado Emma Scoles, voy a presentar aquí algunos resultados de nuestra investigación que se refieren en especial a la *Comedia* en 16 actos.

Por lo que respecta a la *Comedia*, es decir la versión reducida del texto, también debemos lamentar la falta, hasta la fecha, de una edición que pueda llamarse verdaderamente crítica.

Como sabemos, se titula *Comedia de Calisto y Melibea* la primera redacción del texto en 16 actos, la cual ha sido transmitida hasta nosotros tan sólo por tres testimonios impresos que presentan entre sí algunas divergencias de redacción. Y se llama en cambio *Tragicomedia de Calisto y Melibea* una redacción posterior mucho más amplia, que aumenta los actos de 16 a 21, y que dará al texto la conformación definitiva que es la que todo el mundo conoce. Y esta segunda redacción es la que va a tener un mayor éxito editorial a lo largo del siglo XVI, ya que se imprime repetidas veces no sólo en España sino también en Italia, en Flandes, y más tarde en Francia. Hay quienes piensan que hubo hasta 200 ediciones del texto en 21 actos a lo largo del Siglo de Oro, pero el número de los testimonios que han llegado hasta nosotros no supera la cifra de 90, sin salirnos de las ediciones en lengua castellana.

Según hemos dicho, la *Comedia* en 16 actos nos ha sido transmitida por tres ediciones antiguas: éstas se nos han conservado en ejemplares únicos y fueron imprimidas respectivamente en:

Burgos 1499
Toledo 1500
Sevilla 1501

De aquí en adelante al referirnos a cada una de ellas usaremos las siglas que ya les había asignado Herriott¹ y que son *B* para la edición de Burgos, *C* para la de Toledo y *D* para la edición sevillana.

Como ya adelantamos, los tres testimonios presentan entre sí variantes de redacción, ya que el texto de *C* y *D* demuestra, respecto al de *B*, una nueva intervención en la redacción que consiste no sólo en la adición de los materiales

¹ Cf. J. H. Herriott, *Towards a Critical Edition of «The Celestina». A Filiation of Early Editions*, Madison: Wisconsin University Press, 1964.

preliminares y finales (como son la *Carta*, las *Octavas Acrósticas*, las *Octavas Finales*), sino también en numerosas modificaciones de menor entidad que se aportan a lo largo de los 16 actos y que se presentan como pequeñas adiciones, pequeñas supresiones, sustituciones léxicas, cambios en el orden de las palabras, etc.². Estas modificaciones, en su conjunto, hacen de *B* el testimonio más arcaico de la tradición, no sólo por su fecha, sino también por lo que atañe a la redacción misma del texto.

Evidentemente, frente al enorme éxito editorial de la redacción en 21 actos, atestiguado por las casi 90 ediciones conservadas, la existencia de apenas tres testimonios de la redacción en 16 demuestra que la versión reducida, una vez publicado el texto nuevo, no debía de ser tan apreciada por el público, por ser quizá ya vieja y *démodée*; en esta situación, tampoco debía interesar a los editores e impresores que (al menos según nos consta) no volverán a imprimirla a lo largo del Siglo de Oro.

Y sin embargo modernamente, a principios de este siglo, hay quien defiende su mayor coherencia y dramaticidad respecto a la *Tragicomedia*, prefiriendo el texto en 16 actos tanto desde el punto de vista de la fruición estética como desde el de su pureza textual, llevando a cabo, de vez en cuando, ediciones del texto tan sólo en 16 actos. Además hay quien, en fecha más reciente, sostiene que para una futura edición crítica de *La Celestina* habrá que distinguir netamente las dos redacciones del texto, no ya según el método hasta aquí usado de letras cursivas, sino directamente realizando sendas ediciones que devuelvan a cada redacción una total autonomía. Se comprende por tanto el interés que entre los estudiosos especialistas se viene a crear en torno a una edición tan sólo de la primitiva redacción, que dé cuenta, a través de un Aparato crítico de las variantes, de lo que ha sido su tradición textual.

La única edición de la *Comedia* llevada a cabo en años recientes es la de Jerry Rank³. Hay que subrayar, sin embargo, que su proyecto es algo a mitad de camino entre:

- 1) una edición crítica dotada de un *Stemma* y de un Aparato, con las lecturas de *B* y *C*;
- 2) una edición interpretativa, ya que el editor elige *D*, la última *Comedia*, que interpreta y puntúa como si se tratara de un testimonio único, y
- 3) una edición paleográfica, porque *D* no es casi nunca corregida y nos sorprende ver conservadas hasta sus erratas tipográficas⁴.

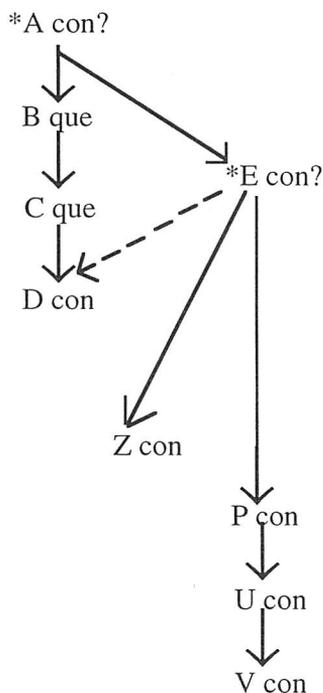
² Cf. *infra*, notas núms. 19–24.

³ Cf. *Comedia de Calisto & Melibea*, ed. Jerry R. Rank, Chapel Hill, North Carolina, 1978, pág. 243.

⁴ Véanse unos ejemplos:

<i>D</i>	cpncluye	(fol. I ⁸ r)
Rank:	cpncluye	(pág. 203)
<i>BC</i>	concluye	
<i>D</i>	raelza	(fol. D ⁶ r)
Rank:	raelza	(pág. 132)
<i>BC</i>	raleza	

Por otro lado, el criterio con el cual el editor elige *D* es poco claro y, por varias razones, discutible. En efecto, su elección no parece estar sustentada en las relaciones genealógicas por él mismo establecidas: si observamos su *Stemma*⁵,



podemos notar que Rank, recogiendo una precedente hipótesis de Herriott, establece para *BCD* una derivación vertical. Ahora bien, la posición de *D* en este *Stemma* parece indicar que se trata de una *editio descripta* de *C*, y en cuanto tal incluso podría ser eliminada (a este propósito quiero abrir un paréntesis para decir que nosotros en cambio estamos en condiciones de demostrar que *D* no desciende de *C* directamente, como luego se verá).

A nuestro entender, Rank elige *D* porque, entre las tres *Comedias*, es la que más se acerca a la nueva redacción en 21 actos, y la que mejor refleja la evolución del texto hacia su aspecto más moderno; por lo tanto, paradójicamente, al hacer una edición de la *Comedia* en 16 actos, el editor elige el texto que más se aleja de una redacción primitiva y original.

Pasa luego a explicar, el editor, este parentesco textual de *D*, de 1501, y la redacción en 21 actos, cuyos primeros testimonios son posteriores (de 1506 y 1507): él afirma que no es la *Tragicomedia* en 21 actos la que desciende de la

⁵ Cf. Rank, *op. cit.*, pág. 68.

Comedia D, como parecería obvio, sino por el contrario es *D* la que desciende por contaminación de la *Tragicomedia*. En cuanto a la identificación de la edición de la *Tragicomedia* de la que *D* habría extraído algunas variantes textuales, el estudioso norteamericano supone que sea la perdida edición de Salamanca 1500, denominada **E* en el *Stemma*⁶. Ésta edición ha sido conjeturada por muchos estudiosos como el antecedente de una rama de la tradición generalmente reconocida como la portadora de un texto de calidad, digamos, ‘mejor’, o sea la rama de las ediciones de Zaragoza 1507 (sigla *Z*) y de Valencia 1514 (sigla *P*), con las cuales, en la opinión de Rank, *D* resulta emparentada.

Hay que decir que el estudioso ha llegado a estas conclusiones siguiendo un método crítico-textual que consideramos discutible: entre otras cosas, la agrupación de los testimonios no se ha realizado sobre la base del error común, sino, en la mayoría de los casos, a partir de la concordancia en la lección correcta, y otras veces, sobre la base de variantes simplemente gráficas o fonéticas (por ejemplo *calidad/qualidad*, *so/soy*, *esta otra/estotra*), variantes que no afectan al significado y que, por lo tanto, no tienen ningún valor desde el punto de vista genealógico.

Nuestro examen de variantes, por el contrario, nos lleva a resultados muy diferentes de los de Rank: *D* resulta emparentada, por errores conjuntivos, no con las ediciones presumiblemente derivadas de la perdida edición Salamanca 1500 (es decir Zaragoza 1507 y Valencia 1514), sino con una rama más baja de la tradición, la de las 6 ediciones falsamente fechadas 1502⁷, que, a diferencia de aquéllas, transmite en cambio un texto mucho menos controlado.

Lo que hasta aquí se ha dicho nos parece suficiente para demostrar que todavía no disponemos de una edición que pueda llamarse verdaderamente crítica de la *Comedia*: y es también para esta edición que nosotros estamos actualmente trabajando.

Antes de pasar a la exposición de los primeros resultados de nuestra investigación, quisiera detenerme brevemente sobre otra propuesta genealógica de la *Comedia*: la que ha sido formulada por Miguel Marciales. Y deseo aclarar a este respecto que, entre todas las hipótesis sobre la filiación de las primitivas ediciones

⁶ La contaminación de *D* con **E* en el *Stemma* cit. (y en los de las págs. 61–83) está marcada por la línea discontinua. Años más tarde el estudioso vuelve a sostener esta misma hipótesis en el artículo «The ‘Argumentos’ of Early Editions of the ‘Celestina’», publicado en *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid: Gredos, 1986, págs. 387–395.

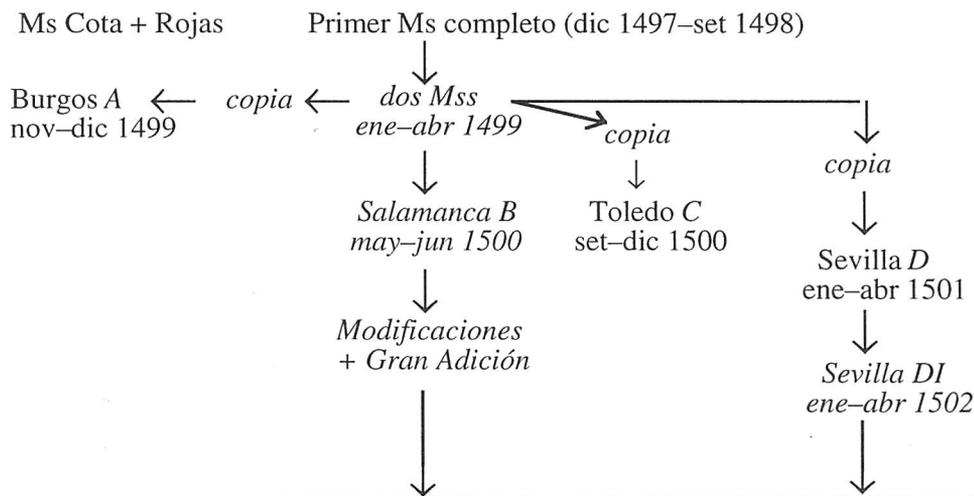
⁷ Como se sabe, hay seis ediciones antiguas fechadas falsamente 1502, cuatro de Sevilla, una de Toledo y una de Salamanca. Doy aquí la lista de ellas, especificando al lado la sigla asignada por Herriott y entre corchetes la datación establecida por P. J. Norton, *Printing in Spain 1501–1520*, Cambridge: University Press, 1966:

Toledo	1502	H	[Tol. 1510–1514]
Sevilla	1502	I	[Sev. 1511]
Sevilla	1502	K	[Sev. 1513–1515]
Sevilla	1502	J	[Roma 1515–1516]
Sevilla	1502	L	[Sev. 1518–1520]
Salamanca	1502	M	[Roma 1520]

de *La Celestina*, he elegido a Rank y a Marciales, porque son los únicos que han llevado a cabo, en primera persona, un cotejo material entre los testimonios. De los que han intentado elaborar *Stemmata* alternativos sin un previo examen de la tradición textual, no vamos a hablar ahora por obvias razones de tiempo.

Llegamos, pues, al *Stemma* que Marciales, aun sin ocuparse directamente de una edición crítica de la Comedia, propone para los tres testimonios del texto en 16 actos, y que es el siguiente⁸:

IV.D Cuadro estemático de las ediciones



Frente al *Stemma* de Rank, que, como vimos, se caracterizaba por una relación extremadamente simple y lineal entre los tres testimonios, el de Marciales presenta, en cambio, una complicación de estas relaciones.

Salta a la vista, por ejemplo, la multiplicación de manuscritos, perdidos todos, cuya existencia Marciales supone pero no demuestra (contamos hasta un total de 7). Al mismo tiempo nos llama la atención ese afán de exactitud científica que le lleva a establecer fechas (con la indicación del mes), incluso para los manuscritos perdidos. Pero la exactitud científica es sólo aparente, pues ninguna de esas fechas tiene el apoyo de una documentación.

⁸ Cf. Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Miguel Marciales, Illinois: University Press, 1985, 2 vols.; cf. I, pág. 268. Por razones de comodidad, reproduzco aquí tan sólo la parte del *Stemma* que se refiere a la *Comedia*. Quiero hacer notar que las siglas con que Marciales designa las ediciones conservadas coinciden con las que hemos estado usando hasta ahora, salvo en el caso de la edición de Burgos 1499 (nuestra sigla *B*) que él en cambio denomina *A*. En letra bastardilla van los testimonios de la *Comedia* actualmente perdidos según él: dos ediciones (siglas *B* y *DI*) y varias *copias* [*scil.*: manuscritas] anteriores a cada una de las ediciones conservadas.

Por otro lado resultan enigmáticas algunas de las expresiones que leemos, como por ejemplo la distinción entre *Ms.* y *copia*, o aquella indicación central, *dos Mss.*, sin mayores detalles sobre su parentesco y de los cuales derivarían los tres testimonios actuales.

Pero conviene recordar aquí lo que ha observado antes Emma Scoles, es decir que Marciales no construye este *Stemma* tras un examen de las variantes que le brinda su Aparato, sino basándose en consideraciones que, en la mayoría de los casos, son tipográficas, es decir, externas al texto: en elementos, pues, que a lo sumo pueden servir como apoyo pero no como base en la formulación de un *Stemma*.

Tenemos que añadir que el *Stemma* propuesto por Marciales (que al parecer es bipartito, por esa indicación *dos Mss.*) ni siquiera coincide con lo que él afirma en la *Introducción* (especialmente en la pág. 42), donde habla de fuentes independientes para cada uno de los tres testimonios. Es decir, en la *Introducción* sugiere la idea de un *Stemma* tripartito; luego, al realizarlo, y de la forma que sabemos, traza un *Stemma* que parecería ser bipartito.

En resumidas cuentas, nos parece evidente que no podemos aceptar ninguno de los dos *Stemmata* de la *Comedia* que han sido examinados: el primero, porque no está deducido de errores significativos; y el segundo, porque se basa en consideraciones que nada tienen que ver con las variantes textuales.

Resulta evidente, por tanto, la necesidad de comenzar todo de nuevo, de encaminarnos «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina*» (como reza nuestro título), siguiendo, esta vez, una metodología crítico-textual más correcta, que se base en las consabidas operaciones preliminares de *collatio* y de *recensio*.

Nuestra *collatio codicum* ha sido realizada mediante calas sistemáticas que abarcan una muy extendida superficie textual: por lo tanto, lo que vamos a exponer ahora no son resultados definitivos sino provisionales y en espera de confirmación.

Del examen de las variantes ha surgido toda una serie de datos que ponen de manifiesto la situación siguiente:

.I.

La presencia de errores significativos comunes a *BCD* y con valor de errores conjuntivos demuestra la existencia de un Arquetipo común a los tres testimonios. Ejemplo de ello son los casos

<i>BCD</i>	Eras y Crato	vs.	<i>Trag.</i>	Erasítrato
<i>BCD</i>	piEDAD de silencio	vs.	<i>Trag.</i>	piEDAD de Seleuco
<i>BCD</i>	Temperancia	vs.	<i>Trag.</i>	Ten paciencia

que son muy conocidos por todos y que por lo tanto no necesitan de mayores comentarios⁹.

.II.

Por lo que se refiere ahora a las relaciones más específicas entre los tres testimonios, estamos en condiciones de demostrar que *D* no deriva de *C* directamente, como cree Rank.

Prueba de lo que estamos afirmando son los casos siguientes:

1) *Lagunas de C* que *D* no tiene y que no puede haber llenado por medio de conjetura.

Veamos tan sólo un ejemplo, entre los muchos que hay. En el fol. G⁶r (Acto IX¹⁰), *C* presenta una laguna que no resulta en *D* (donde se lee una lección más amplia):

C derrocar bonetes [-] *BD* derrocar bonetes *en mi honor*.

Podemos excluir que *D* haya sanado por conjetura la laguna de *C*, viniendo a coincidir en el resultado con la lección de *B*. Lagunas como ésta asumen un valor separativo en el sentido que demuestran que *D*, cuando se imprimió, no pudo tener como antecedente un ejemplar de la edición de *C*.

2) *Errores de C* que *D* no tiene y que tampoco nos parecen corregibles mediante *divinatio*.

Un ejemplo es *sacays* vs. *tratays*. Estamos en el Acto VI¹¹, y está hablando Calisto del cordón de Melibea que tiene en sus manos, y afirma: «¡Oh mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento»

C teney y *sacays* la triaca de mi llaga¹² *BD* *tratays*.

Ahora bien, con «triacas de mi llaga» (que significa ‘medicina’, ‘remedio’ para mi llaga), Calisto quiere aludir al propio cordón de Melibea que podrá aliviarlo en su enfermedad, en su mal de amor. En ese contexto, la lección de *C*, *sacays*, referida a las manos de Calisto, no tiene sentido ninguno, mientras que por el contrario lo que se lee en *BD*, *tratays*, es la lección correcta que se adhiere a lo que Calisto está diciendo a sus manos que ‘tienen’ y ‘tratan’ tan mal ese cordón: «con cuán poco acatamiento tenéis y *tratáis* la triaca de mi llaga», es decir, ‘cómo *tratáis* tan mal aquello que es el remedio de mi enfermedad’.

⁹ Para el contexto de dichas variantes, véanse las págs. 47 (Acto I) y 158 (Acto X) en Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid: Alianza, 1971.

¹⁰ Véase el contexto en la *ed. cit.* de Alianza, pág. 151.

¹¹ Cf. *ed. cit.* de Alianza, pág. 116.

¹² Cf. *C* en el fol. E⁵v.

Pues bien, en este caso, como vimos, *C* tiene un error que *D* no tiene y que no es probable que se haya corregido por conjetura. Se trata, pues, de un error separativo que demuestra que *D* no puede derivar de *C* directamente.

3) En apoyo a los casos anteriores están las numerosas *adiciones de C*, ausentes en *D*, y que también asumen un valor separativo.
En los tres ejemplos siguientes¹³

<i>C</i> me huelgo τ <i>tomo grã plazer</i>	<i>BD</i> me huelgo [-]
<i>C</i> braços τ <i>piernos</i> quebrados	<i>BD</i> braços [-] quebrados
<i>C</i> no faltaran <i>buenas</i> medicinas: ni medicos: ni <i>faltarã</i> siruientes	<i>BD</i> ni faltaran [-] medicinas ni medicos: ni [-] siruiêtes

podrá observar el lector algunos de esos fragmentos adicionados en *C* que no son recogidos en *D*.

Cuanto dicho demuestra, pues, que *D* (Sevilla 1501) no puede derivar directamente de *C* (Toledo 1500).

.III.

Se podría pensar, por los casos antes citados, que *D* descienda de *B* directamente, y sin embargo no es así.

Hay errores significativos comunes a *C* y *D* (que no son del Arquetipo porque *B* no los tiene y no los pudo corregir) que demuestran la existencia de un antecedente común a *C* y *D*, lo cual excluye que *D* derive de *B* directamente.

Por otro lado la presencia de estos errores que reúnen dos testimonios contra el otro excluye al mismo tiempo la posibilidad de un *Stemma* tripartito que, como ya vimos, de alguna manera ha sido postulado por Marciales.

Unos ejemplos de estos errores conjuntivos de *C* y *D* son *todo y mi diligente*, comunes a *C* y *D* y no poligenéticos, que se oponen a las lecciones *roto* y *muy diligente* que se leen en *B* y que son las correctas por lo que requiere el contexto.

Veamos el primer caso, *todo* vs. *roto*. Estamos en el Acto VI¹⁴, de nuevo en el trozo en que Calisto habla con Celestina mientras tiene en sus manos el cordón de Melibea, que ya tiene gastado de tanto tocar y manosear. En este contexto Celestina afirma¹⁵:

<i>B</i> Cessa ya señor esse deuanear: que a mi tienes cāsada de escucharte: τ al cordon <i>roto</i> de tratar lo	<i>CD</i> todo
---	----------------

¹³ Cf. *C* en los fols. F^{2v}, C^{4r}, K^{2r}. Véase el contexto en la *ed. cit.* de Alianza, pág. 126 (Acto VII), pág. 79 (Acto III) y pág. 227 (Acto XX=XV).

¹⁴ Cf. *ed. cit.* de Alianza, pág. 115.

¹⁵ Cf. *B* en el fol. F^{1v}.

Resulta evidente que la lección correcta es la de *B* (*cordón roto*) y que en *C* y *D* se lee un error (*cordón todo*) que es muy poco probable se haya producido independientemente en los dos testimonios. Se ha originado, pues, en su antecedente común, o por malentendido paleográfico, o bien por omisión: podemos conjeturar, en efecto, que la lección *todo* hiciese parte de una variante (¿de redacción?) más amplia, supongamos una corrección

cordón *roto* -----> cordón [¿*todo roto*?]

a partir de la cual se hubiese perdido una palabra entera (*roto*), permaneciendo en cambio, pero ya sin sentido ninguno, la primera palabra de la modificación.

El segundo ejemplo, *mi diligente* vs. *muy diligente*, también es un error que resulta evidente en su contexto¹⁶. Estamos en el Acto X¹⁷ y está hablando Melibeia, quien solicita a Celestina que se ponga más cómoda y a su voluntad («te despojes») para luego poder comprender ‘rápidamente’ o ‘mejor’ en qué consiste su mal¹⁸:

<p><i>B</i> Pues por amor de dios te d'spojes pa <i>muy diligente</i> entēder en mi mal: τ me des algun remedio</p>	<p><i>CD</i> mi diligente</p>
--	-------------------------------

Sobra decir que lo que es necesario a la frase no es un adjetivo posesivo o una forma pronominal (como *mi* que se lee en *C* y *D*) sino un adverbio de cantidad (que es *muy* en *B* y luego será *más* en la *Tragicomedia*). También en este caso es muy poco probable que el error *mi* se haya producido idéntico y por separado en *C* y *D*, siendo de creer más bien que se haya originado en una fuente anterior y común a los dos testimonios.

En apoyo a la existencia de un antecedente común tan sólo a *C* y *D* se pueden aducir también las ya citadas divergencias de redacción que oponen *C D* a *B*. Éstas, como sabemos, son por un lado la adición de nuevos materiales, y por el otro la modificación del texto en 16 actos a través de toda una serie de pequeños retoques, como por ejemplo eliminación o integración de partículas¹⁹, de

¹⁶ El error ya fue señalado por Herriott (cf. *Towards, cit.*, variante núm. 68, págs. 92–93).

¹⁷ Cf. *ed. cit.* de Alianza, pág. 155.

¹⁸ Cf. *B* en el fol. H⁸r.

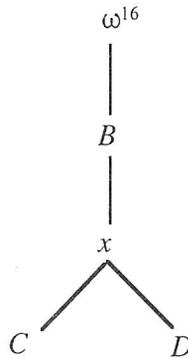
¹⁹ Cf.:	<i>B</i> y <i>la</i> honra	<i>CD</i> y [-] honra
	<i>B</i> lo que <i>tu</i> prometiste	<i>CD</i> lo que [-] prometiste
	<i>B</i> son <i>muy</i> altas	<i>CD</i> son [-] altas
	<i>B</i> y [-] abaxe	<i>CD</i> y <i>se</i> abaxe
	<i>B</i> dezir [-]	<i>CD</i> dezirte
	<i>B</i> en [-] flaca	<i>CD</i> en <i>la</i> flaca

vocativos²⁰, modernizaciones de arcaísmos léxicos²¹, sustituciones²², retoques sintácticos²³, cambios en el orden de las palabras²⁴, etcétera. Todo ello significa una revisión global, una especie de ‘mini’ nueva redacción, hecha tal vez por el mismo autor, y llevada a cabo antes que se refundiera el texto en 21 actos. Es evidente que en la futura edición crítica de la *Comedia* habrá que estudiar en su conjunto estas variantes que parecen indicar que la ‘nueva redacción’ de *La Celestina* comienza desde una época muy temprana, ya que la primera y parcial refundición es la que afecta, antes que otras, al texto mismo de la *Comedia* en 16 actos. Este primer texto revisado es el que *C* y *D* tienen en común frente a *B*: puesto que los dos testimonios no pueden haber incurrido en las mismas modificaciones cada uno por su cuenta, resulta evidente que ambos copiaron esas mismas modificaciones en una fuente común.

.IV.

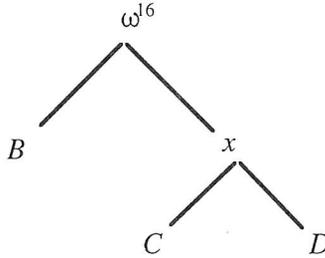
Demostrada, pues, la existencia de un antecedente común a *C* y *D* (que llamaremos *x*), queda por establecer cómo se coloca este antecedente con respecto a *B*.

Nos encontramos frente a dos posibilidades: una es que *x* derive de *B*, como se ve en el *Stemma* n.1:



20	Cf.: <i>B</i> vida <i>Parmeno</i> <i>B</i> [-] una muger	<i>CD</i> vida [-] <i>CD</i> <i>Señor</i> una muger
21	Cf.: <i>B</i> físico	<i>CD</i> médico
22	Cf.: <i>B</i> cruda <i>B</i> graciosa <i>B</i> abraça <i>B</i> anima	<i>CD</i> cuerda <i>CD</i> preciosa <i>CD</i> abarca <i>CD</i> alma
23	Cf.: <i>B</i> deve aver <i>B</i> assi si al	<i>CD</i> deve de aver <i>CD</i> assi que si al
24	Cf.: <i>B</i> ya la <i>B</i> para poderse	<i>CD</i> la ya <i>CD</i> para se poder

La otra posibilidad es que *B* y *x* deriven, cada uno por su cuenta, del Arquetipo (que llamaremos ω^{16}). Y es la posibilidad que está representada en el *Stemma* n.2:



En el estado actual de nuestra investigación, los errores que encontramos no son separativos entre *B* y *x* (en el sentido de que los errores de *B* nos parecen todos corregibles mediante *divinatio*²⁵). Esto nos lleva a inclinarnos, por ahora, hacia la primera de las dos hipótesis genealógicas. Pero es evidente que tan sólo una *collatio codicum* del texto completo podrá excluir definitivamente el segundo *Stemma*.

De todas maneras, y ya para concluir, cualquiera de las dos hipótesis genealógicas significa una revisión total de los *Stemmata* que han sido propuestos por Rank y por Marciales, con consecuencias que excluyen sea la derivación según una simple sucesión cronológica (1499 → 1500 → 1501), sea la existencia de fuentes independientes para cada uno de los tres testimonios. Sobra decir que repercusiones inevitables también se tendrán en la elección del texto que sirva de base a la futura edición crítica de la *Comedia* en 16 actos.

²⁵ Cf. por ejemplo:

<i>B</i> condigo	<i>x</i> (C+D) con digno
<i>B</i> cauollo	<i>x</i> (C+D) cauallo
<i>B</i> pus	<i>x</i> (C+D) pues
<i>B</i> dequesa	<i>x</i> (C+D) duquesa
<i>B</i> serten	<i>x</i> (C+D) sarten
<i>B</i> fuerto	<i>x</i> (C+D) hurto
<i>B</i> y por fuerça	<i>x</i> (C+D) o por fuerça
<i>B</i> pude	<i>x</i> (C+D) puede
<i>B</i> despertãdo	<i>x</i> (C+D) despertado
<i>B</i> haremos	<i>x</i> (C+D) auremos
<i>B</i> hablo	<i>x</i> (C+D) hallo