

José Antonio Bernaldo de Quirós, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010. 270 pp.

En el título y subtítulo del libro que se reseña —*Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*— su autor, José Antonio Bernaldo de Quirós, ya nos está haciendo partícipes de sus intenciones. Por un lado, su preferencia por la más antigua versión de *La Celestina* impresa, la de 16 autos; y por otro, su objetivo de llegar a recuperar los textos de los que se sirviera Fernando de Rojas para su obra. La ilustración de la portada sobre la que se inscriben título, subtítulo y nombre de autor, una puerta cerrada y antigua con sus correspondientes aldabas, parece invitarnos a llamar con ellas y atravesarla abriendo las páginas del libro para encontrar lo que sutilmente nos puede insinuar la portada. Y efectivamente, ya el epígrafe que da paso a su Introducción (pp. 9-75) nos indica el camino: «Hacia *La Celestina* original», camino que ha trazado siguiendo el que en el año 2000 desbrozara su precursor en la materia José Guillermo García-Valdecasas en su polémico libro *La adulteración de La Celestina*¹ y a quien dedica su trabajo como tributo de admiración; camino por el que discurre con seguridad y firmeza —no en balde lo ha ido construyendo con paciencia y tesón durante cinco años según lo demuestran cuatro artículos,² de los cuales el libro que se reseña es la síntesis— hasta llegar a la conclusión que, de forma generalizada, se podría formular así: Fernando de Rojas no encontró solamente el primer auto de

1.– García Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de La Celestina*, Madrid, Castalia, col. «Literatura y Sociedad», 2000.

2.– «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de 'La Celestina'», *Espéculo*, 30 (2005); «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340; «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108; «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184.

La Celestina, sino una obra de teatro inacabada cuya extensión abarcaría aproximadamente los catorce primeros autos; por tanto, el Bachiller se habría limitado a escribir los autos xv y xvi de la versión *Comedia*, la escena inicial en la huerta, el conjuro, los cinco nuevos autos de la versión *Tragicomedia*, y a introducir numerosas interpolaciones (sentencias, alusiones mitológicas, frases de estilo latinizante, etc.), a lo largo de todo el texto original, con lo cual desvirtuó, y estropeó, la obra maestra de la que había partido. Así mismo, García-Valdecasas y con él Bernaldo de Quirós consideran que la Carta de «El autor a un su amigo» y los «Versos acrósticos» los escribió Rojas.

Esta teoría rompedora con la opinión mayoritaria ha tenido, como el propio Bernaldo de Quirós declara, «pioneros» (p. 16). En efecto, en 1986 Fernando Cantalapiedra Erostarbe había sacado a luz su *Lectura semiótico-formal de La Celestina* y, en 1991, Antonio Sánchez Sánchez-Serrano en colaboración con quien esto escribe (en adelante Sánchez y Prieto) había publicado el libro *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, precedidas las obras de estos autores por sendas tesis doctorales sobre la materia y algunos artículos. Y como sus pasos parecen resonar en las páginas del libro de García Valdecasas y por ende en el de Bernaldo de Quirós, creo oportuno presentar una síntesis de sus conclusiones.

Fernando Cantalapiedra, aplicando el método semiótico al análisis de los personajes, de los objetos y del espacio, y realizando estudios formales sobre los refranes, secuencias, fuentes literarias, mensajes cifrados que considera existen dentro de la obra y en los materiales liminares y xilográficos, estima que el manuscrito del «antiguo autor» contenía los doce primeros autos (sin la presencia de Pleberio ni la muerte de Celestina), por lo que Rojas se limitó a acabar la *Comedia* añadiendo cuatro autos, la escena de la huerta, el diálogo entre Pleberio y Alisa sobresaltados por el ruido que oyen en la cámara de Melibea, el conjuro e interpolaciones de sentencias, refranes...; después introduciría el Tratado de Centurio. En la tesis había afirmado que el anónimo autor había escrito una comedia y Rojas una tragedia, con sustitución de un saber médico por otro jurídico, lo cual supone una modificación de la obra y sus contenidos. El Tratado de Centurio se debe a Rojas.³

Sánchez y Prieto, interpretando las piezas preliminares como mensajes comunicacionales y tomando en consideración los desajustes temporales y otras disociaciones internas existentes en el corpus de la obra, postulan que la *Celestina* —y los múltiples problemas que conlleva— es consecuencia de la reelaboración que Rojas hizo de una comedia completa de estirpe humanística, hecha a su vez a partir del texto de un «antiguo au-

3.— Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'*, Kassel, Reichenberger, 1986. La tesis doctoral fue leída en la Universidad de la Sorbona en 1979 y lleva el título: *Pour une analyse sémiotique de «La Célestine»*, de Fernando de Rojas. Posteriormente ha ido desarrollando su teoría ampliamente hasta la fecha.

tor» (cuyas «razones» acababan donde ponía una cruz en el margen), titulada *Comedia de Calisto y Melibea*; su autor se la habría enviado en estado manuscrito al Bachiller, y posiblemente desde Italia, en agradecimiento de «las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas», según especifica en la Carta que dirige a «su amigo» (obsérvese que aquí Rojas es el «amigo», el destinatario de la Carta, no su autor/emisor). Rojas habría transformado esa comedia completa de final feliz en una tragedia de final catártico y moralizante «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que a sus amigos llaman y dicen ser su Dios», lo cual supone el paso de una comedia *corrigendo mores* a una tragedia *reprobatio amoris*. Asimismo, el Bachiller habría hecho transposiciones de textos con consecuencia en la trama e interpolaciones no sólo en el corpus de la obra (como la secuencia de Celestina en su casa realizando el conjuro), sino también en la Carta. En cuanto a la *Tragicomedia*, toda ella sería obra suya.⁴

Llama particularmente la atención el hecho de que estas tres teorías, emanadas de planteamientos y metodologías diferentes e independientes entre sí, lleguen a resultados tan semejantes.⁵ A las tres, la crítica tradicional las consideró heterodoxas por chocar con sus expectativas, fundamentalmente en relación con la autoría; sin embargo, desde la perspectiva actual, encajan en los nuevos derroteros que van abriendo nuevas vías de investigación en las que el papel de Rojas se va minimizando progresivamente hasta casi desaparecer. A este respecto, Bernaldo de Quirós (pp. 16-17) trae a colación las posturas de Di Camillo, para quien Rojas, más que autor-inventor sería editor de una obra que tras haber comenzado su andadura en Italia como comedia humanística en latín, habría sufrido sucesivas reelaboraciones hasta llegar a sus manos; de Canet, quien piensa que ya existía una *Comedia* completa anterior a Rojas; y de Snow, quien ya en 1999-2000 «había expresado muy fundadamente sus dudas sobre el hecho de que Fernando de Rojas pudiera ser el autor de *La Celestina*».

4.- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Prieto de la Iglesia, Remedios, *Fernando de Rojas y La Celestina*, Teide, Barcelona, 1991. Como en el caso anterior, también este libro es fruto de una tesis doctoral. La tesis de Sánchez Sánchez-Serrano fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información (Departamento de Lingüística y Literatura) en 1985; su título es: *Mensaje de «La Celestina». Análisis de un proceso de comunicación diferida*, y tuvo su génesis en un libro publicado en 1971 con el título *Solución razonada para las principales incógnitas de «La Celestina»*. Posteriormente a la tesis, han ido desarrollando su teoría hasta la actualidad.

5.- En este sentido, García-Valdecasas declara en nota que una vez ya escrito su libro, descubrió, tarde y por casualidad, el de Sánchez y Prieto, del que destaca aspectos coincidentes con el suyo. Escribe: «Así, advierten que la Carta corresponde al estado manuscrito de la *Comedia*, o que los ‘quince días’ son el tiempo empleado en remozarla; reconocen el carácter dramático de la obra original, la presencia de interpolaciones, el sentido de los ‘mil abrojos’ o del término ‘compuso’ y otros aspectos de los cuales me ocupó en el próximo capítulo» (p. 80, n. 45). Naturalmente, entre los dos planteamientos existen diferencias que no vienen al caso, puesto que de lo que se trata en esta ocasión es de fijarnos en las coincidencias, no en las divergencias.

tina» (p. 17). En toda esta vertiente de investigadores, el verbo «acabar» se toma en su significado de «arreglar», «dar una segunda mano», labor que todos le asignan a Rojas en mayor o menor proporción.

No obstante, la opinión mayoritaria defiende que sólo el primer acto no es de Rojas, y a rebatir sus argumentos, uno por uno, dedica Bernaldo de Quirós cuatro páginas de su libro (pp. 17-20). Es lacónico y contundente, sólo precisa seguir a García-Valdecasas, resumir su bien pensado artículo de 2008, al que remite, y apoyarse puntualmente en Cantalapiedra (por su inventario de 150 correspondencias estilísticas entre el auto I y los once siguientes) y en Emilio de Miguel Martínez (pp. 19, 22-23), y hace bien, pues aunque los argumentos de este importante catedrático vayan dirigidos a defender la autoría total de Rojas, gran parte de ellos sirven también para apoyar la unidad de estilo y de procedimientos que se pueden observar en la obra «acabada» por el Bachiller.

Y precisamente la unidad de estilo y de procedimientos serán dos de los pilares sobre los que sustentará su defensa de la tesis de García-Valdecasas (pp. 22-24). En cuanto a la unidad de estilo, escribe Bernaldo de Quirós: «Hasta el acto XIV conviven en la obra dos niveles estilísticos: un lenguaje de insuperable realismo, de intervenciones breves y ajustadas, muchas veces coloquiales; y un lenguaje retórico, latinizante y adornado. El anónimo y Rojas.» (p. 22). Y en efecto, es cierto que en los dos autos finales el primero de los dos estilos desaparece quedando solo el segundo. Otro de los pilares, y muy importante para comprender la peculiar e interesante edición de la *Comedia* que Bernaldo de Quirós nos ofrece en el presente volumen, es la consideración de las interpolaciones, que, a juicio de García-Valdecasas/Bernaldo de Quirós, empeoran el texto casi sistemáticamente: son aquellas que interrumpen el hilo del diálogo, sentencias, citas de textos literarios, alusiones mitológicas, frases amplificadoras y de sintaxis farragosa, adjetivos antepuestos y antítesis, construcciones latinizantes y réplicas larguísimas.

Precisamente la circunstancia de que este estilo aparezca profusamente en la *Tragicomedia* (pp. 24-32) es una de las razones por las que los dos celestinistas consideran que la escribió Rojas (pp. 24-32). Otras razones que esgrimen son las contradicciones que ven entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, como el cambio de Areúsa en su relación con Centurio o la caracterización de las dos muchachas; algunos desaciertos en el Tratado de Centurio, tal la falta de motivación en la venganza de Elicia y Areúsa, y la señalada recientemente por Cantalapiedra: en estos autos los personajes no ríen, mientras que sí lo habían hecho entre los autos I y XII. Sánchez y Prieto⁶ apuntan otra razón que reforzaría las esgrimidas por estos celestinistas: si en el Prólogo de la *Tragicomedia* su autor declara: «acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor

6.- *Op. cit.*, pág. 59.

y tan ajena de mi facultad» —y ya sabemos cómo «metió la pluma» en la obra que llegó a sus manos—, estas palabras equivalen, casi, a estampar su nombre y apellidos como autor de las adiciones, supresiones y sustituciones realizadas en la versión de veintidós autos.

Y llegados a este punto del camino en que ya se divisa la meta que Bernaldo de Quirós había anunciado al comienzo de su andadura, conviene comentar cómo la ha realizado. En primer lugar, desde mi punto de vista, la ha hecho bastante en solitario. Con ello quiero decir que se echa de menos algunas referencias bibliográficas que mostraran las deudas de unos investigadores con otros, aunque esta ausencia se pueda justificar si se tiene en cuenta que este estudio introductorio es fruto de artículos anteriores. Por otra parte, hubiera reforzado sus argumentos en contra de la tesis de que solo el auto I es del primer autor, si hubiera puntualizado que «auto» no es sinónimo de «cena», a juzgar por la definición que de «escena» dio Pedro Simón Abril, contemporáneo de Rojas, en su versión castellana de las obras de Terencio, a cuya tradición pertenece la *Celestina*.

Y por último, algunas objeciones a conceptos. ¿Se puede afirmar sin asomo de duda que cuando el autor de la Carta dice «fin bajo» se está refiriendo a su propia continuación del texto encontrado si en el renglón siguiente la califica de «obra discreta»? Aunque esta afirmación sea una opinión mayoritaria, debería repararse en que el adjetivo «bajo» (= humilde, de poca calidad) no es sinónimo de «discreta» (= elocuente, aguda); por tanto, más bien parece que cada sintagma se está refiriendo a realidades diferentes. Tampoco está muy claro que el Centurio de la *Tragicomedia* sea aquel amante de Areúsa que en la *Comedia* —según declara la propia muchacha en el auto VII— se había ido con su capitán a la guerra, le daba todo lo que había menester y la tenía honrada.

Pero en fin, estos son detalles que no empañan la importante contribución de Bernaldo de Quirós a los estudios celestinescos: la demostración de que la *Comedia de Calisto y Melibea*, despojada de todos los añadidos atribuibles a Rojas, emerge como una «obra dramática representable». Y este es precisamente el título que encabeza la parte de la Introducción que vamos a reseñar.

El apartado dedicado a «*La Celestina* como obra representable» (pp. 32-48) lo inicia preguntándose si *La Celestina* es teatro leído o representado, para concluir que si la obra ha sido calificada de teatro leído ya desde su época (el mismo Proaza así la consideró) hasta nuestros días, se debe a que las interpolaciones de Rojas, desconocedor de las prácticas escénicas que se estaban llevando a cabo fuera de Castilla, impedían ver que era una obra de teatro claramente representable. Y en efecto, si quitamos esas interpolaciones farragosas, dejando solo el estilo sencillo, directo y natural que previamente Bernaldo de Quirós le ha asignado al autor del texto que Rojas encontró, surge una comedia humanística pensada para ser escenificada, tal como se hacía en Italia, Francia o Inglaterra (p. 33). Con el fi

de demostrar esto, y siguiendo una vez más a García-Valdecasas, intenta reproducir el escenario que pudo haber imaginado su verdadero autor a base de *mansiones*, con la calle, las casas de Calisto, Areúsa, Celestina y Melibea con su huerto, e incluso la iglesia a donde va Calisto el segundo día, de tal manera que sobre el escenario pudieran representarse todas las acciones que los personajes llevan a cabo durante tres días ininterrumpidos. El croquis que ha dibujado es verdaderamente sugerente. Desde el punto de vista escénico muestra cómo el auto XVI tiene un planteamiento distinto, así como los cinco autos del Tratado de Centurio (p. 36-37), con lo cual quiere corroborar una vez más que esos autos se deben a Rojas, corroboración que incrementa con su acertado bosquejo del tratamiento temporal en unos y otros autos: mientras que en los autos I-XIV el tiempo fluye sin interrupción, sin cortes temporales, y todas las acciones suceden sobre el escenario, en los que asigna a Rojas existen pequeños paréntesis temporales en los que se supone que pasa el tiempo y suceden hechos que el espectador no ve; y mientras que en aquéllos todos los acontecimientos están ligados entre sí cronológicamente y el espectador sabe siempre en qué momento están ocurriendo los hechos, en los añadidos por Rojas no hay precisión temporal (pp. 37-44). Sin embargo, en el auto XIV, en el encuentro amoroso entre Calisto y Melibea y la posterior caída mortal de Calisto, las cosas no están del todo nítidas: el escenario del huerto presenta dificultades escénicas y los personajes se contradicen en relación con la altura del muro (pp.36-37) y, además, hay un paréntesis de varias horas en las que ni se oye ni se ve a los personajes —se supone lo que está pasando— (p. 41), todo lo cual —y a mi juicio con mucha razón—, hace dudar a Bernaldo de Quirós, ¿corresponderá esta parte a la comedia humanística o, por el contrario, será ya elaboración de Rojas? (pp. 37 y 249-252). Para Cantalapiedra es indudable que esta parte pertenece a Rojas (este estudio considera que las muertes de Celestina, Pármeno y Sempronio ya son obra de Rojas). Sánchez y Prieto ven en esta escena huellas del giro trágico y moralizante que ellos consideran dio Rojas a la comedia humanística de final feliz que su amigo, el autor de la Carta, le había enviado desde Italia en agradecimiento de las «muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas». En ésta, la muerte de Calisto podría haber sido fingida, propiciando un final regocijante propio realmente de comedia. La facilidad de elegir en este punto el camino de la comedia a la tragedia se hace evidente en la gran interpolación de la *Tragicomedia*, al comprobar el poco esfuerzo que costó a Rojas intercalar aquí los cinco autos del Tratado de Centurio, también ingrediente de comedia. Por eso Rojas no tuvo más remedio que mantener la muerte casual para materializar la tragedia.⁷

7.— Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Prieto de la Iglesia, Remedios, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, tomo 51 (1989), pp. 21-54. La referencia, en las pp. 42-43.

A ojos de Bernaldo de Quirós, también se diferencia el texto original del texto rojano en el uso de las acotaciones implícitas en el diálogo (pp. 44-48). «Es espectacular la capacidad del anónimo autor para mostrar por medio de acotaciones internas el escenario y los actos de los personajes» (p. 45), advirtiendo que, no obstante, esa pericia técnica falla en dos ocasiones: no sabemos cuándo Celestina dio «tres jaques» a Areúsa ni cómo fueron enviados los manjares robados de la despensa de Calisto a casa de Celestina (pp. 45-47).

Bernaldo de Quirós muestra claramente, a través de su estudio y de su edición de la *Comedia*, que la *Celestina* que nos ha llegado refleja la actuación de Rojas a partir de un texto dramático que superaba muy ampliamente los límites actuales del primer auto. Esto resulta meridianamente claro, pero no tengo más remedio que expresar algunas dudas al respecto. Según esta interpretación, la labor de Rojas quedó reducida a hacer ampliaciones al texto original y a entremeterle sentencias, reiteraciones y párrafos con lenguaje retórico y estructura latinizante. Sin embargo, ¿es auténticamente razonable pensar que se limitó a las adiciones, que no haría también supresiones, sustituciones y otras manipulaciones? Precisamente este apartado dedicado a los procedimientos escénicos en general y a las acotaciones en particular nos ofrece amplia base para estas sospechas, porque, evidentemente, en la parte que le atribuye al antiguo autor hay más casos de acotaciones fallidas o inconvenientes que las detectadas por Bernaldo de Quirós.

Uno de los casos más claros de acotación fallida está en el auto III, cuando Celestina despide a Sempronio en la calle : «A casa voy de Pleberio, quédate adiós», porque resulta que no se separan sino que sigue el diálogo y a donde llegan ambos no es a casa de Pleberio sino a la propia de Celestina, donde ésta tiene ocasión de pronunciar su conjuro, pieza que en este estudio se considera una interpolación de Rojas, afirmación que por otra parte, y por otros motivos, yo comparto de manera absoluta.

Un ejemplo de acotación impertinente con la situación social de Melibea se nos presenta en el auto IV:

ALISA.- ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.- Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir *aquí* en las tenerías, a la cuesta del río.

Ese «aquí» absolutamente innecesario para facilitar la identificación de la alcahueta es especialmente sugerente para ubicar la *mansión* de Melibea ¡nada menos que junto a las tenerías!, en los auténticos barrios bajos: bajos de nivel porque las tenerías tenían que estar cerca de ríos o arroyos y, por tanto, bajos de calidad, sobre todo en aquellos tiempos de alcantarillado incipiente o inexistente, a donde iban a parar todos los vertidos de la ciudad. Este «aquí» nos sugiere, pues, una familia humilde viviendo en una zona nada apetecible.

Por cierto que esta imagen de Melibea de un rango social e incluso moral similar al de Celestina se refuerza con otras situaciones de esos catorce autos: 1) las alusiones que hace Sempronio de Melibea en el auto I hablando con Calisto, a la que implícitamente excluye de entre las «santas y virtuosas» y la incluye en «estas otras» caracterizadas por lo opuesto; 2) la vecindad entre ambas, a la que claramente se refieren Melibea y Alisa en el auto IV y de la que hace gala Celestina ante Calisto en el auto VI sin que éste se sorprenda; 3) la descripción que hace de ella Areúsa en el auto IX, de la que se deduce que conoce su intimidad y que incluso ha llegado a verla medio desnuda; 4) las palabras de Melibea al final del auto XIV despidiéndose de Calisto: «No me niegues tu vista de día pasando por mi puerta, de noche donde tú ordenares», frase esta última que sugiere que por las noches puede gozar de una libertad absoluta y que el único que puede tener problemas con el conocimiento público de sus amoríos es el propio Calisto. Parece claro que estas referencias a una Melibea de condición social baja y de dudosa moralidad no pueden ser de Rojas, dado el rango y la situación de la joven en la *Celestina* que conocemos, pero sí de un autor anterior que escribe una comedia (es de suponer que sabría perfectamente el tipo de final que esto implica) en la que se trata de mostrar «los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas». De hecho, ninguna de estas referencias las elimina Bernaldo de Quirós en su edición (pp. 95, 140, 141, 144, 170 y 249) ya que están escritas con el estilo directo y vivaz que caracteriza al autor anterior a Rojas. Y es precisamente esta constatación la que confirma nuestra sospecha de que Rojas hizo algo más que adicionar sentencias, alusiones mitológicas, frases de estilo farragoso y latinizante y otras ampliaciones, algunas escenas y los autos XV y XVI.⁸

Por otra parte, aunque esos catorce autos presentan numerosos fallos en el tratamiento del tiempo, precisamente en los textos que Bernaldo de Quirós atribuye al antiguo autor y no en las interpolaciones atribuidas a Rojas, voy a limitarme a un asunto menor que implica insuficiencia en las acotaciones. Se trata del famoso «himno de Pármeno» en el auto I, pronunciado en momentos en que su amo está deseoso de tener ante sí cuanto antes a Celestina: a pesar de la insistencia imperativa de Calisto para que abra la puerta a Sempronio y Celestina —«¿No oyes, maldito sordo? [...] A la puerta llaman, ¡corre! [...] Calla, calla, malvado, que es mi tía. ¡Corre, corre, abre!»— el diálogo entre ambos se prolonga a lo largo de unas cinco páginas en la edición de Bernaldo de Quirós (pp.104-110), hasta que la alcahueta puede decir «Pasos oigo, acá descenden». Y aquí

8.— Puede verse al respecto Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, op. cit. pp. 114-125, y «La 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'autor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171. También Cantalapiedra Erostarbe, «Alisa y Celestina, las dos madres de las tenerías», en I. Sancho, L. Ruiz y F. Gutiérrez (Eds.), *Estudios sobre Lengua, Literatura y Mujer*, Univ. de Jaén, 2006, pp. 63-130.

apenas hay sentencias ajenas ni frases latinizantes (de hecho, nuestro estudioso solo adjudica a Rojas quince renglones en su edición), sino una de las descripciones más vivas y chispeantes de las actividades de Celestina. Sin embargo, la acotación referente a las ansias de Calisto y a su prisa por tener ante sí a la alcahueta, nos hace sospechar que este «himno de Pármeno» es una pieza desplazada del lugar que ocupaba en la obra original y colocada en otro realmente inoportuno desde el punto de vista escénico, ya que, representada la obra, supondría que Celestina y Sempronio tendrían que esperar unos ocho minutos delante de la puerta de Calisto.

Si, con vista a la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, es muy valioso el deslinde entre los dos estilos lingüísticos y los dos planteamientos escénicos que conviven en la *Celestina*, no lo es menos el de las fuentes. De ahí que Bernaldo de Quirós, en su estudio introductorio, dedique sendos apartados a las «fuentes del antiguo autor» (pp. 57-59), a las de Rojas (pp. 59-61 y 62) y a las «fuentes comunes y de adjudicación dudosa» (pp. 61-62). Así, con estos tres parámetros —estilo, técnica dramática y fuentes— justifica sus decisiones como editor de una *Comedia de Calisto y Melibea* en la que pretende recobrar la obra original. Para ello imprimirá los presuntos textos del autor primitivo en letra redonda y en cursiva los supuestamente añadidos por Rojas, indicando a pie de página los motivos de su decisión.

Coherente con su convicción de que la obra salida de manos de Rojas no estaba dividida en autos (p. 37), no los indica ni transcribe los argumentos (aunque sí los pone a pie de página).

Desde mi punto de vista, el sistema ideado —y conseguido con precisión y didactismo— puede resultar convincente, sencillo y práctico, porque se hace evidente lo que ha ido postulando a lo largo de la introducción y porque ayuda al lector a identificarlo. Por otra parte, ha logrado su objetivo insinuado en la portada del libro: conducirnos hacia una posible e hipotética *Celestina* anterior a Rojas. Ha sido un innegable acierto editar así su *Comedia*, aunque quizás haya quien piense que puede favorecer el confusionismo en lectores poco avezados a problemas celestinescos.

Desde su perspectiva se pueden explicar varios problemas debatidos a lo largo de la historia celestinesca, tales el de la hechicería y el del género literario, pero sigue sobrevolando el del controvertido tratamiento del tiempo, pues su reconstrucción del pretendido texto original eliminando simplemente posibles añadiduras, no resuelve la antinomia entre los tres días de acción ininterrumpida y las referencias a lapsos más amplios de tiempo que surgen en los diálogos de los personajes, ni tampoco las disonancias existentes entre la trama argumental y los diálogos.

Del extenso trabajo de García-Valdecasas, sólo ha tomado aquellos aspectos que apuntan a su objetivo, depurándolos de carga subjetiva y presentándolos clara y metódicamente, de forma concisa, sobria y prudente. Es una síntesis bien formulada. En cuanto a la edición en sí, Bernaldo de

Quirós ha suprimido menos texto que su modelo y siempre razonando su decisión.

Demos pues la bienvenida a este interesantísimo y revelador libro que ha nacido, como dice su autor, «con vocación polémica» (p. 9) y con el deseo de estimular la publicación de la *Celestina* en su versión *Comedia* por considerarla más acorde con la obra original que la versión *Tragicomedia*.

Remedios Prieto de la Iglesia
IES San Juan Bautista (Madrid)

