

con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista, y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable por el buen ejemplo ético, salvas las intenciones de su autor, que tampoco están muy claras (1). Este mismo recelo ó escrúpulo le movió acaso á envolver su nombre en el laberinto de los acrósticos y á llenar de sentencias *filosofales* el diálogo de la comedia, queriendo con esto curarse en salud y prevenir todo escándalo. Si no se acepta esta explicación, que acaso no cuadra con la gran libertad de ideas y de lenguaje que reinaba en Castilla á fines del siglo xv, y no queremos suponer al bachiller Rojas más tímido de lo que realmente era, dígame que la invención del primer acto fué un capricho análogo al que solían tener los autores de libros de caballerías, que rara vez declaran sus nombres verdaderos, y en cambio fingen traducir sus obras del griego, del hebreo, del caldeo, del armenio, del húngaro y de otros idiomas peregrinos (2).

La igualdad, diremos mejor, la identidad de estilo entre todas las partes de la *Celestina*, así en lo serio como en lo jocoso, es tal, que á pesar de la respetable opinión de Juan de Valdés, repetida por muchos sin comprobarla, no ha podido ocultarse á los ojos de la crítica, desde que ésta comenzó á ejercitarse directamente sobre los textos y á desconfiar de los argumentos de autoridad. Moratín declara en sus *Orígenes del teatro español* que «quien examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y que si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma» (3).

D. José María Blanco (White) afirmó resueltamente, en un discreto artículo de las *Varietades ó Mensajero de Londres*, que «toda la *Celestina* era paño de la misma tela», y que «ni en lenguaje, ni en sentimientos, ni en nada de cuanto distingue á un escritor de otro, se halla la menor variación» (4). ¿Sería esto posible, aun suponiendo que entre la composición del primer acto y de los restantes no mediaran más que veinte ó

(1) ¿Cómo pudo creer Ticknor que Fernando de Rojas se abstuvo quizá de dar su nombre á toda la *Celestina* por respetos á su *posición eclesiástica*? ¿Qué tendrá que ver un bachiller en leyes con un eclesiástico? Esta peregrina ocurrencia subsiste aún en las últimas ediciones de su obra «It is that the different portions attributed to the two authors are so similar in style and finish, as to have led to the conjecture that, after all, the whole might have been the work of Rojas, who, for reasons, perhaps, arising out of his ecclesiastical position in society, was unwilling to take the responsibility of being the sole author of his» (*History of Spanish Literature*, by George Ticknor, Londres, Trübner, tomo I, pág. 237). Un erudito como Ticknor no debió haberse fiado del prologo de la edición de Amarita, que fué el primero en consignar este disparate: «no le parecía la obra ocupación propia de un eclesiástico».

(2) Pudo ser también un rasgo de timidez literaria, propia de un escritor novel. Al principio dió el libro como anónimo. La edición de 1499, en su estado actual, no tiene los versos acrósticos, ni pudo tenerlos nunca porque no hubiesen cabido en la hoja primera que falta, y además sin la clave difícilmente se habrían fijado los lectores en su artificio. No es creíble tampoco que esa hoja que hacía veces de frontis contuviese ningún otro indicio para reconocer al autor, porque hubiera pasado á alguna de las ediciones posteriores. Alentado Rojas por el buen éxito de su obra, se descubrió á medias en el acróstico de 1500 ó de 1501, en connivencia con Alonso de Proaza, que dió la clave para descifrarle.

(3) *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*, edición de la Real Academia de la Historia, 1830, tomo I, pág. 88.

(4) *Periódico trimestral, intitulado Varietades ó Mensajero de Londres*. Lo publica R. Ackermann, núm. 101, Strand, Londres. Tomo I, núm. 3.º (abril de 1824, p. 228).

treinta años, cuando precisamente estos treinta años fueron de total renovación para la prosa castellana, en términos tales que un libro del tiempo de los Reyes Católicos se parece más á uno de fines del siglo xvi que á otro del reinado de D. Juan II, con la sola excepción del *Corbacho*? Rojas está á medio camino de Cervantes, y sin embargo una centuria entera separa sus dos producciones inmortales.

Ni Fernando Wolf (1), ni Lemcke (2), ni Carolina Michaëlis (3), ni otros eminentes hispanistas de los que más á fondo han tratado de la historia de nuestras letras, admiten que el primer acto de la *Celestina* sea de distinta mano que los restantes. La impresión general de los lectores está de acuerdo con ellos. Por mi parte no temo repetir lo que escribí hace veinte años: «El bachiller Rojas se mueve dentro de la fábula de la *Celestina*, no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de su labor propia. Sería el más extraordinario de los prodigios literarios y aun psicológicos el que un continuador llegase á penetrar de tal modo en la concepción ajena y á identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos primarios que él había creado. No conocemos composición alguna donde tal prodigio se verifique; cualquiera que sea el ingenio del que intenta soldar su invención con la ajena, siempre queda visible el punto de la soldadura; siempre en manos del continuador pierden los tipos algo de su valor y pureza primitivos, y resultan ó lánguidos y descoloridos, ó recargados y caricaturescos. Tal acontece con el falso *Quijote*, de Avellaneda; tal con el segundo *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Luján de Sayavedra; tal con las dos continuaciones del *Lazarillo de Tormes*. Pero ¿quién será capaz de notar diferencia alguna entre el Calisto, la Celestina, el Sempronio ó el Pármeneo del primer acto y los personajes que con iguales nombres figuran en los actos siguientes? ¿Dónde se ve la menor huella de afectación ó de esfuerzo para sostenerlos ni para recargarlos. En el primer acto está en germen toda la tragicomedia, y los siguientes son el único desarrollo natural y legítimo de las premisas sentadas en el primero».

Claro es que esto se escribió cuando no se conocían más que *Celestinas* en veintiún actos. El Sr. Foulché-Delbosc, que está enteramente de acuerdo conmigo en lo que toca á la cuestión del primer acto y de los quince siguientes (4), ha planteado con mucho tino un nuevo y más interesante problema, que afecta á la integridad de la *Celestina*,

(1) *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur...* p. 296.

(2) *Handbuch der Spanischen Literatur...* von Ludwig Lemcke. Leipzig, Fr. Fleischer, 1855.

P. 150: «Denn zwischen dem angeblich von Cota oder Mena herrührenden ersten Akt und den folgenden ist so ganz und gar keine Verschiedenheit des Stils sichtbar, der im ersten Akte angelegte Plan ist so consequent durchgeführt, das Ganze überhaupt so aus einem Gusse gearbeitet, dass es rein undenkbar ist, ein Fortsetzer habe sich in diesem Grade in die Intention seines Vorgängers hineindenken und seine Manier in so vollkommenem Mause nachahmen können. Die neue Kritik hat sich daher fast allgemein dafür entschieden, die *Celestina* für das Werk eines einzigen Verfassers zu halten, nämlich des obengenannten Fernando de Rojas».

(3) Véanse los dos artículos acerca de las ediciones de Krapf y Foulché-Delbosc, en el *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (tomo XXII, 1901). En el segundo dice: «Ein einziger Verfasser aller 21 Akte, wie Menendez y Pelayo und wie ich selber annehme». Tal sufragio vale por muchos. Verdad es que la insigne romanista deja en duda si tal autor fué Fernando de Rojas ó otro, pero ha de tenerse en cuenta que cuando escribió su artículo no se conocían todavía los documentos que prueban indisputablemente la existencia de Rojas y le declaran autor de la *Celestina*.

(4) *Revue Hispanique*, VII, p. 57.

aunque por diverso modo. ¿Pertenece al autor primitivo las adiciones introducidas en 1502 (acaso antes)? ¿Pueden atribuírsele los cinco actos nuevos ó sea el *Tractado de Centurio*? El Sr. Foulché-Delbosc sostiene resueltamente que no. Su argumentación es brillante y especiosa; pero en materias de gusto tales alegatos nunca pueden convencer á todos, por mucho que sea el ingenio y la sutileza del abogado. La crítica literaria nada tiene de ciencia exacta, y siempre tendrá mucho de impresión personal.

Para mí las adiciones son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto. Prescindamos de la inverisimilitud de que nadie, en vida del autor, se hubiese atrevido á alterar tan radicalmente su obra, sin que él de alguna manera protestase; porque esta razón, que sería de mucha fuerza para la literatura moderna, pierde valor tratándose de los primeros años del siglo XVI y aun de épocas muy posteriores. Todavía en la centuria siguiente las obras dramáticas eran objeto de la más desenfrenada piratería: Lope, Tirso, Alarcón, Calderón vieron impresas muchas de sus comedias en forma tal que no acertaban á reconocerlas. Cualquiera librero que compraba á histriones hambrientos unas cuantas copias de teatro, llenas de gazafates y desatinos, formaba con ellos una parte *extravagante*, y la echaba al mundo atribuyendo las comedias á quien se le antojaba. Si esto sucedía en tiempo de Felipe IV, imagínese lo que podía pasar en tiempo de Rojas, cuando apenas comenzaba á existir la salvaguardia del *privilegio*.

Pero las interpolaciones de 1502 tienen tal carácter, que cuesta trabajo ver en ellas una mano intrusa. Afortunadas ó desgraciadas, son enmiendas de autor, que se proponen mejorar su libro y condescender con el gusto común de los que le importunaban para que «se alargase en el proceso de su deleyte destes amantes».

Libreme Dios de negar las ventajas de la corrección y de la lima. Rodrigo Caro volvió tres veces al yunque la *Canción de Itálica* antes de encontrar la forma definitiva y perfecta de aquella oda clásica. Moratín, cuyo gusto era tan severo, y en quien llegó á ser monomanía el furor de las correcciones, mejoraba comúnmente sus obras; pero no siempre el último texto de sus comedias aventaja en todo y por todo á los anteriores. Hartzenbusch escribió tres veces *Los Amantes de Teruel*, y la última versión supera notablemente á la primitiva, aunque algo ha perdido de su juvenil frescura. Pero, ¿cuántos ejemplos grandes y chicos presenta la historia literaria de obras estropeadas por sus propios autores, con retoques que la posteridad ha desdeñado, ateniéndose á la lección primera? ¿Quién se acuerda hoy de la *Gerusalemme Conquistata* del Tasso? Para nadie que no sea erudito de profesión existe más *Gerusalemme* que la *Liberata*. ¿Quién no se duele de ver estropeados los mejores versos de Meléndez en la edición póstuma, que había preparado él mismo? ¿Quién no aplica la misma censura á la última colección que de sus versos líricos y dramáticos hizo doña Gertrudis Avellaneda? Más cerca de nosotros, Tamayo, digan lo que quieran sus panegiristas, sacrificó muy bellos rasgos de su *Virginia* en aras de una corrección fría y seca, de que en sus últimos años se había prendado.

Siendo tan frecuentes estos ejemplos, no hay motivo para creer que las intercalaciones de Rojas dejen de ser auténticas por ser desacertadas. Luego veremos que no siempre lo son, y que perderíamos mucho con perder algunas de ellas.

Estas alteraciones pueden estudiarse sin trabajo alguno, ya en el importante estudio del Sr. Foulché-Delbosc, que las ha recogido y clasificado antes que nadie, ya en la reciente y muy cómoda edición de la *Celestina*, en que el Sr. D. Cayo Ortega ha distin-

guido, poniéndolas entre corchetes, todas las frases añadidas en el texto de veintiún actos.

Supresiones hay muy pocas é insignificantes. Todas ellas juntas suman treinta y cinco líneas, según el cálculo del Sr. Foulché.

Las adiciones son de dos clases: unas recaen sobre el texto antiguo, otras constituyen actos nuevos. De las primeras, que llegan á 439 líneas, hay poco que decir, porque casi todas obedecen al mismo sistema.

Una de las mayores novedades de la *Celestina* (aunque tuviese algún precursor), y una de las que más debieron contribuir á su éxito, fué el empleo feliz y discreto de los refranes, proverbios y dichos populares. Ya el primitivo diálogo estaba sembrado de ellos, pero en la refundición hay abuso: tiene razón el Sr. Foulché. Parece que el autor ha querido darnos un índice paremiológico ó verter todo el del Marqués de Santillana. Generalmente son repeticiones excusadas de lo que ya estaba bien dicho. «Señor (dice Sempronio en el acto VIII), no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejanza». «Ni es todo oro quanto amarillo reluxe», se añade en el texto de 1502. Decía Celestina en sus diabólicos consejos á Areusa: «Una ánima sola ni canta ni llora; un frayle solo pocas veces le encontrarás por la calle; una perdiz sola por maravilla vuela». Y en la edición refundida continúa así: «un manjar solo presto pone hastío; una golondrina no hace verano; un testigo solo no es entera fe; quien sola una ropa tiene presto la envejece» (Acto VII).

Claro que esta retahila no puede aplaudirse, y menos tomada como procedimiento habitual, pero ¿por ventura era infalible el gusto de Rojas? ¿Es intachable el texto de diez y seis actos? ¿Por qué no hemos de suponer que dormitó alguna vez, á pesar de su maravilloso instinto, un hombre que no había nacido en la edad de la crítica ni tenía más consejero que su propio discernimiento? ¿No era fácil que cayese en la tentación de recargar lo que un artista de tiempos más cultos, aunque de menos lozanía, hubiese probablemente cercenado como vicioso?

La repetición de los refranes en formas diversas ofende más, porque casi siempre es superflua. Pero en las sentencias añadidas hay cosas muy notables, que sólo el primitivo autor ó alguno que valiese tanto como él era capaz de escribir.

Sirvan de ejemplo estas enseñanzas morales del acto IV, que nada pierden de su valor por estar puestas en boca de la madre Celestina: «Aquél es rico que está bien con Dios; más segura cosa es ser menospreciado que temido; mejor sueño duerme el pobre que no el que tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor ha de dexar. Mi amigo no será simulado y el del rico sí; yo soy querida por mi persona, el rico por su hacienda; nunca oye verdad, todos le hablan lisonjas a sabor de su paladar; todos le han envidia; apenas hallarás un rico que no confiese que le sería mejor estar en mediano estado ó en honesta pobreza. Las riquezas no hazen rico, mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo; más son los poseidos de las riquezas que los que las poseen; a muchos traxeron la muerte, a todos quitan el placer y a las buenas costumbres ninguna cosa es más contraria. ¿No oiste dezir: durmieron su sueño los varones de las riquezas, y ninguna cosa hallaron en sus manos?»

El que haya leído en las ediciones vulgares éste y otros trozos no dejará de echarlos de menos en la de diez y seis actos. Y todavía le sorprenderá más que se tache de

intercalación apócrifa este donoso pasaje del acto IX, en que la mala pécora de Areusa se duele de la triste suerte de las criadas: «Nunca tratan con parientes, con yguales » a quien pueden hablar tú por tú, con quien digan: ¿qué cenaste? ¿estás preñada? » ¿cuántas gallinas crias? llévame a merendar a tu casa; muéstrame tu enamorado; » ¿quánto ha que no te vido? ¿cómo te va con él? ¿quién son tus vecinas? e otras » cosas de igualdad semejantes. ¡O tia, y qué duro nombre, e qué grave e sobervio es » señora contino en la boca!» (1). Ese diálogo intercalado, tan vivo y tan sabroso, ¿no vale más que el texto, aquí muy seco, de la primera edición? «Assi goce de mí, que » es verdad; que éstas que sirven a señoras ni gozan deleyte ni conocen los dulces » premios de amor».

Tales excepciones, y hay otras, prueban, á mi juicio, que no siempre anduvo torpe la mano del refundidor. Se le acusa de hacer impertinente y pedantesco alarde de erudición histórica y mitológica; pero este cargo, que es muy justo, debe recaer sobre toda la *Celestina*, no sobre una parte de ella tan solo. Ya en el primer acto, Sempronio, criado con puntas de rufián, pregunta á su amo, después de compararle con *Nembrot* y *Alexandre*: «¿No has leydo de *Pasifae* con el toro, de *Minerva* con el can?» Y más adelante, tratando de los peligros del amor y de las malas artes de las mujeres, tiende el paño del púlpito como si fuera un moralista de profesión: «Lee los historiales, estudia los filosofos, mira los poetas, llenos están los libros de sus viles y malos exemplos e de las caydas que levaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomon do dize que las mujeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con » Séneca e verás en qué las tiene. Escucha al *Aristoteles*, mira a *Bernardo*. Gentiles, » judíos, cristianos e moros, todos en esta concordia están». En el acto VIII el mismo Sempronio cita á «*Antipater Sidonio*» y «al gran poeta *Ovidio*».

El conjuro archilatinizado de Celestina (en el acto III), más propio de la maga Ericto de Tesalia que de una bruja castellana del siglo xv, y bien diverso de los verdaderos conjuros que los procesos inquisitoriales nos revelan, estaba ya en la primera versión, y sólo se le añadieron en la segunda las pocas líneas que van en bastardilla y que no alteran su carácter aunque le refuercen con nuevas pedanterías: «Conjúrote, triste Pluton, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán sobervio » de los condenados angeles, señor de los sulfureos fuegos que los hirvientes ethnicos » montes manan, governador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas (*regidor de las tres furias Tesifone, Megera e Alecto, administrador de » todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras » infernales e litigioso caos, mantenedor de las bolantes arpias, con toda la otra com- » pañia de espantables e pavorosas ydras*); yo, Celestina, tu más conocida clientula, te » conjuro, por la virtud e fuerza destas bermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que estan escritas; por la gravedad de aquellos nombres e signos que » en este papel se contienen; por la áspera ponçoña de las bivoras de que este aceyte » fue hecho, con el qual vnto está hilado, vengas sin tardança a obedescer mi voluntad...»

No es este el lenguaje habitual de Celestina, pero en lo restante de la pieza se muestra tan leída en las historias antiguas como el que más. Ponderando en el acto IV las

(1) He aquí uno de los lugares en que la prosa de la *Celestina* recuerda más la del *Corbacho*.

buenas partes de Calisto, no se olvida de las fábulas ovidianas y acota como si le fueran muy familiares los versillos de Adriano *Animula, vagula, blandula*, que seguramente lo serían para el escolar ó bachiller que puso en sus labios tan donosa cita: «Por » fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia » figura, cuando se vido en las aguas de la fuente... (1). Tañe tantas canciones e tan » lastimeras, que no creo que fueran otras *las que compuso aquel Emperador e gran » musico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte... Si acaso canta, de mejor gana paran las aves a le oír, que no aquel antico, de quien » se dize que movia los arboles e piedras con su canto. Siendo éste nacido, no alabaran » a Orfeo».*

En este género de erudición, todos los personajes rayan á la misma altura. Si los criados y las alcahuetas saben tanto y hablan tan bien, no han de quedar inferiores los que se criaron en mejores paños, los mancebos de noble estirpe, las ilustres doncellas, los viejos venerables y sentenciosos. Calisto poseía á fondo la *Eneida*, y saca de ella un cumplimiento para Celestina, que no le hubiera entendido á no estar versada también en el poema virgiliano: «De cierto creo, si nuestra edad alcançara aquellos passados Eneas e Dido, no trabajara tanto Venus para atraer a su hijo el amor de Elisa, » haciendo tomar a Cupido *Ascánica forma* para la engañar; antes por evitar prolixidad » pusiera a ti por medianera».

La lamentación del padre de Melibea, Pleberio, que llena el acto XXI, contiene reminiscencias clásicas tan oportunas como éstas (2): «Yo fuy lastimado sin aver ygal » compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria rebuelvo presentes e passados. Que si aquella severidad e paciencia de *Paulo Emilio* me viniere a » consolar con pérdida de dos hijos muertos en siete dias, .... no me satisfaze, que otros » dos le quedaban dados en adopción. ¿Qué compañía me ternan en su dolor aquel » *Pericles*, capitán atheniense, ni el fuerte *Xenofon*, pues sus pérdidas fueron de hijos » absentes de sus tierras... Pues ménos podrás decir, mundo lleno de males, que fuimos » semejantes en pérdida aquel *Anaxágoras* e yo», etc., etc.

No negamos que en la parte añadida el abuso de citas llega al colmo y estropea algunas situaciones que antes estaban libres de este vicio. Pero ¿por eso hemos de suponer un autor nuevo? Más natural es creer que Rojas, al refundirse, extremase sus defectos, lo mismo la verbosidad declamatoria que el pedantismo infantil del Renacimiento. Grima da leer en el soliloquio de Melibea, próxima á arrojar de la torre, aquella absurda enumeración de todos los grandes parricidas: Bursia, rey de Bitinia, que *sin ninguna razón mató á su propio padre*; Tolomeo, rey de Egipto, que exterminó á toda su familia por gozar de una manceba; Orestes, matador de Clitemnestra; Nerón, de Agripina; Filipo, rey de Macedonia; Herodes, Constantino; Laodice, reina de Capadocia; Medea, la *nigromantesa*, y finalmente «aquella gran crueldad de Phraates, rey

(1) Involuntariamente se recuerdan los versos de Fernán Pérez de Guzmán, que acaso estarían presentes á la memoria de Rojas:

El gentil niño Narciso  
En una fuente gayado,  
De sí mismo enamorado  
Muy esquivá muerte priso...

(2) Más adelante veremos de dónde están tomadas.

»de los Partos, que porque no quedase sucesor después de él mató á Orote (Orontes),  
»su viejo padre, e á su único hijo, e treynta hermanos suyos».

Todo este catálogo falta, es cierto, en la edición de diez y seis actos; pero ¿no era muy capaz de escribirlo el que había puesto en boca de Melibea, dirigiéndose á su padre en el momento crítico de consumir el suicidio, una pedantería mayor que todas esas, aunque no esté recargada de nombres propios? «Algunas consolatorias palabras  
»te diría antes de mi agradable fin, *collegidas e sacadas de aquellos antiguos libros*  
»que por más aclarar mi ingenio me mandavas leer, sino que la dañada memoria con  
»la gran turbación me las ha perdido».

Falta examinar el valor de los cinco actos nuevos, ó sea del *Tractado de Centurio*. Para ello hay que tener á la vista algunos antecedentes sobre el plan de la *Celestina*, que nos ahorrarán luego otras explicaciones. ¿Y qué palabras serán más breves para declararlo que las mismas palabras del *argumento de la obra*?

«Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposicion, de linda crian-  
»ça, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea,  
»muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre, sublimada en próspero esta-  
»do, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada. Por soli-  
»citud del pungido Calisto, vencido el casto proposito de ella, entreveniendó Celestina,  
»mala y astuta muger, con dos servientes del vencido Calisto, engañados e por ésta tor-  
»nados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleyte, vinieron los  
»amantes e los que les ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienço de lo  
»qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se  
»presentó la desseada Melibea».

Cómo empezó á cumplirse este proceso amoroso lo declara el *argumento* del primer *auto*, que también íntegramente transcribimos: «Entrando Calisto en una huerta en  
»seguimiento de un falcon suyo, halló allí a Melibea, de cuyo amor preso, començole  
»de hablar. De la cual rigurosamente despedido fue para su casa muy angustiado.  
»Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual despues de muchas razones  
»le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenia el mismo criado una  
»enamorada llamada Elicia...»

La fábula, aunque muy sencilla, está perfectamente construída. Desde que Celestina entra en escena, ella la domina y rige con su maestría infernal, convirtiendo en auxiliares suyos á los criados de Calisto y Melibea, seduciendo á Pármeneo con el cebo del deleite de Areusa, prima de Elicia; á Sempronio con la esperanza de participar del botín; á Lucrecia, otra prima de Elicia, que no desmiente la parentela aunque criada de casa grande, con recetas de polvos de olor y de lejías para enrubiar los cabellos. Pero estos son pequeños medios para sus grandes y diabólicos fines. Necesita introducirse en casa de Melibea, adormecer la vigilancia de los padres, despertar en el inocente corazón de la joven un fuego devorador nunca sentido, hacerla esclava del amor, ciega, fatalmente, sin redención posible. Esta obra de iniquidad se consume con la intervención de las potencias del abismo, requeridas y obligadas por Celestina con enérgicos conjuros, aunque el lector queda persuadido de que Celestina sería capaz de dar lecciones al diablo mismo. La verdadera magia que pone en ejercicio es la sugestión moral del fuerte sobre el débil, el conocimiento de los más tortuosos senderos del alma, la depravada experiencia de la vida luchando con la ignorancia virginal,

condenada por su mismo candor á ser víctima de la pasión triunfante y arrolladora. Toda la dialéctica del genio del mal se esconde en las blandas razones y *filosofales sentencias* de aquella perversa mujer.

Pero tanto ella como sus viles cómplices sucumben antes que Melibea (vencida moralmente en el auto X y concertada ya con su amante en el XII) acabe de caer en brazos de Calisto. Riñen Sempronio y Pármeneo con la desalmada vieja, que les niega su parte en la ganancia de la cadena de oro entregada por Calisto. Encrésase la pendencia y acaban por darla de puñaladas y saltar por una ventana, quedando muy mal heridos. La justicia los prende y al día siguiente son degollados en público cadalso, con celeridad inaudita.

Con tan siniestros agüeros llega Calisto á su primera y aquí única cita de amor con Melibea (auto XIV). La escena es rápida y no puede calificarse de lúbrica. Triunfa el enamorado mancebo de la honesta aunque harto débil resistencia de la doncella; pero la fatalidad que se cierne sobre sus amores le hiere alevosamente cuando se creía más dichoso, al salir del huerto que había ocultado con sus sombras los regalados favores de Melibea. Ella misma lo cuenta admirablemente en su discurso postrero: «Como las  
»paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no  
»diestros en aquel género de servicio, no vido bien los pasos, puşo el pie en vazío e  
»cayó, e de la triste cayda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las pie-  
»dras e paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortaronle sin confession su vida; corta-  
»ron mi esperança, cortaron mi compañía».

Los dos últimos actos, equivalentes al XX y XXI de la edición actual, no contienen más que el suicidio de Melibea y el llanto de sus padres. No hay duda que en esta primera forma la *Celestina* tiene más unidad y desarrollo más lógico; pero ¿la intercalación de los cinco actos es tan absurda como se pretende? ¿nada perderíamos con perderlos? ¿Son tales que puedan atribuirse á un falsario más ó menos experto?

Por mi parte, no puedo menos de responder negativamente á estas preguntas. La tesis que pretende despojar á Rojas del *Tractado de Centurio* me parece tan dura y difícil de admitir como la del que pretendiera ser apócrifas todas las aventuras y episodios que añadió el Ariosto á su gran poema en la edición de 1532, y se empeñase en preferir la de 1516. Claro que un poema novelesco de plan tan libre como el *Orlando* se prestaba mejor á las intercalaciones; pero ¿es seguro que todas las que hizo el Ariosto sean igualmente felices? Bellísimos son sin duda el episodio de Olimpia y Bireno y el de Ulania y Bradamante en el castillo de Tristán; pero no todos dirán lo mismo de la historia de León de Grecia, de la expedición de Rugero á Oriente y de otras cosas que alargan sin fruto el poema.

Mucho más peligro corre el interpolador de una obra dramática, y obra tan sencilla como la *Celestina*. Acaso Rojas no debió condescender nunca con los que mucho le instaban para que «se alargase en el proceso de su deleyte destos amantes», exigencia muy propia de lectores vulgares y mal inclinados á la *carnal grosería*. Pero ya que «contra su voluntad» entró en la empresa (lo cual no creemos más que á medias) y determinó retardar la catástrofe, haciendo que «el deleytoso yerro de amor» durase «quasi un mes», no había para qué recurrir á una intriga episódica é inútil, que no conduce á ninguna parte ni modifica en nada el desenlace. Si la venganza que