

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1856-1912)

LA CELESTINA

Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española

La *Celestina*. - Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española. - Cuestiones previas sobre el autor y el texto, genuino de la «Tragicomedia de Calisto y Melibea». -Noticia de sus primeras ediciones y de las diferencias que ofrecen. - Noticia del bachiller Fernando de Rojas. - ¿Es autor del primer acto de la *Celestina*? - ¿Lo es de las adiciones publicadas en 1502? - ¿Fecha aproximada de la *Celestina*? - Lugar en que pasa la escena. - Fuentes literarias de la *Tragicomedia*: reminiscencias clásicas. - Teatro de Plauto y Terencio. - Comedias elegíacas de la Edad Media, especialmente la de *Vetula*: su imitación por el Arcipreste de Hita. - Comedias humanísticas del siglo XV: el *Paulus*, de Vergerio; la *Poliscena*, atribuida a Leonardo Bruni de Arezzo; la *Chrysts*, de Eneas Silvio. - La *Historia de Euríalo y Lucrecia*, del mismo. - Otras reminiscencias de escritores del renacimiento italiano: Petrarca; Boccaccio. - Literatura española del siglo XV que pudo influir en Rojas: el Arcipreste de Talavera, Juan de Mena, Alonso de Madrigal, la *Cárcel de amor*. - Análisis de la *Celestina*. - Los caracteres. - La invención y composición de la fábula. - Estilo y lenguaje. - Espíritu y tendencia de la obra. - Censuras morales de que ha sido objeto.- Historia póstuma de la *Celestina*. - Rápidas indicaciones sobre su bibliografía. - Principales traducciones. - Su influjo en las literaturas extranjeras. - Importancia capital de la *Celestina* en el drama y en la novela española.

Al incluir la *Celestina* y sus más directas imitaciones en esta historia de los orígenes de la novela española, y ofrecer en este tomo algunas muestras del género, no pretendo sostener que estas obras, y menos que ninguna la primitiva, sean esencialmente novelescas. En trabajos anteriores he manifestado siempre parecer contrario, y no encuentro motivo para separarme de él después de atento examen. La *Celestina*,²llamada por su verdadero nombre *Comedia de Melibea* en la primera edición, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la refundición de 1502, es un poema dramático, que su autor dio por tal, aunque no soñase nunca con verlo representado.

Por mucho que se adelante su fecha, hay que conceder que fue escrita por lo menos en el último decenio del siglo XV, y es probablemente anterior a las más viejas églogas de Juan del Enzina, a lo sumo coetánea de algunas de ellas. ¿Qué relación podía tener aquel escenario infantil con el arte suyo, tan reflexivo, tan maduro, tan intenso y humano? El autor escribió para ser leído, y por eso dio tan amplio desarrollo a su obra, y no se detuvo en escrúpulos ante la libertad de algunas escenas, que en un teatro material hubieran sido intolerables para los menos delicados y timoratos. Pero escribía con los ojos puestos en un ideal dramático, del cual tenía entera conciencia. Le era familiar la comedia latina, no

sólo la de Plauto y Terencio, sino la de sus imitadores del primer Renacimiento. Este tipo de fábula escénica es el que procura no imitar, sino ensanchar y superar, aprovechando sus elementos y fundiéndolos en una concepción nueva del amor, de la vida y del arte.

Todo esto lo consigue con medios, situaciones y caracteres que son constantemente dramáticos, y con aquella lógica peculiar que la dramaturgia impone a la acción y a los personajes, con aquel ritmo interno y graduado que ningún crítico digno de este nombre puede confundir con los procedimientos de la novela. La *Celestina* no es un mero diálogo ni una serie de diálogos satíricos como los de Luciano, imitados tan sabrosamente por los humanistas del siglo decimosexto. Concebida como una grandiosa tragicomedia, no podía tener más forma que el diálogo del teatro, representación viva de los coloquios humanos, en que lo cómico y lo trágico alternan hasta la catástrofe con brío creciente. Fuera de algunos pasajes en que la declamación moral predomina, el instrumento está perfectamente adecuado a su fin. La creación de una forma de diálogo enteramente nueva en las literaturas modernas, es uno de los méritos más singulares de este libro soberano. En nuestra lengua nadie ha llegado a más alto punto; pero compárese esa prosa con la de Cervantes, y se verá cuánto distan el estilo del teatro y el de la novela, aunque tanto influyan el uno en el otro.

El título de *novela dramática* que algunos han querido dar a la obra del bachiller Rojas, nos parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*, el drama en forma de *acción*. Y todo es activo, y nada es narrativo en la *Celestina*.

Pero ¿cómo prescindir de ella en una historia de la novela española? Así como la antigüedad encontraba en los poemas de Homero las semillas de todos los géneros literarios posteriores y aun de toda la cultura helénica, así de la *Tragicomedia* castellana (salvando lo que pueda tener de excesivo la comparación) brotaron a un tiempo dos raudales para fecundar el campo del teatro y el de la novela. Y si extensa y duradera fue la acción de aquel modelo sobre la parte que podemos llamar profana o secular de nuestra escena, no fue menos decisiva la que ejerció en la mente de nuestros novelistas, dándoles el primer ejemplo de observación directa de la vida: el primero, decimos, porque las pinturas de los moralistas y de los satíricos apenas pasan de rasguños, aun en las animadas páginas del Arcipreste de Talavera, uno de los pocos precursores indudables de Fernando de Rojas. La corriente del arte realista fue única en su origen, y a ella deben remontarse así el historiador de la dramaturgia como el que indague los orígenes de la novela. Y aun puede añadirse que en el teatro esa dirección fue contrastada desde el principio por una poesía romántica y caballeresca muy poderosa, que acabó por triunfar y dio su último fruto con el idealismo calderoniano; al paso que en la novela, vencidos definitivamente los libros de caballerías y relegados a modesta oscuridad los pastoriles y sentimentales, imperó victoriosa la fórmula naturalista, primero en la novela picaresca y luego en la grandiosa síntesis de Cervantes, que llamaba, aunque con salvedades morales, *libro divino* a la inmortal *Tragicomedia*.

Estas razones justifican, a mi ver, la inclusión de la *Celestina* en el cuadro que venimos bosquejando. Y admitida ella, que es sin duda la más dramática, no puede prescindirse de sus imitaciones, que lo son mucho menos, a excepción de la *Selvagia*, la *Lena* y alguna otra. Aun estas mismas fueron escritas sin contar para nada con la escena; y no lo digo solamente por las situaciones pecaminosas, pues iguales, ya que no peores, las hay en varias comedias italianas que positivamente fueron representadas, sino porque en todas esas imitaciones falta aquella chispa de genio dramático que inflama la creación del bachiller Rojas y la hace bullir y moverse ante nuestros ojos en un escenario ideal. En las *Celestinas* secundarias, el diálogo, aunque constantemente puro y rico de idiotismos y gracias de lenguaje, camina lento y monótono, se pierde en divagaciones hinchadas y pedantescas o se revuelca en los más viles lodazales. Sus autores calcan servilmente los tipos ya creados, pero rara vez aciertan a hacerles hablar su propio y adecuado lenguaje. Del drama sólo conservan la exterior corteza, la división en actos o escenas, pero introducen largas narraciones, se enredan en episodios inconexos y usan procedimientos muy afines a los de la novela. Algunas hasta carecen de verdadera acción. *La Lozana Andaluza*, por ejemplo, no es comedia ni novela, sino una serie de diálogos escandalosos, del mismo corte y jaez que *los Ragionamenti* del Aretino. Pero de los caracteres que distinguen a algunos de estos libros y les dan peculiar fisonomía se hablará en el capítulo que sigue. Ahora debemos atender sólo a la obra primitiva, que por ningún concepto debe mezclarse con su equívoca y harto dilatada parentela.

Trabajos muy importantes de estos últimos años han puesto en claro la primitiva historia tipográfica de la *Celestina*; nos han revelado que el libro pasó por dos formas distintas, y han levantado una punta del velo que cubría la misteriosa figura del que yo tengo por único autor y refundidor de la *Tragicomedia*, aunque personas muy doctas conserven todavía alguna duda sobre el particular.

Algo de bibliografía es aquí indispensable, pero la abreviaremos todo lo posible. La primera edición de la *Celestina* conocida hasta ahora es la de Burgos, 1499. ¿Existió otra anterior? Me guardaré de negarlo, pero no encuentro fundada la sospecha. Lo único que puede abonarla son estas palabras del prólogo de la edición refundida de 1502: «que avn los *impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto*, narrando en breue lo que dentro contenía: vna cosa bien escusada, segun lo que los antiguos scriptores vsaron». Es así que estas rúbricas o sumarios aparecen ya en la edición de Burgos, luego tuvo que haber otra anterior en que no estuviesen. El argumento no me convence. Pudo el primer impresor hacer esta adición en el texto manuscrito, y no enterarse de ello el autor hasta verlo impreso, puesto que no tenemos indicio alguno de que asistiera personalmente a la corrección de su libro.

Dejando aparte esta cuestión, que por el momento es ociosa e insoluble, conviene fijarnos en el inestimable y solitario ejemplar de la edición de Burgos, que nos ha conservado el texto primitivo de la *Comedia de Melibea*. Y en verdad que se ha salvado casi de milagro, pues no sólo ha tenido que luchar con todas las causas de destrucción que amagan a los libros únicos, sino con el ignorante desdén de aficionados imbéciles, que le rechazaban por estar *falto*, y hasta llegaron a dudar de su autenticidad.

Carece, en efecto, de la primera hoja, empezando por la signatura A-II (*Argumento del primer auto desta comedia*). Es un tomo en 4.º pequeño, de letra gótica, con diez y siete grabados en madera, que convendría reproducir. En el folio 91 se halla el escudo del impresor con la siguiente leyenda: *Nihil sine causa*. 1499. F. A. de Basilea. Lo cual quiere decir que el libro salió de las prensas de *Fadrique Alemán de Basilea*, que estampó en Burgos muchos y buenos libros desde 1485 hasta 1517.

Pero este último pliego es contrahecho, según testimonio unánime de los que han tenido la fortuna de ver el precioso incunable. Quedaba, pues, la duda de si ese final fue copiado de otro ejemplar auténtico, o si el escudo y la fecha eran una completa falsificación. Pero tal duda no es posible después del magistral estudio del doctor Conrado Haebler, bibliotecario de Dresde, cuya pericia y autoridad en materia de incunables españoles es reconocida y acatada por todo el mundo. Haebler deja fuera de duda que los caracteres con que está impreso el libro son los bien conocidos de *Fadrique Alemán de Basilea*, usados por él en casi todas las ediciones que hizo en 1499 y 1500, e idéntico el escudo del impresor al que aparece en otros productos de sus prensas.

Aparte de esta demostración tipográfica, bastaba haber examinado el libro por dentro (lo cual no creo que hiciese nadie antes de don Pascual Gayangos, por quien fue redactada la interesante nota del Catálogo de Quaritch) para convencerse de que la edición era original y auténtica y anterior de fijo a la de 1502, que nos da ya el texto definitivo de la *Celestina* en veintiún actos. Los trece primeros se corresponden sustancialmente en las dos versiones, pero a la mitad del decimocuarto comienza una grande interpolación que dura hasta el decimonono; el vigésimo corresponde al decimoquinto de la edición primitiva, y el vigésimo primero al décimosexto. Se interpolan, pues, cinco actos seguidos, además de numerosos aumentos parciales, que unidos a las variantes equivalen a una refundición total.

Como el ejemplar de 1499 está falto de la primera hoja, no podemos saber cuáles eran sus preliminares; pero en tan corto espacio no se comprende que cupiera más que el título de la obra en el anverso, y a la vuelta el argumento general de la obra. En cuanto a la carta de *El autor a un su amigo*, sólo podemos decir con seguridad, que consta ya en la edición de Sevilla de 1501, tenida generalmente por segunda, y única que conserva la división en diez y seis actos.

Pero ¿puede negarse de plano que haya existido una edición de Salamanca de 1500? En las coplas de Alfonso de Proaza, que van al fin de la edición de Valencia, de 1514, una de ellas, la postrera, «describe el tiempo y lugar en que la obra *primeramente se imprimió acabada*:

El carro Phebeo despues de aver dado
Mil e quinientas bueltas en rueda,
Ambos entonces los hijos de Leda
A Phebo en su casa tenían possentado.
Quando este muy dulce y breue tratado
Despues de revisto e bien corregido,

Con gran vigilancia puntado e leydo,
Fue en *Salamanca* impresso acabado».

La reproducción de estos versos en la edición valenciana de 1514 no implica, en concepto de Haebler ni en el mío, que ésta sea copia de la salmantina de 1500, ni nos autoriza para creer que llevase el título de *Tragicomedia*, ni que contuviese los veintiún actos y el prólogo. Pudo tomarse el texto de otro ejemplar posterior, que acaso estaría incompleto, y añadirle los versos del de Salamanca. Tampoco es materialmente imposible que, después de publicada la refundición, prefiriese el impresor de Sevilla el texto de la *Comedia* al de la *Tragicomedia*, por ser más de su gusto o por tenerle más a mano. En bibliografía hay bastantes ejemplos de primeras ediciones que no han sido arrinconadas ni sustituidas por las segundas; que han coexistido con ellas, y que a veces han llegado a triunfar del texto enmendado por los propios autores. No fue éste ciertamente el caso de la *Celestina*, puesto que desde 1502 todas las ediciones tienen veintiún actos; pero ¿es tan irracional creer que el impresor de Sevilla pudo ignorar la edición de Salamanca? Hasta la circunstancia de haber omitido una de las octavas de Proaza induce a sospechar que no las tomó de allí. Hubo otras ediciones de que no ha quedado memoria: recuérdese que las nueve más antiguas que conocemos han llegado a nosotros en ejemplares únicos, como restos de un gran naufragio. Tres de ellas son de un mismo año, 1502, lo cual atestigua la inmensa popularidad de la obra. ¡Quién sabe las sorpresas que todavía nos guarda el tiempo!

Absteniéndonos de conjeturas y cavilaciones sobre un punto imposible de resolver por ahora, la que hoy hace veces de segunda edición es la de Sevilla, 1501, ejemplar completo e inestimable que posee la Biblioteca Nacional de París y ha publicado también el señor Foulché-Delbosc con todo el primor que pone en sus reproducciones tipográficas.

El título es *Comedia de Calisto z Melibea con sus argumentos nueuamente añadidos la qual contiene, demas de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas.*

A continuación se lee una carta de El *Autor a vn su amigo*, en que le manifiesta que «viendo la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que nuestra comun patria posee», y en particular la misma persona de su amigo, «cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos», las halló esculpidas en estos papeles, «no fabricadas en las grandes herrerías de Milan, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas; y como mirase su primor, sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, *jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo*, leylo tres o quatro veces, y tantas quantas más lo leya, tanta más necesidad me ponía de releerlo, y tanto más me agradava, y en su proceso nuevas sentencias sentia. Vi no sólo ser dulce en su principal hystoria, o ficion toda junta; pero avn de algunas sus particularidades salían delectables fontezas de filosofia, de otras agradables donayres, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos siruientes y falsas mugeres

hechizeras. Vi *que no tenia la firma del auctor, y era la causa que estaua por acabar*; pero quien quiera que fuesse es digno de recordable memoria por la sutil invencion, por la gran copia de sentencias entreteidas, que so color de donayres tiene. ¡Gran filósofo era! Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, *celó su nombre, no me culpeys si en el fin baxo que lo pongo no expresarse el mio, mayormente que siendo jurista yo*, avnque obra discreta, es agena de mi falcultad; y quien lo supiese diria que no por recreacion de *mi principal studio*, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo hiziesse; antes distraydo de los *derechos*, en esta nueva labor, me entremetiese... Assi messmo pensarían, que no *quinze dias de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuiesse, como es lo cierto*; pero avn mas tiempo y menos acepto. Para desculpa de lo qual todo, no sólo a vos, pero a quantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros. Y *porque conozcays dónde comiengan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallareys una cruz, y es el fin de la primera cena.*»

Los metros son once coplas de arte mayor, en que *el autor* insiste sobre sus propósitos morales y afirma de nuevo que ha proseguido y acabado una obra ajena:

Yo vi en Salamanca la obra presente;
Mouime a acabarla por estas razones:
Es la primera que está en vacaciones;
La otra que oy su inventor ser sciente,
Y es la final, ver ya la más gente
Buelta y mezclada en vicios de amor...

A primera vista estas octavas no tienen misterio, pero otras de Alonso de Proaza, *corrector de la impresión*, que cierran el libro con pomposo elogio, declaran un secreto que el autor encubrió *en los metros que puso al principio*:

No quiere mi pluma ni manda raçon , ,
, Que quede la fama de aqueste gran hombre, , ,
, Ni su digna gloria, ni su claro nombre , ,
, Cubierto de oluido por nuestra ocasion; , ,
, Por ende, *juntemos de cada renglon* , ,
, *De sus onze coplas la letra primera*, , ,
, *Las cuales descubren por sabia manera* , ,
, *Su nombre, su patria, su clara nacion.* , ,

Y en efecto, juntando las letras iniciales de los versos resulta este acróstico: «El *bachiller Fernando de Royas (sic) acabo la comedia de Calysto y Melybea, y fve nascido en la puebla de Montalvan.*

Quién fuese este bachiller Rojas, vamos a verlo en seguida. Pero desde luego conviene notar la contradicción en que incurren Rojas y su panegirista. El primero se da por continuador, al paso que Alonso de Proaza no reconoce más autor que uno.

Un año después, en 1502, aparecieron en Salamanca, en Sevilla y en Toledo tres ediciones cuyo orden de prioridad no se ha fijado todavía. Las tres llevan el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y constan de veintiún actos. Las variantes de pormenor son innumerables. Todo ha sido refundido, hasta el prólogo y los versos acrósticos. En el primero, después de las palabras *vi que no tenía su firma del autor*, se han intercalado estas otras, *el qual, segun algunos dizen, fue Juan de Mena*, e según otros Rodrigo Cota, *pero quien quiera que fuese, es digno de recordable memoria*. En los acrósticos se decía al principio:

No hizo Dedalo en su oficio y saber
Alguna más prima entretalladura,
Si fin diera en esta su propia escriptura
Corta, un gran hombre y de mucho valer.

En la *Tragicomedia* se estampó:

Si fin diera en esta su propia escriptura
Cota o Mena con su gran saber.

Tienen estas ediciones un nuevo prólogo lleno de autoridades y sentencias, en que el autor nos informa de las varias opiniones que hubo sobre su comedia y de los motivos que tuvo para refundirla. «Vnos dezian que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas e tan diferentes condiciones, a solo Dios pertenesce... Los niños con los juegos, los moços con las letras, los mancebos con los deleytes, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades. La primera los borra e rompe; la segunda no los sabe bien leer; la tercera, que es la alegre juventud e mancebía, discorda. Vnos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechandose de las particularidades, haziendola cuento de camino; otros pican los donayres y refranes comunes, loandolos con toda atencion, dexando passar por alto lo que haze más al caso e utilidad suya. Pero aquellos cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias e dichos de philosophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos e propositos. Assi que quando diez personas *se juntaren a oír esta comedia*, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entiende?... Otros han litigado sobre el nombre, *diziendo que no se avia de llamar comedia, pues acabaua en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer auctor quiso darle denominacion del principio, que fue plazer, e llamola tragicomedia*. Assi que viendo estas conquistas, estos dissonos e varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, e hallé que querian que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreacion, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.»

Tales son los datos externos que nos suministran las primeras ediciones de la *Celestina*. Hemos subrayado intencionadamente todas aquellas frases que más importancia pueden tener en este proceso de indagación crítica. Lo primero que nos interesa es la persona del bachiller Fernando de Rojas, autor de la mayor parte de la obra por confesión propia, autor único según Alonso de Proaza.

No ha faltado en estos últimos años quien pusiese en tela de juicio la existencia del bachiller Rojas, o a lo menos su identificación con el autor de la *Celestina*. El erudito que con más tesón y agudeza, y también (justo es decirlo) con menos caridad para sus predecesores, ha examinado las cuestiones *celestinescas*, preguntaba en 1900: «¿Quién es ese Fernando de Rojas, nacido en Montalbán? ¿Dónde ha vivido, qué ha hecho, qué ha escrito y cuándo ha muerto?» Y se reía a todo su sabor de los eruditos españoles que habían dado por buena la atribución a Rojas, aconsejando nominalmente a uno de ellos «que no fuese tan de prisa, porque este género de investigaciones exigen menos precipitación y menos credulidad». El consejo era ciertamente sano, y el aludido tomó de él la parte que le convenía, quedando agradecido a quien se lo daba. Pero siguió opinando que en materias de crítica, tan peligrosa es la incredulidad sistemática como la ciega credulidad, y que era aventurarse mucho el sostener, «hasta que hubiese pruebas de lo contrario, que Fernando de Rojas era un personaje inventado por el autor de la carta y de los versos acrósticos, y propuesto por él a la admiración de sus contemporáneos y de la crédula posteridad».

La prueba en contrario vino dos años después, y pareció perentoria a todos los que no tenían opinión cerrada sobre el asunto. El señor don Manuel Serrano y Sanz, empleado de la Biblioteca Nacional entonces, y ahora dignísimo catedrático de Historia en la Universidad de Zaragoza, tropezó, entre otros procesos de la Inquisición de Toledo (que hoy se guardan en el Archivo Histórico Nacional), con uno formado en 1525 contra Álvaro de Montalbán, el cual declara bajo juramento tener una hija llamada Leonor Álvarez, *muger del bachiller Rojas, que compuso a Melibea, vecino de Talavera*. Y cuando los inquisidores autorizaron al Montalbán para nombrar defensor, «dixo que nombraba por su letrado al *Bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso*.»

Justamente satisfecho el señor Serrano con tan importante hallazgo, publicó íntegro el proceso, acompañado de otros documentos que dan nueva luz sobre la familia de Rojas. La identificación del personaje no podía ser más completa. La celebridad de su libro era tal, que iba unida a su nombre, y su suegro le invocaba como un título de honor: «el bachiller Rojas, que compuso a *Melibea*».

Tampoco ocultaba su condición de judío converso, que parece recaer sobre su propia persona y no meramente sobre su familia, pues entonces se hubiera dicho que venía «de linaje de conversos», según la fórmula usual. Conjetura el señor Serrano, que su madre pudo ser cristiana y vieja, que de ella tomaría su apellido, que en la Puebla de Montalbán, en Talavera y en otras partes del reino de Toledo era de gente hidalga, al paso que no figura en los padrones conocidos hasta ahora de los judíos de aquella tierra. Pero con la anarquía que entonces reinaba en materia de apellidos y la frecuente mezcla de sangre

entre gentes de ambas estirpes, poca seguridad puede haber en esto. Lo único que resulta averiguado es que el nombre del autor de la *Celestina* debe añadirse desde ahora a la rica serie de nombres preclaros con que la raza hebrea ilustró los anales literarios y científicos de nuestra Península.

Resulta del proceso que Leonor Álvarez, mujer del bachiller Rojas, contaba en aquella fecha treinta y cinco años. No consta la edad de su marido, pero siendo ya autor de la *Celestina* en 1499, y viviendo todavía en 1538 según datos que parecen fidedignos, puede conjeturarse que tenía bastante más edad que su mujer, y por mi parte no encuentro inverosímil la de cincuenta años o poco más, en que se fija el señor Serrano. A esto se abjeta que una obra maestra como la *Celestina*, que arguye tan profunda experiencia de la vida, no puede atribuirse a un joven recién salido de las aulas, por precoz que se le suponga. Pero el autor de la *Celestina* era positivamente un genio, y con el genio no rigen las reglas comunes. La intuición puede suplir a la experiencia en tales hombres. No hablemos de los grandes poetas líricos muertos en la flor de sus años, porque la poesía lírica tiene algo de juvenil en su esencia. No es preciso recordar tampoco los portentos de precocidad de Pascal, porque el espíritu geométrico se desenvuelve en condiciones que nada tienen que ver con las experiencias de la vida. Pero buscando en nuestra propia literatura, y muy cerca de nosotros, ejemplo bien adecuado, ¿quién no sabe que toda la obra crítica y satírica de Larra, no superada en nuestra lengua durante el siglo XIX, y a la cual nadie negará amarga y honda penetración social, fue escrita antes de los veintinueve años?

¿Qué inconveniente puede haber para admitir que la *Celestina* sea obra de un estudiante? Nada hay en ella que él no hubiese podido observar directamente: no hay un solo personaje, ni el gentil mancebo Calisto, ni su enamorada Melibea, ni Celestina y sus alumnas, ni los criados de Calisto, ni el rufián Centurio, que salga de los límites del mundo en que él vivía. Tipos como aquéllos debían encontrarse a cualquier hora en Toledo y en Salamanca. Además, el ambiente de la *Celestina* tiene algo de universitario. La obra de Rojas, a pesar de su originalidad potente, es una comedia *humanística*, cuyos lances recuerdan los de las comedias latinas compuestas por los eruditos italianos del siglo decimoquinto: filiación que procuraré poner en claro más adelante. Estas obras se leían en nuestras universidades, y alguna de ellas logró los honores de la reimpresión para uso de nuestros escolares. El medio, pues, era perfectamente adecuado para la elaboración de la *Celestina*, a la cual prestó sus elementos la realidad castellana, y sus formas la tradición clásica en consorcio con la Edad Media.

No es un desatino, aunque lo den a entender doctos filólogos, que llegan a tachar de «inverosímil ignorancia» a que opinamos lo contrario, el decir que las expresiones «mi facultad», «mi principal estudio», pueden aplicarse lo mismo a un estudiante que «a un hombre provisto de un empleo o que ejerce una profesión». A la facultad de Derecho pertenece lo mismo el que la aprende que el que la enseña o la practica: todos ellos pueden decir con igual razón «mi facultad», «mi principal estudio». *Jurista*, según el diccionario vigente, es «el que *estudia* o profesa la ciencia de las leyes». Estudiante *jurista* se dijo siempre en nuestras aulas, para distinguirlo del estudiante teólogo o de cualquier otra clase de estudiantes.

Además, aquellas *vacaciones* en que dice haber acabado su obra, ¿qué pueden ser sino vacaciones universitarias? Entonces no había vacaciones de tribunales, y aun éstos apenas comenzaban a organizarse, ni consta que Rojas ejerciese más oficio público que el de alcalde mayor de Talavera en sus últimos años. Los socios que «estaban en sus tierras» serían otros estudiantes o bachilleres como él. Quizá una detenida exploración en el archivo de la Universidad de Salamanca podría resolver definitivamente este punto, en que bien podían ejercitarse los eruditos de aquella ciudad, que por no sé qué siniestro influjo empieza a olvidar demasiado la investigación de su gloriosa historia.

En Salamanca, digo, porque es para mí casi seguro que estudió allí, y allí se graduó de bachiller en Jurisprudencia, en fecha ignorada, pero anterior de fijo a 1501, cuando ya usa ese título en los versos acrósticos. No había más que dos Estudios de Leyes en todo el territorio de la corona de Castilla, y el de Valladolid estaba más lejos de Talavera o de la Puebla que el de Salamanca y tenía menos nombradía que él.

Esta sospecha raya poco menos que en certidumbre cuando se repara en aquellos tres versos:

Yo vi en *Salamanca* la obra presente:
Movíme a *acabarla* por estas razones:
Es la primera que estó en *vacaciones*...

No por eso creemos que deba localizarse en aquella ciudad la escena de la *Tragicomedia*. Pero dejando en suspenso este y otros puntos relativos a la composición de la obra, continuemos recogiendo los pocos vestigios que de su paso por el mundo dejó el bachiller Fernando de Rojas. No da mucha luz la causa inquisitorial de su suegro Álvaro de Montalbán. Es uno de tantos procesos contra judaizantes, en que pueden adivinarse de antemano las acusaciones y los descargos. La familia había dado un regular contingente a los registros del Santo Oficio, que había desenterrado y quemado los restos del escribano Fernando Álvarez de Moltalbán y de su mujer Mari Álvarez, padres del procesado Álvaro. El cual declara tener setenta años, antes más que menos, y haber sido ya *reconciliado* hacía más de cuarenta, por comer el *pan cenceño* y entrar en las *cabañuela* y hacer otras ceremonias judaicas. El promotor fiscal le acusa de hereje y apóstata, no sólo por los actos dichos, sino por haber sembrado proposiciones de mala doctrina, dudando, como los saduceos, de la inmortalidad del alma. «Item, que despues acá, con poco temor de Dios y en menosprecio de la religión cristiana, hablando ciertas personas cómo los plazer de este mundo eran todos burla, e que lo bueno era ganar para la vida eterna, el dicho Álvaro de Montalvan, creyendo que no ay otra vida despues desta, dixo e afirmó que acá toviere el bien, que en la otra vida no sabia sy avia nada.» Un Iñigo de Monzón, vecino de Madrid, que había conocido a Álvaro en casa de su hija Constanza Núñez, mujer de Pedro de Montalván, *aposentador de Sus Magestades*, no sólo fue testigo de este cargo, sino que añadió otros bastante graves para la ortodoxia del procesado: «Preguntado en qué posesión es avido e tenido el dicho Álvaro de Montalvan en esta dicha villa e en los otros lugares donde dél se tiene noticia, dixo que en vezes ha estado en esta dicha villa, en la parrochia de san Gines, en casa del dicho su yerno, más de dos años, y el uno a la contina puede ayer tres años, e que en el dicho tiempo que aquí estovo

nunca le veyá en misa los domingos ni fiestas, sino es alguna vez que yva con su hija, y que entrando en la yglesia se sentava en un poyo cabizbaxo, y que asy se estava sin sentarse de rodillas ni quitarse el bonete; e no se acuerda ni parava mientes si adorava el Santo Sacramento, pero acuerdase que murmuravan muchas mugeres en la yglesia de verle asy syn devocion y syn verle rezar ni menear los labrios; e que otras vezes se metia en una capilla, donde estava hasta que se acabase el ofiçio, sentado; y que en el dicho tiempo tampoco, le vió comulgar ni confesarse, e que preguntandole este testigo, con sospecha al dicho cura, le dixo que con él no se había confesado, ni comulgado.» El cura de San Ginés atenuó algo los términos de esta declaración; y no se pasó adelante en la prueba testifical, sin duda porque en la Puebla (como dijo el mismo cura) apenas había persona que no tuviese nota de *reconciliada*. Las confesiones del reo, que prometió vivir de allí adelante como buen cristiano, y sin duda también su avanzada edad, mitigaron algo el rigor de la sentencia, que se redujo finalmente a asignarle su casa por cárcel, con obligación de traer el sambenito sobre todas sus vestiduras, y las demás penitencias en tales casos acostumbradas.

El bachiller Fernando de Rojas no vuelve a ser mencionado en el proceso de su suegro más que una vez sola, cuando le designó como abogado. Los inquisidores dijeron que no había lugar y que nombrase *persona sin sospecha*, y él nombró al licenciado del Bonillo.

Ya en 1517 había figurado *el bachiller Fernando de Rojas* entre los testigos de abono y descargo en otro proceso inquisitorial contra Diego de Oropesa, vecino de Talavera, acusado también de judaizante. Ni el triste percance de su suegro, ni los buenos oficios que generosamente prestaba a los de su raza, parecen haberle hecho personalmente sospechoso, si hemos de dar crédito a las noticias que en el primer tercio del siglo XVII recogió en su *Historia de Talavera*, inédita aún, el Licenciado Cosme Gómez de Tejada de los Reyes, escritor juicioso y fidedigno en las tradiciones locales que conserva, y mucho más próximo a Rojas que nosotros, aunque no fuese coetáneo suyo. Este pasaje, descubierto por Gallardo y dado a conocer por Cañete con una errata substancia, dice así en su integridad:

«Fernando de Rojas, autor de la *Celestina*, fábula de Calixto y Melibea, nació en la Puebla de Montalban, como él lo dize, al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos; pero hizo asiento en Talavera: aquí vivió y murió y está enterrado en la iglesia del convento de monjas de la Madre de Dios. Fué abogado docto, y aun hizo algunos años en Talavera oficio de Alcalde mayor. Naturalizóse en esta villa y dejó hijos en ella. Bien muestra la agudeza de su ingenio en aquella breve obra llena de donaires y graves sentencias, espejo en que se pueden mejor mirar los ciegos amantes que en los cristalinos adonde tantas horas gastan rijando sus feminiles guedejas. Cumplió bien sus obligaciones en aquel género de escrevir, con que pueden entender tantos autores modernos de libros de entretenimiento y de otros, que no consiste la arte y gallardía de decir en afectadas *culturas*, todo ruido de palabras que atruenan el viento y lisonjean el oído, mas no hieren el alma porque les falta solida munición: vano estudio, indecente, infructuoso, que solamente a ingenios semejantes deleita, y a ninguno enseña ni mueve. Vienen medidos a Fernando de Rojas respecto de otros autores aquellos dos versos de Marcial, hablando de Persio comparado a Marso:

*Saepius in libro memoratur Persius uno
Quam levis in tota Marsus Amazonide;*

y lo que admira es que siendo el primer auto de otro autor (entiéndese que Juan de Mena o Rodrigo de Cota) no sólo parece que formó todos los actos vn ingenio, sino que es *individuo*. El mismo ejemplo tenemos en nuestro tiempo en los dos hermanos Argensolas, Lupercio y Bartolomé, insignes poetas, dos padres de un solo hijo, que sus metros más dicen unidad que similitud.»

Prescindiendo del elogio de la *Celestina*, que es uno de los más curiosos de un tiempo en que ya comenzaba a olvidársela, nada hay en la sencilla noticia de Tejada que pueda infundir sospechas al más escéptico, ni que esté en contradicción con los pocos documentos originales que poseemos. Es cosa sabida (por declaración del mismo Rojas y por testimonio de su suegro), que era abogado, y sin gran temeridad se le ha podido llamar docto, pues no hemos de suponer ignorante y cerril en su *principal estudio* a quien era capaz de componer por mera recreación la *Celestina*. Que se naturalizó en Talavera está confirmado por todos los documentos, pues ya aparece como vecino de aquella ciudad en 1517, y a ella se refieren todas las noticias posteriores de su vida, que alcanzan hasta 1538. Consta que aquel año ejerció en Talavera desde el 15 de febrero al 21 de marzo el cargo de alcalde mayor, sustituyendo al Dr. Núñez de Durango. Si Cosme Gómez escribía de memoria, pudo equivocarse en cuanto a la duración del cargo, pero ésta no es variante de trascendencia. Lo del enterramiento en la iglesia del convento de monjas de la Madre de Dios era caso de notoriedad pública y no podía inventarse. Finalmente, es ciertísimo que Fernando de Rojas dejó descendencia. El testamento de su cuñada, Constanza Núñez, descubierto por el benemérito y malogrado don Cristóbal Pérez Pastor en el archivo de protocolos de Madrid, nos ha dado a conocer el nombre de una hija del poeta, Catalina de Rojas, casada con su primo Luis Hurtado, hijo de Pedro de Montalbán. Y probablemente no fue única: en el archivo de la parroquia del Salvador, de Talavera, que está próxima al convento de la Madre de Dios, se encuentran partidas bautismales de 1544, 1550 y 1552, referentes a varios hijos de *Álvaro de Rojas*, y de *Francisco de Rojas*, casado este último con Catalina *Álvarez*, patronímico que llevaba también la mujer de nuestro autor. La razón de los tiempos y el no conocerse por entonces otros Rojas en Talavera, puede inducir a sospechar que el *Álvaro* y el *Francisco* eran hijos del bachiller; lo que no parece dudoso es que pertenecían a su familia.

No es únicamente el testimonio de Cosme Gómez el que afirma la atribución de la *Celestina* a Fernando Rojas. Hay otro más antiguo y que estaba ya indicado años antes del hallazgo de los procesos de Toledo. Al tomar posesión de su plaza de número en la Academia de la Historia, leyó el inolvidable don Fermín Caballero, en 1867, un precioso discurso sobre las *Relaciones geográficas* que los pueblos de Castilla dieron a Felipe II desde 1574 en adelante, contestando al interrogatorio redactado por Ambrosio de Morales. No se olvida don Fermín de consignar que «del bachiller Fernando de Rojas, *coautor* de la famosa *Tragicomedia*, hace referencia la respuesta de su lugar natal, la Puebla de Montalbán». Y así es, en efecto, salvo lo de *coautor*, que no es frase del documento, sino gratuita afirmación del ilustre académico, que en eso seguía la opinión más corriente en su tiempo. Para los naturales de la Puebla, como para Álvaro de

Montalbán, Rojas era único autor de la *Tragicomedia*. Mandaba el capítulo 37 del interrogatorio que se especificasen «las personas señaladas en letras, armas y en otras cosas que haya en el dicho pueblo, o que hayan nacido o salido de él, con lo que se supiere de sus hechos y dichos señalados». El bachiller Ramírez Orejón, clérigo, que fue, en compañía de Juan Martínez, ponente (como hoy diríamos) de esta Relación, contesta que *de la dicha villa fue natural el bachiller Rojas, que compuso a Celestina*.

Aclarado ya, aunque no tanto como nuestra curiosidad desearía, el enigma personal del bachiller, que por tanto tiempo ha fatigado en inútiles disquisiciones a la crítica, entremos en las cuestiones verdaderamente graves y difíciles que se refieren a la composición del libro. Estas cuestiones se han complicado con la aparición de los ejemplares en diez y seis actos. Antes no se disputaba más que sobre el acto primero. Ahora no basta preguntar: el bachiller Rojas, ¿es autor único de la *Celestina*?, sino que la interrogación debe formularse así: el bachiller Rojas, ¿es único autor de los diez y seis actos que conocemos por las ediciones de Burgos y de Sevilla? ¿Se le deben atribuir también los cinco actos interpolados en las ediciones de 1502, y conocidos con el nombre de *Tractado de Centurio*? ¿Le pertenecen asimismo las variantes y adiciones que se introdujeron en los demás actos del texto refundido?

En absoluto rigor crítico la cuestión del primer acto es insoluble, y a quien se atenga estrictamente a las palabras del bachiller ha de ser muy difícil refutarle. Él afirmó siempre en la carta «a vn su amigo», en los versos acrósticos y en el prólogo, que no había hecho más que continuar una labor ajena. Los elogios que hace del primer autor son tan enfáticos que superan a todo lo que han dicho los más exaltados panegiristas de la *Celestina*:

Jamás yo no vide en lengua romana,
Despues que me acuerdo, ni nadie la vido,
Obra de estilo tan alto e sobido,
En tusca, ni griega, ni en castellana.
No trae sentencia, de donde no mana
Loable a su auctor y eterna memoria...

Él no ha hecho más que *dorar con oro de lata*

El más fino tíbar que vieron sus ojos,
Y encima de rosas sembrar mil abrojos.

Afecta desdeñar los quince actos por él escritos: «el fin baxo que le pongo»; obra al fin, de *quinze días* de vacaciones, en que anduvo algo distraído de los derechos». *Sus mal doladas razones* irán distinguidas de las del antiguo autor con una cruz en la margen al fin de la primera *cena*. Ha de advertirse que ni en la edición de Burgos ni en la de Sevilla (1501) aparece tal cruz, ni el texto está dividido en *cenar* o escenas, sino en *auctos*, como en todas las restantes. Un humanista como Rojas, que da tan seguras pruebas de conocer el teatro de Plauto y Terencio, no podía ignorar que tanto en la comedia latina como en la moderna son cosa muy diferente actos y escenas. En la *Celestina* misma algunos actos

pueden dividirse en escenas, atendiendo a las mutaciones de lugar y a las entradas y salidas de los personajes. Pero es lo cierto que el bachiller, por inexperiencia acaso del vocabulario teatral, usaba promiscuamente las dos palabras, puesto que en las ediciones de 1502 la carta termina de este modo: «acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuision en vn *aucto o cena*, incluso hasta el segundo *aucto*, donde dize: «Hermanos míos...» No hay duda, pues, que la primera *cena* coincidía exactamente en el primer acto, y es la parte que Rojas da por ajena.

Este acto es ciertamente más largo que ningún otro de la *Tragicomedia*, aunque no con la desproporción que se ha dicho. En la edición más reciente ocupa treinta y ocho páginas, pero no es corto el *aucto dozeno*, que pasa de veinticuatro. Quizá cuando el autor comenzó a escribir no pensaba en dar a su obra el desarrollo que luego tuvo, y creyó poder encerrar toda la materia en un solo acto. Lo que sí llama la atención, y lo consigno lealmente por lo mismo que soy partidario acérrimo de la unidad de autor en la *Celestina*, es que el primer acto fue el único que se salvó de adiciones y retoques en la refundición de 1502, como si Rojas hubiera tenido escrúpulo de poner la mano en obra que no le pertenecía. Hay algunas variantes, pero son puramente verbales. Hubiera sido demasiado candor en Rojas dar con su propio texto armas contra la supuesta existencia de otro autor. Inventada ya la fábula, tenía que sostenerla con algún color de verosimilitud.

Pero ¿qué autor era ese a quien tanto admiraba? En la primera redacción de la *Carta a un su amigo* no nombra a nadie, ni hace conjetura alguna: se limita a decir que la obra llegó anónima a sus manos. En la segunda es más explícito y consigna la atribución por unos a Juan de Mena y por otros a Rodrigo Cota.

Nadie ha tomado en serio la primera, a excepción del editor barcelonés de 1842, que tuvo el capricho de estampar en la portada los nombres de Mena y Cota, ligándolos, con la conjunción y, como si hubiesen sido colaboradores en la tragicomedia. Juan de Mena fue un poeta superior dentro de su género y escuela, y en cierto modo el mayor poeta del siglo XV, pero su prosa es francamente detestable, llena de pedanterías, inversiones y latinismos horribles, que le hacen digno émulo de don Enrique de Villena, cuyas huellas procuró seguir. Basta haber leído una página cualquiera del *Omero romanizado* o de la Glosa que hizo a su propio poema de la *Coronación*, para comprender que era incapaz de escribir ni una línea de la *Celestina*. De esa Glosa decía el Brocense que, «allende de ser muy prolija, tiene malísimo romance y no pocas boberías (que ansi se han de llamar): más valdría que nunca pareciesen en el mundo, porque parece imposible que tan buenas coplas fuesen hechas por tan avieso entendimiento»

Esta incapacidad de Juan de Mena para usar otro lenguaje que el métrico debía de ocultársele menos que a nadie a Fernando de Rojas, verdadero progenitor de nuestra prosa clásica, a quien no llega ningún escritor del siglo XV y superaron muy pocos del siguiente. ¿Cómo hubiera podido creer ni por un momento que era obra de Juan de Mena la que dice haber tenido entre manos? Este rasgo es uno de los que hacen dudar de su absoluta sinceridad. Puso a bulto el nombre del poeta cordobés, porque era una grande autoridad literaria en su tiempo y se le citaba para todo, y el mismo Rojas estaba

empapado en sus escritos, como lo declaran de un modo palmario algunos pensamientos e imitaciones de detalle que en la *Celestina* se encuentran, como veremos después.

La cuestión de Rodrigo Cota es diversa y merece más atento examen. Rodrigo Cota de Maguaque, llamado comúnmente *el Tío o el Viejo*, para distinguirlo de un deudo suyo a quien llamaron *el Mozo*, era un judío converso de Toledo, que afectó como otros muchos, odio ciego y feroz contra sus antiguos correligionarios, y recibió por ello dura lección de otro poeta judío, Antón de Montoro. A Cota han sido atribuidas, con leve fundamento, diversas producciones anónimas del siglo XV, tales como las *Coplas de la Panadera*, el escandaloso y sucio libelo titulado *Coplas del Provincial* y la célebre sátira política *Coplas de Mingo Revulgo*. Pero aun suponiendo que fuera suya esta alegórica y revesada composición, que para los mismos contemporáneos tuvo necesidad de comentario, más perdía que ganaba en títulos para ser considerado autor de la *Celestina*, obra sencilla y humana, y por eso eternamente viva, la cual nada tiene que ver con una sátira política del momento, ingeniosa sin duda, pero todavía más afectada que ingeniosa, especialmente en la imitación del lenguaje rústico. La verdadera joya poética que debemos a Rodrigo Cota es el *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, inserto en el *Cancionero General* de 1511. Fuera de las *Coplas* de Jorge Manrique, no hay composición que venza a ésta en toda la balumba de los cancioneros del siglo XV. Y no vale sólo por su espléndida ejecución, por sus bellezas líricas, por la elegancia y el brío de muchos de sus versos, sino también por su contenido, que es intensamente dramático. No se trata de un mero contraste o debate, de los que tanto abundan en las escuelas de trovadores, sino de una verdadera acción, de un drama en miniatura, con tema filosófico y muy humano: el vencimiento del Viejo por el Amor y el desengaño que sufre después de su mentida transformación. Quien imaginó este coloquio en verso, anterior sin duda a las églogas de Juan del Enzina, no era indigno de haber escrito algunas páginas de la *Celestina*, pero no sabemos siquiera que cultivase la prosa. Nos falta todo punto de comparación, y hay mucha distancia entre un sencillito diálogo de dos personajes alegóricos y una visión del mundo tan serena y objetiva como la que admiramos en la inmortal *Tragicomedia*.

Cota y Rojas fueron contemporáneos, aunque no de la misma generación; los dos procedían de estirpe hebrea; los dos nacieron y vivieron en el reino de Toledo, el uno en la Puebla de Montalbán, el otro en la capital misma, de la cual sólo dista cinco leguas aquella villa. En 1495 debía de haber muerto ya, puesto que su nombre no consta en la *Lista de los inhábiles de Toledo* (es decir, de los conversos) y cantidades *que cada uno pagó por su rehabilitación*, pero su apellido se repite mucho: María Cota, mujer de Pero Rodríguez de Ocaña; Inés y Sancho Cota, hijos del doctor Cota; Rodrigo Cota, joyero. En la misma lista están el suegro de Rojas, Álvaro de Montalbán, y otros conversos de su apellido. ¿Cómo no suponer relaciones entre personas de la misma raza y que habían corrido los mismos peligros y sufrido las mismas exacciones pecuniarias? ¿Tan difícil le hubiera sido a Rojas poner en claro esa atribución a un antiguo correligionario suyo, a quien pudo muy bien conocer y tratar, puesto que hay versos de Cota posteriores a 1472?

La tradición de Cota prosperó más que la de Juan de Mena, y son varios los escritores del siglo XVI que la repiten, especialmente los toledanos, que encontraban motivo de orgullo

en tal compatriota. Así Alonso de Villegas, en los metros que sirven de dedicatoria a su *Comedia Selvagia*, impresa en 1554:

Sabemos de Cota que pudo empear,
Obrando su ciencia, la gran *Celestina*;
Labróse por Rojas su fin con muy fina
Ambrosia, que nunca se puede estimar.

Don Tomás Tamayo de Vargas, que nació en Madrid, pero puede considerarse como hijo adoptivo de la imperial ciudad, consigna en su inédita bibliografía *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de 1624*, una curiosa tradición local, que valga lo que valiere, merece recogerse, por ser tan pocos los testimonios antiguos sobre la *Celestina*: «Rodrigo Cota, llamado *el Tío*, de Toledo, *escribió estando en Torrijos debaxo de unas higueras, en la casa de Tapia*, el acto primero de *Scelestina*, Tragicomedia de Calisto e Melibea, libro que ha merecido el aplauso de todas las lenguas. Alguno ha querido que sea parto del ingenio de Juan de Mena, pero con engaño, que fácilmente prueba la lengua en que está escrito, mejor que la del tiempo de Juan de Mena.»

La indicación no puede ser más precisa, pero por lo mismo infunde recelo. Tamayo de Vargas era un erudito al uso de su tiempo, novelero y algo falsario, o por lo menos patrocinador de falsos cronicones y antiguallas supuestas. Pudo hacerse eco de un rumor vulgar, que acaso se refería a Rojas y no a Rodrigo de Cota; pudo inventarlo él mismo en obsequio y lisonja a los toledanos o a los vecinos de Torrijos. Con escritores tales es menester gran cautela. Sin duda por eso don Nicolás Antonio, que los conocía a fondo, y que manejó la *Junta de libros*, ingiriéndola casi entera en su *Biblioteca Nova*, se guardó mucho de copiar ésta y otras especies.

Con la única excepción acaso de Lorenzo Palmyreno en sus *Hypotiposes clarissimorum virorum*, todo el siglo XVI creyó en la veracidad de las palabras de Rojas y aceptó la *Celestina* como obra de dos autores. El voto más importante es el del autor del *Diálogo de la lengua*: «*Celestina, me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó*. El juicio de todos me satisfaze mucho, porque sprimieron, a mi ver muy bien y con mucha destreza, las naturales condiciones de las persoras que introduxeron en su tragicomedia, *guardando el decoro d'ellas desde el principio hasta el fin*». Precisamente por haber guardado ese *decoro* o consecuencia de los caracteres desde el principio al fin, que señala con fina crítica Juan de Valdés, parece difícil admitir en el plan y composición de la *Celestina*, más mente ni más ingenio que uno solo.

Tal es el sentir unánime de la crítica moderna, con una sola excepción que yo recuerde, muy respetable por cierto, y apoyada en ingeniosos argumentos, que no han logrado convencerme. En este punto sigo opinando como opinaba en 1888, cuando la tesis del autor único de la tragicomedia distaba mucho de ser tan corriente como ahora.

Prescindamos de la divergencia entre los dos textos de la *carta* al amigo y atengámonos sólo al segundo. La misma incertidumbre con que el bachiller Rojas se explica, diciendo

que unos pensaban ser el autor Juan de Mena y otros Rodrigo de Cota, si no basta para invalidar su testimonio, le hace por lo menos muy sospechoso, puesto que en cosa tan cercana a su tiempo no parece verisímil tal discrepancia de pareceres. Toda la narración tiene visos de amañada. ¿Quién puede creer, por muy buena voluntad que tenga, que *quince* actos de la *Celestina* primitiva, es decir, más de las dos terceras partes de la obra, hayan sido escritas ni por un estudiante, ni por un letrado, ni por nadie, en *quince días* de vacaciones, cuando hasta por la extensión material parece imposible, y lo parece mucho más si se atiende a la perfección artística, a la madurez y reflexión con que todo está concebido y ejecutado, sin la menor huella de improvisación, ligereza ni atolondramiento. ¿Qué especie de ser maravilloso era el bachiller Fernando de Rojas, si hemos de suponerle capaz de semejante prodigio, inaudito en la historia de las letras?

Porque aquí no se trata de aquellas atropelladas fábulas que Lope de Vega se jactaba de haber lanzado al mundo *en horas veinticuatro*. Esto en Lope mismo tenía que ser la excepción y no la regla. Él no habla de todas, sino de algunas: «más de ciento», modo de decir hiperbólico sin duda (como hipérbole debe de haber también en lo de las horas), pero que, aun tomado a la letra, no sería la mayor, sino la menor parte de un repertorio que contaba ya en la fecha en que el *Arte Nuevo* se imprimió (1609) «cuatrocientos y ochenta y tres comedias». Poseyó Lope en mayor grado que ningún otro poeta el ingenio de la improvisación escrita; pero sin recelo puede afirmarse que ninguna de sus buenas comedias fue compuesta de ese modo. Harto se distinguen unas de otras, aunque en las mejores hay tremendas caídas y en las más endebles algún destello de aquel sol de poesía que nunca llega a velarse del todo por las nubes del mal gusto. Y además, Lope era un artista dramático, un hombre de teatro, a quien el aplauso popular estimulaba a la producción sin tasa, y con quien colaboraba inconscientemente todo el mundo. ¡Cuán diversa la posición de Rojas, que no veía delante de sí modelos, ni público en torno suyo, ni podía entrever más que en sueños lo que era la dramaturgia representada, ni podía sacar su arte más que de las entrañas de la vida y de su propio solitario pensamiento; empresa mucho más difícil que hilvanar comedias con vidas de santos o con retazos de crónicas, como solía hacer Lope en los malos días en que la inspiración le flaqueaba!

Grandes poetas románticos, que pertenecen, en algún modo a la familia de Lope, se han gloriado también de esos alardes de fuerza. Sabido es de qué manera explicaba Zorrilla el origen de *El Puñal del Godo*, escrito en dos días; pero su relato es tan descabellado, que apenas se le puede dar crédito. Víctor Hugo afirmó que había compuesto el *Bug-Jargal* en quince días; pero su maligno comentador Biré, que le ha ido siguiendo paso a paso en toda su carrera literaria, prueba de un modo irrefutable que ese *Bug-Jargal* no era la novela que conocemos ahora, sino un esbozo de ella, un cuento muy breve (de 47 páginas), publicado en un periódico (*Le Conservateur Littéraire*), y que pudo ser cómodamente escrito por su joven autor en quince días y aun en menos, sin que haya en ello nada de extraordinario.

Y además, la *Celestina* no es el *Bug-Jargal*, ni *El Puñal del Godo*, ni una de las comedias que Lope olvidaba después de escritas. Pertenece a una categoría superior de arte, en que todo está firme y sólidamente construido; en que nada queda al azar de la improvisación; en que todo se razona y justifica como interno desenvolvimiento de una ley orgánica; en

que los mismos episodios refuerzan la acción en vez de perturbarla. No es la perfección del estilo la maravilla mayor de la *Celestina*, con serlo tanto, sino el carácter clásico e imperecedero de la obra, su sabia y magistral contextura, que puede servir de modelo al más experto dramaturgo de cualquier tiempo. La locución es tan abundante, fluye con tan rica vena, que no parece haber costado al autor grandes sudores. Su corrección es la del genio que adivina y crea su lengua; no es la corrección enteca y valetudinaria del estilo académico, sino la expansión generosa de un temperamento artístico, la plétora sanguínea de los grandes escritores del Renacimiento, cuando todavía la secta de la *difícil facilidad* no había venido a encubrir muchas impotencias. Pero ni ese estilo, ni mucho menos la concepción a que sirvió de instrumento, son compatibles con la leyenda de los quince días, que a mis ojos es una inocente broma literaria, un rasgo que hoy llamaríamos humorístico. Los *quince días* fueron sugeridos por los *quince auctos*, ni más ni menos.

A nuestro juicio, todas las dificultades del preámbulo tienen una solución muy a la mano. El bachiller Fernando de Rojas es único autor y creador de la *Celestina*, la cual él compuso íntegramente, no en quince días, sino en muchos días y meses, con toda conciencia, tranquilidad y reposo, tomándose luego el ímprobo trabajo de refundirla y adicionarla, con mejor o peor fortuna, que esto lo veremos luego. Y la razón que tuviese para inventar el cuento del primer acto encontrado en Salamanca no parece que pudo ser otra que el escrúpulo, bastante natural, de no cargar él solo 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, salvo las intenciones de su autor, que tampoco están muy claras. Este mismo recelo o escrúpulo le movió acaso a envolver su nombre en el laberinto de los acrósticos y a 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 a 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 fue 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.

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 a pesar de la respetable opinión de Juan de Valdés, repetida por muchos sin comprobarla, no ha podido ocultarse a los ojos de la crítica, desde que ésta comenzó a ejercitarse directamente sobre los textos y a 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 dio acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una «sola pluma».

Don José María Blanco (White) afirmó resueltamente, en un discreto artículo de las *Varietades o 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 a un escritor de otro, se halla la menor variación». ¿Sería esto posible, aun suponiendo que entre la composición del primer acto y de los restantes no mediaran más que veinte o 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 a uno de fines del siglo XVI que a otro del reinado de don Juan II, con la sola excepción del *Corbacho*? Rojas está a medio camino de Cervantes, y, sin embargo, una centuria entera separa sus dos producciones inmortales.

Ni Fernando Wolf, ni Lemcke, ni Carolina Michaëlis, ni otros eminentes hispanistas de los que más a 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 a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a 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 o lánguidos y descoloridos, o 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 o el Pármeno del primer acto y los personajes que con iguales nombres figuran en los actos siguientes? ¿Dónde se ve la menor huella de afectación o 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 señor Foulché-Delbosc, que está enteramente de acuerdo conmigo en lo que toca a la cuestión del primer acto y de los quince siguientes, ha planteado con mucho tino un nuevo y más interesante problema, que afecta a la integridad de la *Celestina*, aun que por diverso modo. ¿Pertencen al autor primitivo las adiciones introducidas en 1502 (acaso antes)? ¿Pueden atribuírsele los cinco actos nuevos, o sea, el *Tractado de Centurio*? El señor Foulché-Delbosc sostiene resueltamente que no. Su argumentación es brillante y especiosa; pero en materia de gusto tales alegatos nunca pueden convencer a 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 inverosimilitud de que nadie, en vida del autor, se hubiese atrevido a 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 desenfadada piratería: Lope, Tirso, Alarcón, Calderón vieron impresas muchas de sus comedias en forma tal, que no acertaban a reconocerlas. Cualquier librero que compraba a histriones hambrientos unas cuantas copias de teatro, llenas de gazafatones y desatinos, formaba con ellos una parte *extravagante*, y la echaba al mundo atribuyendo

las comedias a quien se le antojaba. Si esto sucedía en tiempo de Felipe IV, imagínese lo que podía pasar en tiempo de Rojas, cuando apenas comenzaba a existir la salvaguardia del privilegio.

Pero las interpolaciones de 1502 tienen tal carácter, que cuesta trabajo ver en ellas una mano intrusa. Afortunadas o desgraciadas, son enmiendas de autor, que se propone 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».

Líbreme 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 a 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 a los anteriores. Hartzenbusch escribió tres veces *Los Amantes de Teruel*, y la última versión supera notablemente a 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 a 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 a 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 señor 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 señor don Cayo Ortega ha distinguido, poniéndolas entre corchetes, todas las frases añadidas en el texto de veintiún actos

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

Las adiciones son de dos clases: unas recaen sobre el texto antiguo, otras constituyen actos nuevos. De las primeras, que llegan a 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 a su éxito, fue 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 señor Foulché. Parece que el autor ha querido darnos un índice paremiológico o 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 reluze*», se añade en el texto de 1502. Decía Celestina en sus diabólicos consejos a 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 retahíla 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, a 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 o 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 o en honesta pobreza. Las riquezas no hazen rico, mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo; más son los poseídos 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 las 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? llevame a merendar a tu casa; muestrame tu enamorado; ¿quánto ha que no te vida? ¿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* continuo en la boca!» 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, a 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 sólo. Ya en el primer acto, Sempronio, criado con puntas de rufián, pregunta a 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 a «Atibater 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: «Conjúrate, triste Pluton, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitan sobervio de los condenados angeles, señor de los sulfureos fuegos que los hirvientes ethnicos montes manan, gobernador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas (*regidor de las tres furias Tesifone, Megea e Aletto, 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 compañía 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 la bivoras de que este aceyte fue hecho, con el qual vnto está hilado, vengas sin tardança a obedescer mi voluntad...»

No es éste el lenguaje habitual de *Celestina*, pero en la restante de la pieza se muestra tan leída en las historias, antiguas como el que más. Ponderando en el acto IV las 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 o 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... 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 suffrir sin desmayo la ya vezina muerte...* Siacaso 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 a 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 a fondo la *Eneida*, y sacade ella un cumplimiento para Celestina, que no le hubiera entendido a no estar versada también en el poema, virgiliano: «De cierto creo, si nuestra edad alcanzara 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, Pleberlo, que llena el acto XXI, contiene reminiscencias clásicas tan oportunas como éstas: «Yo fuy lastimado sin aver ygual 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 los hijos nuestros en siete dias,... no me satisfaze, que otros dos le quedaban dados en adopcion. ¿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 menos 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 a arrojar de la torre, aquella absurda enumeración de todos los grandes parricidas: Bursia, rey de Bitinia, que *sin ninguna razón mató a su propio padre*; Tolomeo, rey de Egipto, que exterminó a toda su familia por gozar de una manceba; Orestes, matador de Clitemnestra; Nerón, de Agripina; Filippo, rey de Macedonia; Herodes, Constantino; Laodice, reina de Capadocia; Medea, la *nigromantesa*, y finalmente, «aquella gran crueldad de Phraates, rey de los Partos, que porque no quedase sucesor después de él mató a Orote (Orontes), su viejo padre, e a 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 a su padre en el momento crítico de consumar 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, o sea del *Tractado de Centurio*. Para ello hay que tener a 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 criança, 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 estado, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto proposito de ella, entreveniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos servientes del vencido Calisto, engañados e por ésta tornados 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 la adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea.»

Cómo empezó a cumplirse este proceso amoroso, lo declara el *argumento* del primer *aucto*, 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 después 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 construida. Desde que Celestina entra en escena, ella la domina y rige con su maestría infernal, convirtiendo en auxiliares suyos a los criados de Calisto y Melibea, seduciendo a Pármeno con el cebo del deleite de Areusa, prima de Elicia; a Sempronio con la esperanza de participar del botín; a 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 a 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 aucto X y concertada ya con su amante en el XII) acabe de caer en brazos de Calisto. Riñen Sempronio y Pármeno con la desalmada vieja, que les niega su parte en la ganancia de la cadena de oro entregada por Calisto. Encréspace 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 a su primera y aquí única cita de amor con Melibea (aucto XIV). La escena es rápida y no puede calificarse de lúbrica. Triunfa el enamorado mancebo de la honesta aunque hartó 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, puso el pie en vazio e cayó, e de la triste cayda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras e paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortaronle sin confessión su vida; cortaron 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 a un falsario más o menos experto? Por mi parte, no puedo menos de responder negativamente a estas preguntas. La tesis que pretende despojar a 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 a 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 a 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 Bradamente en el castillo de Tristán; pero no todos dirán lo mismo de la historia de León de Grecia, de la expedición de Rugero a 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 alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes», exigencia muy propia de lectores vulgares y mal inclinados a la *carnal grosería*. Pero ya que contra su voluntad entró en la empresa (lo cual no creemos más que a medias) y determinó retardar la catástrofe, haciendo que «el deleytoso yerro de amor» durase «quasi un mes» no había para qué recurrir a una intriga episódica e inútil: que no conduce a ninguna parte ni modifica en nada el desenlace. Si la venganza que Areusa y Elicia quieren tomar de Calisto y Melibea por haber sido sus amores ocasión de las muertes de Pármeno y Sempronio llegara a cumplirse, y Calisto pereciera a manos de asesinos y no por el accidente fortuito de la caída de la escala, aun pudiera tener disculpa este largo rodeo, que haría la muerte del amante más verisímil desde el punto de vista material, y más interesante como cuadro escénico. Pero como el rufián Centurio, buscado por las dos mozas para el caso, no hace más que proferir fieros y baladronadas, y el otro rufián, llamado Traso el Cojo, y sus dos compañeros, no pasan de dar cuatro voces y trabar una pendencia de embeleco con los pajes de Calisto, claro es que tres por lo menos de los actos intercalados huelgan por completo, aunque a nadie le pesará leerlos, pues allí fue trazado la primera vez con indelebles rasgos uno de los tipos que más larga vida hablan de tener en nuestra literatura dramática y novelesca, la figura del bravo, de profesión, del

baladrón cobarde. Centurio es uno de los personajes cómicos más vivos y mejor planeados de la obra. Ninguna de sus innumerables copias ha llegado a oscurecerle.

Pero hay en la parte añadida bellezas de otro orden, que pertenecen a la más alta esfera de la poesía; que nadie, seguramente nadie, más que el bachiller Fernando de Rojas, era capaz de escribir en España en 1502, cuando ni siquiera habían comenzado su carrera dramática Gil Vicente y Bartolomé de Torres Naharro. Son dos adivinaciones de genio, que conviene reivindicar de la injusta nota que se ha querido poner a esta continuación.

Uno de estos aciertos, salvo pedanterías accidentales, que pueden borrarse mentalmente, es el acto XVI de la segunda versión, en que los padres de Melibea razonan sobre las bodas que proyectan para su hija y ella a escondidas oye su conversación. ¡Qué tormenta de afectos se desata en su alma bravia y apasionada! ¡Qué delirio amoroso en sus palabras, tan ardientes como las de Safo y Heloisa! «¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme mis placeres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza; conozco dél que no vivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar?... El amor no admite sino sólo amor por paga. En pensar en él me alegro; en verlo me gozo; en oírlo me glorifico. Haga e ordene de mí a su voluntad. Si passar quissiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer. Dexenme mis padres goçar dél, si ellos quieren gogar de mí; no piensen en estas vanidades, ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada.»

Pero esta mujer furiosamente enamorada y cuya pasión llega hasta la impiedad, no es una impúdica bacante, sierva vil de los sentidos, sino una castellana altiva y noble, en quien el yerro de amor deja intacta la dignidad patricia. El autor lo ha expresado con un rasgo delicadísimo. Oye Melibea decir a su madre, falsamente persuadida de la virtud de su hija: «¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio; que si alto o baxo de sangre, o feo o gentil de gesto le mandáremos tomar, aquello será su placer, aquello habrá por bueno; que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.» Al escuchar eso, Melibea, enemiga de toda simulación y mentira, siente oprimido el corazón por el engaño en que viven sus padres, y exclama dirigiéndose a su criada: «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo en la sala, y estorvales su hablar, interrumpelas sus alabanzas con algun fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca, segun estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia.»

«Este rasgo de carácter (dice muy bien Blanco-White), este dolor intenso causado por alabanzas indebidas, pinta a la infeliz Melibea del modo mas interesante, y aumenta el efecto lastimoso de la catástrofe.»

¿Y habremos de declarar apócrifo todo esto? ¿Lo será también la segunda escena del jardín, que a tantos ha hecho recordar los grandes nombres de Goethe y de Shakespeare? ¿Quién si no un poeta de primer orden, al cual en este caso habría que declarar más eminente que el inventor original, pudo imaginar aquel contraste de voluptuosidad y

muerte, asociando a él los misterios de la noche, las armonías de la naturaleza, el prestigio del canto lírico, en versos que conservan perenne juventud, como dictados por el Amor mismo, y que se parecen tan poco a los que solían hacerse en el siglo XV? Ciertamente es que algunas groserías deslucen este acto. Hay en él cierta embriaguez sensual, que es sin duda de mal gusto y de mal ejemplo. Pero en el trozo bellísimo que vamos a citar no hay una sola palabra que pueda suprimirse ni por razón de arte ni por razón de decoro. La cita será algo larga, pero no la creo inútil, porque, a pesar de las apariencias, son muchos los españoles cultos que no conocen la *Celestina* más que de nombre, y los que la leen no suelen fijarse en la perfección de los detalles.

CALISTO.- Poned, mozos, la escala, e callad, que me parece que está hablando mi señora de dentro. Sobire encima de la pared y en ella estare escuchando, por ver sy oyre alguna buena señal de mi amor en ausencia.

MELIBEA.- Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oyrte, mientras viene aquel señor; e muy passo entre estas verduricas, que no nos oyan los que passaren.

LUCRECIA

¡O quién fuesse la ortelana
De aquestas viciosas flores,
Por prender cada mañana
Al partir a tus amores!
Vistanse nuevas colores
Los lirios y el açucena;
Derramen frescos olores,
Quando entre por estrena.

MELIBEA.-

¡O cuán dulce es oyrte!
De gozo me deshago; no cesses, por mi amor.

LUCRECIA

Alegre es la fuente clara
A quien con gran sed la vea;
Mas muy más dulce es la cara
De Calisto a Melibea.
Pues aunque más noche sea,
Con su vista goçará.
¡O quando saltar le vea
Qué de abrazos le dará!
Saltos de gozo infinitos,
Da el lobo viendo ganado;
Con las tetas los cabritos,
Melibea con su amado.
Nunca fué más desseado
Amador de su amiga,

Ni puerto más visitado,
Ni noche más sin fatiga.

MELIBEA.- Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dizes, e ayudarte he yo.

LUCRECIA

y

MELIBEA

Dulces árboles sombreros,
Humillaos cuando veays
Aquellos ojos graciosos
Del que tanto deseeays.
Estrellas que relumbrays,
Norte e lucero del día,
¿Por qué no le despertays
Si dūirme mi alegría?

MELIBEA.-

Oyeme tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.
Papagayos, ruyseñores,
Que cantays al alvorada,
Llevad nueva a mis amoyes,
Cómo espero aquí asentada.
La media noche es passada,
E no vine.
Sabedme si hay otra amada
Quél detiene

CALISTO.- Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar. ¡O mi señora e mi bien todo! ¿Quál muger podia aver nascida, que desprivase tu gran merescimiento? ¡O salteada melodia! ¡O gozoso rato! ¡O coraçon mio!...

MELIBEA.- ¡O sabrosa traycion! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenias tu claridad escondida? ¿Avia rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca voz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra; mira las nuves cómo huyen. Oye la corriente agua de esta fontecica, ¡quánto más suave murmurio e ruido lleva por entre las frescas yervas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercession de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡quán oscuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte!...

En resumen, la *Celestina* de diez y seis actos y la *Celestina* de veintiuno pertenecen a un mismo autor, que por todas las razones expuestas no creemos pueda ser otro que el bachiller Fernando de Rojas, el cual unas veces refundió con acierto y otras con desgracia

lo que de primera intención había escrito: percance en que suelen tropezar los más discretos. Por lo demás, es imposible desconocer su mano, tanto en la creación de las nuevas figuras como en la manera de sostener las antiguas. De los reparos que se han hecho a esto hablaremos más de propósito al tratar de los personajes que intervienen en la *Tragicomedia*. La identidad del estilo no ha sido negada por nadie y viene a reforzar todas las pruebas alegadas. Felicitémonos, pues, de poseer dos versiones de una obra maestra, que tanta luz dan, cotejadas entre sí, sobre los procedimientos del autor, pero no sacrifiquemos la una a la otra y reimprimámoslas siempre juntas. No amengüemos por mera cavilosidad nuestros goces estéticos: también la hipercrítica tiene sus peligros; acordémonos, no ya del P. Harduino, sino de lo que modernamente hizo el holandés Hofman Peerlkamp con el texto de las obras de Horacio.

Aun no hemos agotado las cuestiones previas al estudio de la *Celestina*. ¿Cuándo fue escrita aproximadamente? ¿En qué lugar de España quiso poner el autor la acción del drama?

La primera cuestión es insoluble hasta ahora. El único pasaje que puede dar alguna luz sobre ella se encuentra en el auto tercero, y ha sido interpretado, de tan varios modos, que unos infieren de él que la comedia *de Calisto* es posterior al año 1492, otros que debió ser escrita en 1483 y otros que no puede fijarse con precisión fecha alguna. Veamos de qué se trata: «El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración venidos con gran desseo, tan presto como passados, olvidados. Cada día vemos novedades, y las oymos, y las passamos y dexamos atrás: disminuyelas el tiempo, fazelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarias, si dixesen: la tierra tembló, o otra semejante cosa, que no olvidasses luego? Assi como: elado está el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, *ganada es Granada*, el rey entra oy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó. ¿Qué me dirás sino que a tres dias passados o a la segunda vista, no hay quien dello se maraville? Todo es assi, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás.»

El sentido general de estas palabras de Sempronio no puede ser más claro. Todas las cosas, por admirables que parezcan al principio, dejan de causar maravilla con el tiempo y con el hábito. Pero los ejemplos que se traen para probarlo, ¿son de cosas pasadas o futuras? Evidentemente lo segundo, cuando se trata de hechos concretos como la conquista de Granada, el vencimiento del turco, la entrada del rey; no de cosas genéricas y que en todo tiempo acontecen, como «muerto es tu padre, un rayo cayó, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó». No creo que *ganada es Granada* sea una frase proverbial, que lo mismo pudo emplearse antes que después de la conquista, y que sólo alude a la dificultad de la empresa. No es regla segura tampoco el que la acción de una obra ficticia haya de coincidir con los datos de la cronología histórica, pero el señor Foulché nota con razón que esta coincidencia es general en las obras antiguas.

Entendido el pasaje de esta manera, sólo nos autoriza para decir que la *Celestina* fue escrita antes de la rendición de Granada (2 de enero de 1492) y cuando todavía se consideraba ésta como un acontecimiento remoto. La guerra había comenzado en 1482.

Su término venturoso no pudo presagiarse con claridad antes de la toma de Málaga en 1487, o más bien, hasta la rendición del rey Zagal en Baza (1489). La resistencia de la capital se prolongó todavía dos años.

El señor Foulché-Delbosc, que por su tesis contra Rojas propende a exagerar la antigüedad de la *Celestina*, la hace remontar hasta 1483, conjeturando que la alusión al vencimiento del turco es una reminiscencia del sitio de Rodas en 1480; que «la puente es llevada» debe de referirse al hundimiento de uno de los arcos del puente de Alcántara en Toledo, que fue reparado en 1484; que el eclipse de sol puede ser el de 17 de mayo de 1482, y finalmente, que la frase «aquél es ya obispo» hace pensar en don Pedro González de Mendoza, que comenzó a ser arzobispo de Toledo en 1482. La tal frase es de lo más vago y genérico que puede darse y a nadie cuadra menos que al gran Cardenal de España, que ya en 1452 era obispo de Calahorra y la Calzada, que en 1468 lo fue de Sigüenza y en 1473 arzobispo de Sevilla. ¿Qué podía tener de insólito, ni qué estupor había de causar a nadie el que llegase a ocupar la silla primada un varón de extraordinarios merecimientos, tan poderoso además por su linaje, riqueza y sabiduría política, que llegó a ser llamado en su tiempo el tercer Rey de España?

Además, estos argumentos son contraproducentes o se quiebran de sutiles. Si alude Sempronio a hechos pasados, hay que contar entre ellos la toma de Granada, es decir, todo lo contrario de lo que se pretende demostrar. Por consiguiente, no hay prueba alguna, ni indicio siquiera, de que la *Celestina* fuese compuesta entre los años 1482 y 1484. Más natural es creerla del último decenio del siglo, y este parecer es conciliable con cualquier interpretación que se dé a las palabras de Sempronio, y con lo que podemos conjeturar acerca de la edad de Rojas.

Es tal la ilusión de realidad que la *Tragicomedia* produce, que ha hecho pensar a algunos que puede estar fundada en un suceso verdadero, y ser históricas las principales figuras. Sin llegar a tanto, sospechamos que hay algunas alusiones incidentales a cosas que el tiempo ha borrado. Aquellas horribles palabras de Sempronio a Calisto en el aucto I: «Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fué? testigo es el cuchillo de tu abuelo», ocultan probablemente alguna monstruosa y nefanda historia en que no conviene insistir más. Acaso la venganza del judío converso se cebó en la difamación de la *limpia sangre* de algún mancebo de claro linaje, parecido a Calisto. También tiene visos de cosa no inventada (y sobre este pasaje me llamó la atención el señor Foulché-Delbosc) aquella *venida del embajador francés*, a quien engañó dándole gato por liebre la pícara Celestina del modo que Pármeno lo cuenta en su famosa descripción de la vida y hazañas de su madrina (acto I).

Desde antiguo se supuso personaje real a la famosa hechicera y se enlazó su recuerdo con tradiciones locales de Salamanca, donde suponían muchos que pasaba la acción del drama. Ya se consigna esta especie en uno de los escritos médicos del famoso *Amato Lusitano* (Juan Rodríguez de Castelobranco), que terminó sus estudios en aquella Universidad el año 1529. Habla en su comentario a Dioscórides de una fábrica de cola animal que había en Salamanca, junto al puente del Tormes y no lejos de la casa de Celestina, mujer famosa de quien se hace mención en la comedia de Calisto y Melibea:

«*non procul a domo Celestinae mulieris famosissimae et de quale agitur in comoedia Calisti et Melibae*». Sancho de Muñón, que era natural de Salamanca y puso en la Atenas castellana el teatro de su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), da a entender que Celestina la barbuda vivió allí y también su discípula y heredera Elicia. El doncel de Xérica, Bartolomé de Villalba y Estaña, en *El Pelegrino Curioso*, obra terminada en 1577, cuenta que unos estudiantes le mostraron la casa de Celestina. «Y así baxaron por la puente que es larguísima, y de ahí dieron en las *Tenerías*, donde con gran chacota dixo uno de ellos al Pelegrino: «veis aquí la segunda estacion; esta dicen ser *la casa de nuestra madre Celestina*, tan escuchada de los doctos y tan accepta, de los mozos tan loada». A lo cual riendo respondió nuestro Pelegrino:

«Reverenciar se debe la morada
De quien el mundo tiene tal noticia,
Mujer que es tan heroyca y encumbrada
¿Qué discreto no quiere su amicicia?
De todos los estados es loada,
Y más de los cursados en milicia:
Filosofo dichoso y bien andante
Quien retrató una madre así elegante.»

Nueve años después, la casa estaba arruinada, al decir de Bernardo González de Bovadilla, estudiante de aquella insigne Universidad, en su libro *Ninfas y Pastores de Henares*, pero en cambio se enseñaba la torre de Melibea. «Se fueron (los pastores) a pasear y a mostrar a Florino las cosas memorables que hay en la famosa Salamanca; conviene a saber: los insignes teatros de donde salen los eminentes varones para gobernar el mundo y tener a la republica en pacífico estado, los reales y innumerables colegios de doctos y letrados hombres, la cueva cegada donde dicen haberse leído la nigromancia, la nombrada y poco vistosa torre de Melibea y la derribada casa de la vieja Celestina, los pasatiempos y recreaciones del humilde Tejares, etc.»

Una tradición tan vieja y constante algún respeto merece; pero examinada atentamente la *Celestina*, nada se ve en ella que convenga a Salamanca más que este pasaje, que puede haber sido el único fundamento de una localización caprichosa. «Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, *allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río*, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta e menos abastada.» Tenerías cerca del río había en otras partes, y lo que nunca ha podido verse en el Tormes son los *navíos* de que habla Melibea: «Subamos, señor, al açotea alta, porque desde allí goze de la deleytosa vista de los navios» (Aucto XX). Si de lo material se pasa a lo moral, parece muy raro que en una comedia salmantina no se hable ni una sola vez de la Universidad y que ninguno de los personajes sea estudiante. Véase, por el contrario, cuánto los hace intervenir en la suya Sancho de Muñón. No me contradigo al decir esto, y afirmar en otra parte que la *Celestina* es una obra *humanística* y de ambiente universitario, porque esto recae sobre los procedimientos literarios y sobre el fondo de la comedia, no sobre la circunstancia material del lugar de la escena. Calisto, Pármeno y Sempronio no son estudiantes, pero hablan y piensan como tales: la indigesta pedantería de Melibea y la extraña y abigarrada ciencia de que hace alarde Celestina son más verisímiles en una ciudad literaria que en

otra parte. Creo que en Salamanca recogió Rojas los principales documentos humanos para su obra, pero si hubiese querido dar a entender que la acción pasaba allí no habría dotado a la ciudad de un río navegable, ni hubiese dejado de hacer alguna alusión a sus escuelas.

La única ciudad de la Corona castellana desde cuyas azoteas pudiera disfrutarse de la vista de un gran río y de embarcaciones de alto bordo era Sevilla, y por esta sola razón sostuvo el canónigo Blanco que la *Celestina* pasaba en su tierra. Pero bien leída la *Celestina*, nadie encontrará en ella indicios de que su autor conociese la región meridional de España y el habla de sus moradores, ni se hubiese fijado en las costumbres andaluzas, todavía más pintorescas entonces que ahora y tan distintas de las que él había visto en el reino de Toledo y en las aulas de Salamanca. Compárese a Rojas con Cervantes en este punto, y se palpará la diferencia. Pintores eminentemente realistas uno y otro, no difieren mucho en la factura y, sin embargo, los mejores cuadros de Cervantes, hasta cuando pinta las arideces de la llanura manchega, tienen algún reflejo de la luz de Sevilla, al paso que el bachiller Rojas permaneció cruda y netamente castellano, con cierta sequedad y amargura muy ajena del tono blando y misericordioso de la sátira de Cervantes.

Queda una tercera hipótesis, la del señor Foulché-Delbosc, que fija en Toledo el escenario de la *Celestina*. Pero aquí nos encontramos también con la dificultad del río navegable. Nunca desde una azotea de Toledo han podido verse navíos, ni esto puede pasar como una licencia poética. La tentativa grandiosa, pero desgraciadamente efímera, de navegación del Tajo hasta su desembocadura en Lisboa, pertenece al reinado de Felipe II. Hubo, sin duda, proyectos anteriores, alguno del tiempo de los Reyes Católicos, pero no autorizaban a un escritor para dar por cumplido lo que no llegó a ser ni intentado siquiera.

Si se prescinde de los *navíos*, resulta que en Toledo concurren casi todos los pormenores topográficos citados por Rojas: las tenerías junto al río; los nombres de las parroquias de San Miguel y la Magdalena y de alguna calle como la del Arcediano, si es que realmente se la puede identificar como una antigua plaza del mismo nombre. De la calle del Vicario Gordo, mencionada también en la obra, nadie da razón hasta ahora. Pármemo refiere haber servido nueve años en el monasterio de Guadalupe, que pertenece a la diócesis de Toledo, aunque situado en Extremadura.

Pero es el caso que algunas de estas cosas no son peculiares de Toledo: tenerías junto al río había también en Salamanca (como hemos visto), e iglesias de San Miguel y de la Magdalena allí y en Sevilla, aunque creo, por las razones expuestas, que Rojas no pudo pensar más que en una ciudad castellana. ¿Y por qué en una ciudad determinada? ¿No pudo crear, como suelen hacer los novelistas, una ciudad ideal, con reminiscencias de las que más presentes tenía, es decir, Salamanca y Toledo? El haber puesto una circunstancia que es imposible en ambas mueve a creer que no quiso concretar demasiado el lugar de la acción, para lo cual tendría muy buenas razones; que no es el cuento de Calisto y Melibea de los que pueden achacarse a personas particulares, moradoras de cierto pueblo, sin que padezca no leve mengua su buena fama y la de su apellido.

Poco nos importa todo esto. La *Celestina* no es obra local, sino de interés permanente y humano. Los datos sencillísimos de su fábula: una pasión juvenil, una tercería amorosa, una doble catástrofe trágica, han podido reproducirse infinitas veces. En esta parte, Rojas no inventó ni quiso inventar nada, porque su arte, antítesis radical de los libros de caballerías, no estribaba en quiméricas combinaciones de temas incoherentes. Tomó del natural todos sus elementos y extrajo el jugo y la quintaesencia de la vida.

Pero aunque su obra sea directamente naturalista y deba tenerse por un original dechado de pasmosa verdad y observación encarnizada y fría, no puede desconocerse que la armazón o el esqueleto de la fábula, y aun la mayor parte de los personajes, y por de contado las sentencias y máximas que pronuncian, tienen abolengo próximo o remoto en la literatura clásica, y en sus imitadores de la Edad Media y del Renacimiento, y en algunas obras también de nuestra propia literatura. La investigación de las que en este sentido pueden llamarse fuentes de la *Celestina* daría materia para un libro entero, del cual ya existe un excelente capítulo, el relativo a los «antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina.» Aquí nos limitaremos a lo más esencial, insistiendo en lo menos sabido.

La influencia clásica fue reconocida, aunque en términos vagos, por Aribau. «Sin parecerse la *Celestina* a ninguna de las obras de la antigüedad, en toda ella trasciende un olor suavísimo de lectura y meditación sobre los mejores modelos.» No se parece, en efecto, a ninguna; pero tiene rasgos sueltos de muchas, y algo, capital a mi juicio, que procede de fuente conocida.

No doy grande importancia a los nombres históricos, geográficos y mitológicos; pedantería harto fácil y común a todos los autores de aquel tiempo, pero merecen más atención las citas positivas de varios clásicos que hay esparcidas por el libro y la traducción ocasional de alguna frase o sentencia. Desde las primeras líneas del prólogo nos encontramos con el filósofo Heráclito y la exposición bastante clara de un principio capital de su sistema físico: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: *Omnia secundum litem fiunt.*»

Más adelante nos da noticias del pez *echeneis*, que parecen tomadas de Aristóteles, Plinio y Lucano, pero que realmente lo han sido del Comendador Hernán Núñez en su glosa a Juan de Mena: «Aristóteles y Plinio cuentan maravillas de un pequeño pece llamado Echeneis... Especialmente tiene una, que si llega a una nao o carraca, la detiene que no puede menear, aunque vaya muy rezio por las aguas; de lo cual haze Lucano mención diciendo:

*Non puppim retinens, Euro tendente rudentes,
In mediis Echeneis aquis...*

No falta allí el pece dicho *Echeneis*, que detiene las fustas cuando el viento Euro estiende las cuerdas en medio de la mar.»

Del texto de la *Tragicomedia* sólo recordaré unos cuantos lugares, dejando lo demás para quien emprenda el comentario perpetuo que tal obra merece. La madre Celestina, en el aucto IV, cita con precisión un verso de Horacio, sin nombrarle: «¿No has leído que dicen: *verná el dia que en el espejo no te conozcas?*» El lírico latino había escrito (Od. IV, carm. X, v. 6):

Dices, heu! quoties te in speculo videris alterum...

Sempronio nos advierte (aucto VIII) que «las yras de los amigos suelen ser reintegración de amor». Es sentencia muy sabida de Terencio en la *Andria* (v. 556): *Amantium, irae, amoris integratio est*. Pármeno, tan leído como su compañero, traduce, embebiéndolos en el diálogo, cuatro versos de prólogo de las sátiras de Persio (8-11):

*Quis expeclivit psittaco suum χαίρε,
Picasque docuit verba nostra conari?
Magister artis ingenique largitor
Venter, negatas artifex sequi voces.*

«La necesidad e pobreza; la hambre, que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora e abivadora de ingenios. ¿Quién mostró a las picaças e papagayos ymiten nuestra propia habla con sus *harpadas lenguas*, nuestro órgano e boz, sino esta?» (Aucto IX).

En boca de Pleberio (aucto XX) encontramos el *degeneres animos timor arguit*, de Virgilio (*Aen.*, VI, 13): «a los flacos coraçones el dolor los arguye». Y en su lamentación repite el *Cantabit vacuus coram, latrone viator*, de Juvenal (Sat. X, 22): «como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta boz».

Estos y otros pasajes, que sin esfuerzo notará cualquier humanista, pertenecen a lo más sabido y vulgar de las lenguas clásicas, y por lo mismo parecen indicar reminiscencias escolares muy frescas. Horacio, Virgilio, Terencio, Juvenal y Persio, eran de los autores que se leían más en las aulas. Acaso las frecuentaba todavía el autor o había salido de ellas poco antes.

Pero entremos en otro género de imitaciones más dignas de consideración. El primer esbozo del carácter de la tercera de ilícitos amoríos (con puntas y collares de hechicera) puede encontrarse en la vieja Dipsas, que figura en una de las elegías de los *Amores* del lascivo poeta de Sulmona (Lib. I, eleg. VIII):

*Est quaedam; (quicumque volet cognoscere lenam,
Audiant) est quaedam, nomino Dipsas, anus...*

Dipsas tiene rasgos comunes con Celestina. El primero es la intemperancia báquica (*Lacrimosaque vino lumina*), de la cual procede su nombre (*ex re nomen habet*), y por la cual el poeta, en sus maldiciones, la desea perpetua sed:

*D tibi dent nullosque lares, inopemque senectam;
Et longas hyenas, perpetuamque sitim.*
(V. 1.13-114.)

Otro, y más característico, es la pericia en las artes mágicas, el poder de la hechicería, que no se limita aquí a la preparación de filtros amorosos ni al conocimiento de las virtudes arcanas de ciertas yerbas, sino que doma la naturaleza con infernal señorío, torciendo el curso de las aguas, disponiendo a su arbitrio de la tempestad y de la calma, enrojeciendo la faz de la Luna y haciendo que derramen sangre las estrellas. No falta, por supuesto, el vuelo nocturno y la evocación de los muertos:

*Evocat antiquis proavos atavisque sepulcris;
Et solidam longo carmine findit humum.*
(V. 17 y 18.)

Por robusta que fuese la credulidad de los contemporáneos de Fernando de Rojas, no era fácil que a una bruja castellana pudieran atribuirse tales portentos. Sólo de la *necromancia* ha quedado algún rastro en la relación que Celestina hace de las diabólicas artes de la madre de Pármeno. En todo esto puede verse también el recuerdo de las Canidias y Saganas de Horacio y del libro de Apuleyo, que está expresamente citado en la *Tragicomedia* (aucto VIII): «En tal hora comiesses el diacitron, como «Apuleyo el veneno que le convirtió en asno.»

Pero no son la embriaguez ni la hechicería las notas capitales de la Celestina española; en lo que emula y supera a la Dipsas ovidiana es en el oficio que ambas ejercen de concertadoras de ilícitos tratos, y en la páfida astucia de sus blandas palabras y viles consejos:

*Haec sibi proposuit thalamos temerare púdicos;
Nec tamen eloquio lingua nocente caret.*
(V. 19-20.)

De esta *elocuencia* da muestra Dipsas queriendo sobornar a la amada del poeta en un razonamiento que recuerda mucho los coloquios de Celestina con Areusa y aun con la misma Melibea:

*Scis, hera, te, mea lux, juveni placuisse beato;
Haesit, et in vultu constitit usque tuo...*

*Ludite formosae: casta est, quam nemo rogavit,
Aut, si rusticitas non vetat, ipso rogat.*

*Labitur occulte, fallitque volubilis aetas;
Ut celer admissis labitur amnis aquis.*

(V. 23-24; 43-44; 49-50.)

Tal es el tipo de la *Lena* romana, ligeramente bosquejado por Ovidio y Propercio.

En el teatro clásico tiene otros precedentes de más consideración la fábula española. No los disimula Alonso de Proaza en sus octavas encomiásticas:

No debuxó la cómica mano
De Nevio ni *Plauto*, varones prudentes,
Tan bien los *engaños de falsos siruientes*
Y las mugeres en metro romano.
Cratino y Menandro y Magnes anciano
Esta materia supieron apenas
Pintar en estilo primero de Atenas
Como este poeta en su castellano.

Claro es que Magnes y Cratino, poetas de la antigua comedia ateniense, eran meros nombres para Rojas y su panegirista. Poco menos debía de pasarles con Menandro, cuyos fragmentos no fueron impresos hasta 1553, y de quien sólo en años muy recientes nos han revelado los papiros egipcios algunas comedias más o menos incompletas. Pero Menandro, a quien toda la antigüedad consideró como el más exquisito poeta de la comedia nueva, vivía indirectamente en sus imitadores latinos, especialmente en Terencio. Tanto él como Plauto eran familiares al bachiller Rojas, según puede colegirse por varios indicios. Ya Aribau se fijó en los nombres de algunos personajes, que evidentemente están tomados de las comedias latinas, donde desempeñan papeles análogos. *Pármeno* (que se interpreta *manens et aditans domino*) aparece en el *Eunuco*, en los *Adelfos* y en la *Hecyra*. En esta misma comedia y en la *Andria* interviene *Sosia*, todavía más conocido por la parte chistosísima que desempeña en el *Anfitrión* de Plauto. El nombre de *Crito* se repite tres veces en el teatro de Terencio (*Andria*, *Heautontimorumenos* y *Phormio*). Traso es el soldado fanfarrón rival del joven Fedria en el *Eunuco*, y probablemente la idea de llamar *Centurio* a un rufián ha sido sugerida por la misma comedia (v. 775), en que se pregunta por un *centurión* llamado Sanga: «Vbi centurio est Sanga, *manipulus furum?*» La madre de Melibea (acto IV) dice que va a visitar a la mujer de *Cremes*. Tres viejos de Terencio (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*) y un adolescente (*Eunuchus*) tienen el nombre de *Chremes*. Otros nombres de la *Tragicomedia* parecen forjados a similitud de éstos.

Si en la imposición de los nombres lleva Terencio la ventaja, en otras cosas de la *Celestina* se revela más el estudio de Plauto. A él hay que referir probablemente el título definitivo de la obra que primeramente había llamado su autor *comedia*. La voz *tragicomedia* (más bien *tragicocomedia*) es una invención jocosa del poeta latino en el prólogo de su *Anfitrión*. Mercurio, que le pronuncia, dice a los espectadores:

«Voy a exponeros el argumento de esta tragedia. ¿Por qué arrugáis la frente? ¿Porque os dije que iba a ser tragedia? Soy un dios, y puedo, si queréis, transformarla en comedia, sin cambiar ninguno de los versos. ¿Queréis que lo haga así o no? Pero, necio de mí, que siendo un dios no puedo menos de saber lo que pensáis sobre esta materia! Haré, pues, que sea una obra mixta, a la cual llamaré *tragico-comedia*, porque no me parece bien

calificar siempre de comedia aquella en que intervienen reyes y dioses, ni de tragedia a la que admite personajes de siervos. Será, pues, como os he dicho, una *tragicomedia*.»

Post, argumentum huius eloquar tragoediae.
Quid contraxistis frontem? quia tragoediam
Dixi futuram hanc? Deus sum; commutavero
Eamdem hanc, si voltis; faciam ex tragoedia
Comoedia ut sit, omnibus eisdem versibus.
Virum sit, an non, voltis? Sed ego stultior
Quasi nesciam, vos velle, qui divus siem.
Teneo quid animi vestri super hac re siet.
Faciam ut commixta sit tragicocomoedia,
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
Reges quo veniant et dî, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam heic servos quoque parteis habet
Faciam, sit, proinde ut dixi, tragicocomoedia.

(V. 51-63)

Sin duda que este pasaje no puede tomarse en serio como determinación de un nuevo género poético, porque Plauto se chaceo con el público, pero también es cierto que ninguna obra de su teatro se asemeja al *Anfitrión*, que no es parodia trágica ni tampoco verdadera comedia. El infortunio conyugal del jefe tebano, víctima de un poder tan absurdo como incontrastable, no produce risa sino indignación en el lector o espectador moderno, y acaso también en el antiguo, ni hay en los caracteres de Anfitrión y Alcúmena nada que no sea decoroso y digno de personas trágicas. Lo cómico se refugia en figuras secundarias. Y como en los diez y nueve siglos que transcurrieron entre Plauto y el bachiller Fernando de Rojas, una sola obra que sepamos volvió a llamarse *tragicomedia*, nos inclinamos a admitir la derivación Plautina. Pero conviene notar que el poeta romano justifica la novedad del título con la mezcla de personajes trágicos y cómicos, y el autor castellano con la mezcla de placer y dolor, lo cual es mucho más racional y filosófico: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, e llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí agora por medio la porfia, e llamóla *tragicomedia*.»

El nombre quedó en la literatura española del siglo XVI, y fue aplicado a obras de muy vario argumento. Gil Vicente, que en tantas cosas fue tributario de la *Celestina*, llamó *tragicomedias* a una sección entera de sus obras, en que se mezclan piezas alegóricas, como el *Triunpho do inverno* y la *Serra da Estrella*, con dramas caballerescos, como *Don Duardos y Amadís de Gaula*. *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno* se rotula la excelente refundición castellana de una de las *Barcas* del mismo Gil Vicente, impresa en Burgos en 1539. Una de las piezas de la *Turiana*, atribuidas a Juan de Timoneda, lleva el título de *Tragicomedia Filomena*. En la numerosa serie de las

Celestinas, sólo una, la de Sancho Muñón, conserva el dictado de *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

Ninguna de las comedias de Plauto y Terencio presenta una acción análoga a la de la *Celestina*, pero hay en casi todas rasgos de parentesco y semejanza que las hacen hasta cierto punto de la misma familia dramática. Rojas se asimiló muchos de los elementos de la comedia latina. La continua intervención de los siervos en las intrigas amorosas de sus amos hacen al Líbano de la *Asinaria*, al Toxilo y al Sagaristión de *El Persa*, al redomado *Pseudolo* que da título a una comedia, al *Epidico* protagonista de otra, al Crisalo de *Las dos Báquides*, precursores remotos de Sempronio y Pármeno. Lo mismo puede decirse del Davo de la *Andria*, del Siro del *Heautontimorumenos*, del Geta del *Formion*, del Pármeno del *Eunuco*, que ni siquiera ha tenido que cambiar de nombre.

Abundan también en el teatro latino los rufianes propiamente dichos (*lenones*), que trafican con la venta de mujeres, como el Capadocio del *Curculio*, el Labrax del *Rudens* el Dordalo de *El Persa*, el Sannion de los *Adelfos* y otros varios, casi todos escarnecidos y burlados en su torpe lucro por las estratagemas de los siervos. Cuando desapareció la esclavitud en la forma en que la conocieron los pueblos clásicos, tuvieron que resultar exóticas en cualquier teatro moderno las intrigas a que dan lugar los raptos de doncellas, su exposición en público mercado y los reconocimientos o *anagnorises* que las hacen pasar súbitamente de la condición servil a la ingenua. Nuestro autor se abstuvo cuerdate de imitarlas, al revés de lo que hicieron los poetas cómicos de Italia en el siglo XVI con monotonía servil y fatigosa.

Pero había otra figura cómica en el teatro latino, que podía trasplantarse a la escena moderna: el soldado fanfarrón, el *miles gloriosus*, bravo en palabras y corto en hechos, que al pasar a las imitaciones adquiere algunos de los caracteres del *leno*. No es ya mercader de esclavas, pero vive cínicamente con el tráfico vil de sus protegidas. Tal es el rufián Centurio, llamado así irónicamente, no por ser capitán de cien hombres, sino por rufián de cien mujeres. El abolengo de estos *milites*, que en los siglos XVI y XVII inundan nuestra escena y la italiana, se remonta a aquellos otros figurones que en el repertorio de Plauto llevan los retumbantes nombres de *Therapontigono* (en el *Curculio*), de *Pyrgopolinices* (en el *Miles gloriosus*), de *Strasophanes* (en el *Truculentus*). Todos ellos tienen por nota característica la fanfarronada: todos se jactan sin cesar de sus imaginarias proezas; todo el mundo se burla de ellos y de sus ridículos amoríos; son víctimas de los parásitos y de las ramerías y a todos cuadra la descripción que Palestrio hace de su amo:

..... gloriosus, impudens,
Stercoreus, plenus perjurii, atque actulterii:
Ait sese ultro omnes mulieres sectarier.
Is deridiculu'st, quaqua incedit omnibus.

(M. G., Acto II, scena I, v. 11-14).

Apenas hay comedia latina sin meretrices, porque los hábitos de la antigua escena rara vez toleraban intrigas amorosas con mujeres de condición libre, sino con esclavas y libertas. Pero entre estas cortesanas hay muchos grados. Las de Terencio suelen ser enamoradas sentimentales, que desmienten con la delicadeza de sus afectos el oprobio unido a su nombre y oficio. La honestidad de su lenguaje es tal, que los más severos educadores cristianos no han tenido reparo en poner el volumen de las comedias terencianas, con muy ligera expurgación, en manos de sus alumnos. Las heroínas de Plauto, por el contrario, suelen pertenecer al mismo mundo que Elicia y Areusa, y aun peor. Rasgos hay de ternura, por ejemplo, en la escena de la separación de Argiripo y Filenia en la *Asinaria* (acto III, escena III), pero ¿a quién no repugnan las bajas complacencias de Filenia con el padre y el hijo simultáneamente?

Las comedias de Plauto donde más de propósito se pintan costumbres meretricias son las *Bacchides*, la *Cistellaria* y el *Truculentus*. En todo esto no se ve ninguna imitación indirecta. Más importante es la galería de las *lenas*, no sólo porque desempeñan el mismo oficio que Celestina, sino porque se muestran como ella razonadoras y sentenciosas, y dan verdaderas lecciones de perversidad a sus educandas. Así Cleereta en la *Asinaria*, Scafa en la *Mostellaria*, y más especialmente otra *lena* anónima que adoctrina en la *Cistellaria* a Silenia y a Gimnasia (acto I, escena I). Añádase el rasgo común de la embriaguez consuetudinaria y parlante. «*Multiloqua et multibiba*» es la «*anus*» de la *Cistellaria*. «*Multibiba*» y «*merobiba*» son epítetos que se aplican a la del *Curculio*,

*Quasi tu lagenam dicas, ubi vinum, solet
Chium esse.*

(Acto I, escena I, v. 78-79).

Las palabras con que celebra el vino tienen el mismo entusiasmo ditirámico que las de Celestina en el aucto IX de la *Tragicomedia*:

*Salve anime mi,
Liberi lepos: ut veteris vetusti cupida sum!
Nam omnium unguentum, odor prae tuo, nautea'est.
Tu mihi stacte, tu cinnamomum, tu rosa,
Tu crocinum et casia es, tu bdellium: nam ubi
Tu profusus, ibi ego me pervelim sepultam...*

(Acto I, escena II, v. 3-8).

Rojas, que tan versado se muestra en las letras latinas, ¿tendría algún conocimiento de las griegas? No sería inverosímil el caso, ya que en su tiempo las enseñaban en Salamanca, Nebrija y Arias Barbosa, pero no tengo ningún motivo para afirmarlo. Lo que me parece seguro es que conoció, a lo menos en la versión latina de Marcos Musuro, que estaba impresa antes de 1494, el poema de Museo sobre los amores de *Hero* y *Leandro*, de donde manifiestamente está imitada la catástrofe de Melibea. Sólo aquél texto clásico pudo sugerirle la idea, tan poco española, del suicidio, porque es idéntica la situación de

ambas heroínas e idéntico también el modo que eligen de darse muerte, precipitándose ambas de una torre:

Παρά κρηπίδα δὲ πύργου
θρυπτόμενον σπιλάδεσσιν ὅτ' ἔδρακε νεκρὸν ἀκοίτην
δαιδαλέον ῥήξασα περὶ στήθεσσι χιτῶνα,
ῥοιζήδον προκάρηνος ἀπ' ἡλιβάτου πέσε πύργου.
Καθ' δ' Ἡρὸν τέθνηκεν ἐπ' ὄλλυμένῳ παρακοίτη,
ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρῳ.

.....*Apud fundamentum vero turris
Dilaniatum scopulis ut vidit mortuum maritum,
Artificiosam dirumpens circa pectore tunicam
Violenter praeceps ab excelsa cecidit turri.
At Hero periit super mortuo marito,
Se -invicem, vero fruiti- sunt etiam in ultima pernicie.*

Versos que tradujo con valentía, especialmente el final, nuestro orientalista don José Antonio Conde:

Desde los pechos rasga el rico manto,
Y al mar se lanza desde la alta torre;
Así murió por su difunto esposo,
Y hasta en la misma muerte se gozaron.

Esta apoteosis del Amor triunfante de la Muerte, es una de las cosas más notables de la *Celestina*, y no creo que pueda referirse a otra fuente literaria que la indicada. El delirio amoroso de los poemas del cielo bretón es cosa muy diferente, y el lento y torpe suicidio del Leriano de la *Cárcel de Amor*, que se extingue de hambre bebiendo en una copa de agua los pedazos de las cartas de su amada, por ningún concepto anuncia la arrogante y desesperada resolución de Melibea.

Pero no basta con los estudios clásicos puros para explicar la elaboración de la *Celestina*. Tuvo el drama antiguo una continuación erudita que nunca faltó del todo aun en los siglos más oscuros de la Edad Media, aunque llegara a perderse el genuino sentido de las voces *tragedia* y *comedia* y no quedase rastro alguno de representaciones en público teatro. Ya no fue destinada para él (aunque sí para cierta escena privada y aristocrática) la única obra cómica del tiempo del Imperio que nos ha quedado: la ingeniosa y elegante comedia *Querulus* o *Querulus*, que puede estimarse como una continuación de la *Aulularia* de Plauto, cuyo puesto y título usurpó durante los siglos bárbaros. Esta pieza, de autor ignoto, compuesta al parecer en la Galia Meridional a principios del siglo V y dedicada a un Rutilio, que, bien puede ser Rutilio Namaciano, el autor del *Itinerarium*, tuvo por auditorio a los comensales del mismo Rutilio, según se infiere de la dedicatoria: «Nos hunc fabellis atque *mensis* librum scripsimus». Es lo que hoy diríamos una «comedia de gabinete», fruto tardío, aunque sabroso, de un gramático de la decadencia.

En su primitiva forma esta comedia seguía las tradiciones métricas del teatro latino, pero fue prosificada en la Edad Media, como lo fueron también las fábulas de Fedro. Varios eruditos han trabajado en restituirla a su lección primitiva, entre ellos Klinkhamer (1825) y más recientemente L. Havet, que al parecer ha salido triunfante de la empresa. De su delicado y minucioso análisis resulta que el *Querolus* fue escrito no en un *pes clodus* como el que Bücheler ha notado en las inscripciones de África, sino en tetrámetros trocaicos catalécticos y tetrámetros yámbicos acatalectos, y con arreglo a este principio logra restaurar gran número de versos.

Cinco siglos nada menos, y una transformación total del mundo, separan el *Querolus* de las seis comedias que en el siglo X compuso la monja alemana Rosvita (*Hrotsvitha*), bella y simpática figura en el renacimiento literario de la corte de los Otones. Estas seis piezas, que forman la segunda parte de sus obras (*liber dramatica serie contextus*), no llevan la menor indicación de haber sido representadas, ni nadie sostiene ya que lo fuesen, aunque Magnín lo defendió con deslumbradores argumentos y sobre ellos fantaseó libremente la crítica romántica. Por su argumento son leyendas religiosas, que sólo en estar dialogadas se diferencian de otras varias que Rosvita trató en narración épica. Por su forma o estilo quieren ser imitaciones de Terencio, y al mismo tiempo una especie de antídoto contra el veneno de las ilícitas pasiones que representó en sus versos aquel poeta. Nada a primera vista menos terenciano que las comedias de Rosvita, que ni siquiera tienen división de actos y escenas; que no están en verso, sino en prosa; que sólo presentan triunfos de la castidad y de la fe, conversiones de pecadores, luchas heroicas de santos mártires, y que en su latinidad, cuyo mérito se ha exagerado, aunque es notable para su tiempo, poco o nada conservan de aquella flor de aticismo y gracia urbana que es el mayor encanto de Terencio. Pero reparando algo se advierte que la religiosa de Gandersheim debe a la asidua lectura del poeta cómico romano, no sólo la relativa pureza de su lenguaje y ciertos giros marcadamente imitados de su modelo, sino la soltura y facilidad con que llegó a manejar el diálogo y hasta algunos atisbos de psicología sentimental y amatoria, de que ella misma parece ruborizarse en su *prefacio*, escrito con cierta coquetería mística que no carece de encanto. Terencio, aunque sea el más casto de los poetas antiguos, es al fin un poeta del amor. Queriendo Rosvita imitarle a lo divino para borrar el efecto de sus pinturas, no retrocedió ante los coloquios amatorios, ni temió penetrar con los ermitaños Abraham y Pafnucio en los pecaminosos lugares de donde redimen aquellos santos varones a María y a Tais. Sólo en las páginas de Terencio pudo adivinar algo de aquel mundo de las meretrices, que la inspira tan candorosas observaciones: «Hoc meretricibus *antiquitus* fuit in more, ut alieno delectarentur in amore.»

Las obras de Rosvita poco importan en la evolución del teatro religioso y profano de la Edad Media, pero son un anillo en la historia de la comedia clásica, y bastarían para probar, si no fuese tan notorio el hecho, que Terencio es de los raros autores que tuvieron el privilegio de atravesar incólumes la Edad Media, sin que fuese preciso desenterrarlos en los grandes días del Renacimiento.

No acontece lo mismo con Plauto. De este padre de los donaires cómicos sólo se conocieron antes del siglo XV ocho piezas, y aun éstas se leían muy poco (*Amphitrio*,

Asinaria, Aulularia, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus). Hay, sin embargo, en la literatura de los siglos XII y XIII un género curiosísimo de *comedias* (así las llamaban sus autores), en que a vueltas de otros argumentos aparecen dos o tres de Plauto, pero tan extrañamente modificados que es imposible ver en ellos imitación directa de las piezas originales. Proceden a no dudarlo de otras refundiciones más antiguas.

Todas estas comedias tienen el mismo metro, que es el más antidramático que puede darse: el dístico de exámetros y pentámetros, a imitación de Ovidio. Se las designa, por eso, con el calificativo de *comedias elegíacas*. Algunas, como la *de Vetula*, están completamente dialogadas; otras, y son las más, mezclan el diálogo con la narración, y realmente no son tales comedias, sino cuentos en verso, que por lo cínicos y desafortunados corren parejas con los más licenciosos *fabliaux* compuestos en lengua vulgar.

Las dos muestras más antiguas y más *plautinas* de la comedia elegíaca pertenecen a un mismo autor, Vital de Blois (*Vitalis Blessensis*). A lo menos, él creía imitar a Plauto, y se escuda con su nombre:

Qui releget Plautum, mirabitur altera forsan
Nomina personis quam mea scripta notent.

.....

Absolvar culpâ; Plautum sequor...

.....

Haec mea vel Plauti comoedia, nomen ab ollâ
Traxit, sed Plauti quae fuit, illa mea est...
Curtari Plautum; Plautum haec jactura beabit,
Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphytrion nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.

En realidad no conocía ni por asomos al verdadero Plauto. La *Aulularia*, que refundió y abrevió, era el *Querolus*. El *Anfitrión*, disfrazado con el nombre de *Comedia de Geta*, tampoco procede del genuino *Anfitrión*, sino de una imitación más moderna, probablemente contemporánea del *Querolus*, puesto que a mediados del siglo V alude a ella Sedulio en los primeros versos de su *Carmen Paschale*:

*Quum, sita gentiles studeant figmenta poetae
Grandisonis pompare modis, tragicoque boatu,
«Ridiculove Geta», sue qualibet arte canendi,
Saeva nefandarum renovent contagia rerum.*

En el poema de Vital de Blois, la fábula de Júpiter y Alcúmena queda muy en segundo término, y todo el interés se concentra en dos figuras de esclavos, Geta y Birria. El primero, que sustituye al *Sosia* de Plauto, es la caricatura de un fámulo escolástico de la Edad Media, cargado de libros y de presunción pedantesca. Hace contraste a su figura la de otro siervo, Birria, grosero, lerdo e ignorante, que triunfa de la vana dialéctica de su compañero por no haberse depravado y entontecido en las escuelas como él. Este dato,

que no carece de ingenio, contribuyó mucho a la popularidad de esta comedia, de la cual se encuentran rastros en todas las literaturas medievales.

Imitación de Plauto pudiera juzgarse también por el título la *Comedia de milite glorioso*, atribuida a Mateo de Vendôme, pero de la obra antigua apenas ha quedado más que el título. Los lances son enteramente diversos y pertenecen al fondo más escandaloso de la novelística popular. Lo mismo puede decirse de la *Comedia Milonis*, cuyo autor, que es el mismo Mateo, declara su nombre en el verso final:

Debile «Mathaei Vindocinensis» opus.

Esta pieza es de origen oriental, y se deriva remotamente de un episodio del *Sendebâr*. El héroe se llama Milón de Constantinopla, y la pieza misma se da como imitación de las fábulas griegas (*ludicra graeca*). Y efectivamente, por la Grecia bizantina pasaron todas estas historias antes de incorporarse a la cultura europea.

La *Comedia Lydia*, también de Mateo Vendôme, es un largo *fabliau*, cuyo principal interés consiste en ser fuente de la novela 9ª, jornada 7ª del *Decameron*, es decir, de la historia del peral encantado. Pero la más cínica y brutal de estas composiciones es la *Alda*, atribuida a Guillermo de Blois. Quienquiera que fuese el poeta, se da por imitador nada menos que de Menandro:

Venerat in linguain nuper peregrina latinam
Haec de Menandri fabula rapta sinu...

Su argumento recuerda mucho el del *Eunuco*, de Terencio, salvo que el seductor no se hace pasar por eunuco, sino por mujer, tema común de muchos cuentos libidinosos desde la aventura de Aquiles y Deidamia. La comedia de Terencio era una imitación del *Phasma* de Menandro, como en su prólogo se declara, y es muy verosímil que en alguna refundición del Bajo Imperio se hubiese sustituido el nombre del poeta griego al del imitador latino, con lo cual tendríamos un caso análogo al *Querolus* y al *Amphitron*.

Completan la breve serie de las comedias elegíacas la de *Baucis*, la de *Babio*, la de *Affra et Flavius* y alguna otra de menos cuenta. De intento hemos reservado para el fin las dos que nos interesan para este estudio: la comedia de *Vetula* y el *Libellus de Paulino et Polla*.

No he visto en España códice alguno de comedias elegíacas, pero consta de un modo indudable que fueron conocidas e imitadas algunas de ellas. La de *Geta y Birria* está aludida tres veces en el *Cancionero de Baena* (n. 115, 116, 117). Dice Alfonso Álvarez de Villasandino, en su profecía contra el Cardenal de España don Pedro Fernández de Frías, escrita hacia 1405:

Cuenten de *Byrra* toda su peresa,
E las falsedades de *Cadyne* e *Dyna*...

Y en otra poesía del mismo autor y del mismo tiempo:

Atyendan vengança del muy falso Breta,
Qual ovo de *Birra* su compañero (¿compadre?) *Geta*.

En otros versos, muy oscuros por cierto y revesados, de un Maestro Frey Lopes, alusivos también a la caída del Cardenal:

Ya *Byrra* floresció (¿floresce?) por su condición:
Del que por peresça de vida discreta,
Pierde su hacienda por el torpe *Geta*,
Non ha este mundo nin la salvación.

¿Estos versos se refieren al poema latino o a alguna versión castellana que hubiese de él? No es temerario conjeturarlo, puesto que medio siglo antes había pasado ya a nuestro romance, mejorada en tercio y quinto, la obra más curiosa de este género, *Pamphilus de amore*, llamada también *Comedia de Vetula*. Intercalada en el libro multiforme, del Arcipreste de Hita, forma casi la quinta parte de él, y eso que ha llegado a nosotros con lamentables mutilaciones aun en el manuscrito más completo, en el que fue del Colegio Viejo de Salamanca.

Habiendo discurrido largamente acerca del *Pamphilus*, en el tomo primero de estos *Orígenes*, doy por sabido todo lo que allí expuse sobre la fecha probable de esta comedia, sobre su especial carácter y sobre la transformación genial y luminosa que de ella hizo el Arcipreste de Hita, convirtiendo en un cuadro de costumbres lleno de vida y lozanía lo que en el original no es más que una árida y fastidiosa rapsodia, un centón de hemistiquios de Ovidio, una mala paráfrasis de algunas de sus lecciones eróticas. Claro que en el fondo el *Pamphilus* es el *esquema*, no sólo del episodio del Arcipreste, sino de la propia *Celestina*, pero lo es de un modo tan simple, tan pueril, tan adocenado, que casi da pena acordarse de él cuando se trata de tales obras.

No está probado, a pesar de la rotunda afirmación de Schack que Fernando de Rojas conociera el *Pamphilus* en su forma original, aunque precisamente en su tiempo menudearon las ediciones de esta comedia, que llegó a ser tan rara y olvidada después; y algún uso debía de hacerse de ella en las escuelas, como lo indica el *comento familiar* del humanista Juan Prot. Pero realmente no necesitaba haberla leído, porque todo lo que de ella pudo sacar había pasado a la obra del Arcipreste, que es sin duda uno de sus indisputables predecesores.

Este gran poeta no estaba olvidado en el siglo XV, aunque por su estilo y su métrica se le considerase como arcaico. El marqués de Santillana le nombra en su famosa *Carta al Condestable de Portugal*, y el Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez, no sólo le cita dos veces, sino que le recuerda cuanto es posible, dada la diferencia de géneros que cultivaron. De los tres manuscritos que nos han conservado la obra poética del primer Arcipreste, uno procede del más antiguo de los colegios mayores de Salamanca, otro de la catedral de Toledo, ciudades una y otra tan familiares a Rojas.

Pero la evidencia interna se saca no sólo de la comparación de algunos pasajes de la *Celestina* con otros de Juan Ruiz, en que están manifiestamente inspirados, sino del estudio de la fábula misma y de los cambios que en ella introdujo el Arcipreste, alongándose mucho trecho de la *comedia de Pánfilo* y preparando el advenimiento de la *comedia de Calisto*.

Aunque la *Vetula*, como todas las demás elegías dramáticas, no tiene en los manuscritos división de actos ni de escenas, tanto el antiguo comentador Juan Prot como el moderno editor Baudouin reconocen en ella cinco actos breves. La forma es enteramente dialogada, sin mezcla de relato alguno, y podría ser representable si no lo estorbasen su insulsez y la escena lúbrica del final. El Arcipreste de Hita tuvo que acomodarla a la índole autobiográfica de su libro, y puso en relato parte de la historia, dándose al principio como protagonista de ella, aunque luego confiesa lisa y llanamente su origen literario:

Sy vyllania he dicho aya de vos *perdon*,
Que lo feo de estoria dis *Panfilo e Nason*.
(Copla 891.)

Entyende byen mi estoria de la fija *del endrino*,
Díxela por te dar enxiemplo, non porque *a mi avino*.
(Copla 909.)

Comienza el acto primero con un monólogo del protagonista Pánfilo, cuyo nombre parece tomado de Terencio en la *Andria* o en la *Hecyra*. El Arcipreste ha embebido este soliloquio en el diálogo del amante con Venus, que corresponde a la escena segunda del texto latino:

So ferido e llagado, de un dardo so perdido,
En el coraçon lo trayo *ençerrado e escondido*.
(Copla 588.)

Vulneror et clausum porto sub pectore telum,
Creseit et assidue plaga dolorque michi.
(V. 1 y 2.)

Toda la escena está fielmente traducida, pero largamente amplificada.

Señora doña Venus, muger de don Amor,
Noble dueña, omíllome yo vuestro servidor;
De todas cosas sodes vos e el Amor señor,
Todos vos obedecen commo a su façedor.
Reyes, duques e condes e toda criatura
Vos temen e vos sirven commo a vuestra fechura.
(Coplas 585-6.)

Unica spes vitenostre, Venus inclita, salve,
Que facis imperio cuncta subire tuo,
Quam timet alta Ducum serbitque potentia Regum!
(V. 25-27.)

Todos los tipos salen de la fría y sosa abstracción ética en que el anónimo autor de la comedia latina los había dejado. En vez de la sombra de Pánfilo, que sólo acierta a decir de su amada Galatea:

Est michi vicina (vellem non esse) puella...
.....
Fertur vicinis formosior omnibus illa,
Aut me fallit amor, omnibus haud superest
.....
Dicitur (et fateor) me nobilioribus orta
(V. 35-39-40-47.)

tenemos aquí las españolizadas figuras de don Melón de la Huerta, «mancebillo guisado que en nuestro barrio mora», y de doña Endrina, la viuda de Calatayud, de quien se hace este lindo retrato:

De talle muy apuesto, de gestos amorosa,
Donegil, muy loçana, plasertera e fermosa,
Cortés e mesurada, falaguera, donosa,
Graciosa e risuenna, amor de toda cosa...
Fija de algo en todo e de alto linaje.
(Coplas 581-583.)

El ser la heroína viuda y no doncella, es nota peculiar de la imitación del Arcipreste, que no pasa a Rojas. Pudiera sospecharse que la concordancia que en esto guardan el *Pamphilus* y la *Celestina* arguye parentesco directo entre estas dos piezas. Pero no es necesario admitirlo, porque el proceso de la seducción es más natural, y también más dramático, tratándose de una virgen que de una mujer, en quien ha de suponerse alguna experiencia de la vida. Para el efecto artístico, tal combinación es la preferible, y creo que a Rojas se le hubiera ocurrido aun sin tener presentes el *Pamphilus* ni la *Poliscena*. Nadie se imagina a don Juan conquistando viudas.

De los consejos de doña Venus no hay que hablar: proceden del *Pamphilus* gallardamente traducido. También está allí, aunque sólo en germen, el primer coloquio de los dos amantes:

Quam formosa, Deus! nudis venit illa capillis!
.....
V. 153.)

Pero aquí es donde más se palpa la enorme superioridad del imitador. La escena del primer encuentro de doña Endrina con don Melón en los soportales de la plaza está escrita con tal cortesanía, discreción y gentileza, que los primeros versos han hecho recordar a algún crítico nada menos que el incomparable soneto de Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

¡Ay Dios! E quán fermosa vyene doña Endrina por la plaça!
¡Qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garga!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buena andança!
Con saetas de amor fyere quando los sus ojos alça.
Pero tal lugar no era para fablar en amores:
A mí luego me venieron muchos miedos e temblores,
Los mis pies e las mis manos non eran de sí sennores.
Perdi seso, perdi fuerça, mudaron se mis colores.
Unas palabras tenia pensadas por le desir,
El miedo de las compañas me facian ál departir,
Apenas me conocia nin sabia por do yr,
Con mi voluntat mis dichos non se podian seguir.

.....
Paso a paso doña Endrina so el portal es entrada,
Bien loçana e orgullosa, bien mansa e sosegada;
Los ojos baxó por tierra en el poyo asentada,
Yo torné en la mi fabla que tenia comenzada.

.....
En el mundo non es cosa que yo ame a par de vos;
Tiempo es ya pasado de los años más de dos
Que por vuestro amor me pena: *amo vos más que a Dios...*
(Coplas 653, 54, 55, 661.)

Tenemos aquí el equivalente de la primera escena de la tragicomedia de Melibea, sin que falte siquiera la sacrílega expresión de «amo vos más que a Dios», que recuerda otras no menos impías de Calisto: «Por cierto los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.» «Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternia por tanta felicidad.» Hipérboles amorosas no menos desaforadas que éstas se encuentran en los trovadores cortesanos del siglo XV, en don Álvaro de Luna, en Álvarez Gato, pero no hay rastro de ellas en el *Pamphilus*, que dicecon mucha moderación:

Gratior in mando te michi nulla manet,
Et te dilexi, iam ter praeterii annus...
(V. 180-81.)

En el primer acto de la *Celestina*, Melibea rechaza con ásperas palabras a Calisto. En el diálogo del Arcipreste, doña Endrina comienza por mostrarse esquivada y zahareña:

Ella dixo: «vuestros dichos non los prescio dos piñones».

Bien assi engañan muchos a otras muchas Endrinas;
El ome tan engañoso asi engaña a sus vesinas;
Non cuydedes que so loca por oyr vuestras parlillas,
Buscat a quien engañedes con vuestras falsas espinas.
(Coplas 664-668.)

Lo cual equivale a estos versos del *Pamphilus*:

Sic multi multas multo temptamine fallunt,
Et multas fallit ingeniosus amor.
Infatuare tuo sermone vel arte putasti
Quam falli vestro non decet ingenio!
Quere tuis alias infestis moribus aptas,
Quas tua falsa fides et dolus infatuent.
(V. 187-192.)

Pero luego se ablanda, y llega a otorgar grandes concesiones, que Melibea no hace antes del acto XII, porque no lo toleraba el progreso lento y sabio de la obra de Rojas:

Esto yo non vos otorgo salvo la fabla de mano,
Mi madre verná de misa, quiero me yr de aqui temprano,
No sospeche contra mí que ando con seso vano;
Tiempo verná en que podremos hablar nos, vos e yo este verano.
(Copla 686.)

Por eso Pánfilo y don Melón de la Huerta pueden exclamar mucho antes que Calisto:

Desque yo fué naçido nunca vy mejor dia,
Solaz tan plazentero e tan grande alegria,
Quiso me Dios bien guiar y la ventura mia.
(Copla 687.)

En el segundo acto del *Pamphilus* aparece el *Deus exmachina* de la tramoya, una vieja (*anus*), de la cual sólo sabemos que es sutil, ingeniosa y hábil medianera para los tratos amorosos:

*Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa,
Artibus et Veneris apta ministra satis.*
(V. 281-282.)

Ni el ingenio ni la habilidad resaltan en las palabras de la tal *anus o vetula*. Es un espantajo que no hace más que proferir lugares comunes. La *Trotaconventos*, cuyo verdadero nombre es Urraca es una creación propia del Arcipreste, y ella y no la Dipsas de los *Amores* de Ovidio, ni mucho menos la vieja de *Pánfilo*, debe ser tenida por abuela de la madre Celestina, con toda su innumerable descendencia de Elicias, Claudinas, Dolosinas, Lenas y Marcelias. El Arcipreste se recrea en esta hija de su fantasía; no sólo

la hace intervenir en el episodio de don Melón, sino que la asocia después a sus propias aventuras, la sigue hasta su muerte, *fase su planto*, la promete el Paraíso y escribe su epitafio:

¡Ay! mi *trota conventos*, mi leal verdadera!
Muchos te seguían biva, muerta yases señera.
A do te me han levado? non es cosa certera;
Nunca torna con nuevas quien anda esta carrera.

.....
A Dios merced le pido que te dé la su gloria,
Que más leal trotera nunca fué en memoria;
Faserte he un epitafio escripto con estoria.

.....
Daré por ty lymosna e faré oracion,
Faré cantar misas e daré oblacion;
La mi trota conventos, ¡Dios te dé rredencion!
El que salvó el mundo, él te dé salvaçion.

.....
Dueñas, ¡non me rrebtedes nin me digades moçuelo!
Que si a vos syrquiera vos avriades della duelo,
Llorariedes por ella, por su sutil ansuelo
Que quantas seguia todas yvan por el suelo.
Alta muger nin baxa, encerrada nin escondida,
Non se le detenía do fasia debatida;
Non sé omen nin duenna que tal oviese perdida
Que non formase tristesa e pesar syn medida.
Efícele un epitafio pequeño con dolor,
La tristesa me fiso ser rrudo trobador,
Todos los que lo oyeren, por Dios nuestro Señor,
La oracion fagades por la vieja de amor.
(Coplas 1.569, 1.571, 1.572, 1.573, 1.574, 1.575.)

Con esta libre e irreverente socarronería, que no se detiene ante la profanación, fueron celebradas las exequias poéticas de la primera Celestina en el extraño libro del genial humorista castellano de los siglos medios.

Las artes y maestrías de Trotaconventos son las mismas que las de Celestina: como ella gusta de entreverar en su conversación proloquios, sentencias y refranes, y no sólo esto, sino *enxiemplos* y *fábulas*; como ella se introduce en las casas a título de buhonera y corredora de joyas, y con el mismo arte diabólico que ella va tendiendo sus lazos a la vanidad femenil:

Si parienta non tienes atal, toma viejas,
Que andan las iglesias e saben las callejas,
Grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas,
Con lágrimas de Moysen escantan las orejas.

Son grandes maestras aquestas panjotas,
Andan por todo el mundo, por plaças e cotas.
A Dios alçan las cuentas, querellando sus coytas;
¡Ay! cuánto mal saben estas viejas arlotas.
Toma de unas viejas que se fassen *erveras*,
Andan de casa en casa e llamanse parteras,
Con polvos e afeites, e con alcoholeras
Echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.
(Coplas 438 a 441.)

A una de estas viejas buscó el Arcipreste, que aquí distingue claramente su persona de la de Pánfilo:

Fallé una vieja qual avia menester,
Artera e maestra e de mucho saber;
Doña Venus por Panfilo no pudo más faser
De quanto fiso aquesta por me faser plaser.
Era vieja buhona destas que venden joyas;
Estas *echan el laço*, estas cavan las foyas;
Non ay tales maestras commo estas viejas troyas...
.....
Como lo han uso estas tales buhonas,
Andar de casa en casa vendiendo muchas donas,
Non sse rreguardan dellas, estan con las personas,
Fassen con el mucho viento andar las atahonas.
(Coplas 698 a 700.)

También Celestina andaba de casa en casa so pretexto de vender baratijas: «Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traygo, para tener causa de entrar donde mucho no só conocida... assí como gorgueras, garvines, franjas, rodeos, tenazuelas, *alcohol*, *albayalde e soliman*, agujas e alfileres, que tal ay, que tal quiere? porque donde me tomara la voz, me halle apercebida para les *echar cebo*, o requerir de la primera vista» (acto III).

La *anus* del comediógrafo elegíaco no se vale de ningún género de encantamientos. Celestina, sí, y también Urraca, y es una de las notas características que nunca pierde este tipo en la literatura española:

Dixo: «yo yre a su casa de esta vuestra vesina,
E le fare tal escanto o le dare tal atalvina
Porque esta vuestra llaga sano por mi melesina;
Desid me quien es a dueña. -Yo le dixi: «doña endrina»
(Copla 709.)

Ssi me dieredes ayuda de que passe algun poquillo,
A esta dueña e a otras moçetas de cuello alvillo,

Yo fare *con mi escanto* que se vengan paso a pasillo;
En aqueste mi harnero las traero el sarçillo.
(Copla 718.)

Començo su escanto la vieja coytral...
(Copla 756.)

La sortija que puso a doña Endrina debía de tener virtud mágica. Y a mayor abundancia leemos en otro lugar:

Ssy la *ensychó* o sy le dio atynear,
O sy le dio raynela o sy le dyo mohalinar.
O sy le dyo ponçoña o algud (¿algund?) adamar,
Mucho ayna la supo de su seso sacar.
(Copla 941.)

La escena capital de la seducción de Melibea en el aucto cuarto de la *Tragicomedia* es un portento de lógica dramática y de progresión hábil. No podía esperarse tanto del Arcipreste, que escribía en la infancia del arte; pero baste para su gloria haber trazado el primer rasguño de ella, con las inevitables diferencias que nacen del dato de la viudez de doña Endrina:

La buhona con farnero va tanniendo cascabeles,
Meneando de sus joyas, sortijas e alfileres;
Desia por falsalejos: «comprad aquestos manteles»;
Vydola doña Endrina, dixo: centrad, non reçeledes».
Entró la vieja en casa, dixole: «señora fija,
Para esa mano bendicha quered esta sortija»...

.....
Ffija, siempre estades en casa ençerrada,
Sola envejeçedes, quered alguna vegada
Salyr, andar en la plaça con vuestra beldat loada,
Entre aquestas paredes non vos prestará nada.
En aquesta villa mora muy fermosa mançebia,
Mançebillos apostados e de mucha loçania,
En todas buenas costumbres creçen de cada dia,

.....
Muy bien me rresçiben todos con aquesta pobledat,
El mejor et el más noble de lynaje e de beldat
Es don Melon de la Verta, mançebillo de verdat,
A todos los otros sobra en fermosura e bondat.

.....
Creed me, fija señora, que quantos vos demandaron,
A par deste mançebillo ningunos non llegaron;
El dia que vos nasçistes fadas alvas vos fadaron,
Que para ese buen donayre atal cosa vos guardaron.

Dixo doña Endrina: «Callad ese predicar,
Que ya este parlero me coydó engañar;
Muchas otras vegadas me vyno a retentar,
Mas de mí él nin vos non vos podredes alabar»...

(Coplas 724-27, 739-740.)

Cuando esto se lee acuden involuntariamente a la memoria aquellas graves y sosegadas razones de Celestina. «Donzella graciosa e de alto linaje, tu suave habla e alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadia a te lo dezir. Yo dexo un enfermo a la muerte, que con sola palabra de tu noble boca salida, que lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, segun la mucha devoción que tiene en tu gentileza... Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de un cavallero mancebo gentil hombre, de clara sangre, que llaman Calisto.

Melibea. - «Ya, ya, buena vieja, no me digas más, no passes adelante. ¿Este es el doliente por quien has hecho tantas promessas en tu demanda?»

La psicología del amor, ruda y toscamente esbozada en el *Pamphilus*, tiene en el Arcipreste toques tan delicados que no serían indignos de la experta mano del bachiller Fernando de Rojas:

«Amigo-dis la vieja-, en la dueña lo veo,
Que vos quiere e vos ama e tiene de vos desseo;
Quando de vos le fablo e a ella oteo,
Todo se le demuda el color e el desseo.
Yo a las de vegadas mucho cansado callo,
Ella me dis que fable e non quiere dexallo;
Fago que non me acuerdo, ella va començallo,
Oye me dulçemente, muchas señales fallo.
En el mi cuello echa los sus blaços entramos,
Ansy una grand pieça en uno nos estamos,
Siempre dél vos desimos, en ál nunca fablamos,
Quando alguno vyene otra raçon mudamos.
Los labrios de la boca tyenbranle un poquillo,
El color se le muda bermejo e amarillo,
El coraçon le falta ansy a menudillo,
Aprieta me mis dedos en sus manos quedillo.
Cada que vuestro nombre yo le está desiendo
Oteame e sospíra e está comediendo,
Avyva más el ojo e está toda bulliendo,
Paresçe que con vusco non se estaría dormiendo.
En otras cosas muchas entyendo esta trama,
Ella non me lo niega, antes dis que vos ama;
Sy por vos non menguare, abaxar se ha la rrama,

E verna doña Endrina sy la vieja la llama.»

(Coplas 801-812.)

La intervención del *Pamphilius* en la historia de los orígenes de la *Celestina* es muy secundaria, pero la del Arcipreste es de primer orden, quizá la más profunda de todas, y por eso nos hemos detenido en ella todo lo que exige su importancia.

Las *comedias elegíacas*, que otros llaman *épicas* por la monstruosa mezcla de la narración y del diálogo, pertenecen todavía al seudoclasicismo de la Edad Media, en que se había perdido la verdadera noción del drama latino y de su métrica. Ya cuando se escribió el curioso diálogo anónimo entre Terencio y un empresario de teatros (*Terentius et delusor*), que Magnin atribuyó al siglo VII, aunque el código en que se ha conservado es del siglo XII, no se sabía a punto fijo si las comedias antiguas estaban en prosa o en verso:

An sit prosaicum nescio an metricum.

La combinación esencialmente antidramática del exámetro y pentámetro bastaría para probar que tales obras fueron escritas sin ninguna intención escénica; pero a mayor abundamiento tenemos un texto positivo y terminante de Juan de Salisbury, el espíritu más culto de la primera Edad Media, un precursor del Renacimiento, el cual confirma la absoluta desaparición de todo género de actores trágicos y cómicos en fecha ya remota del tiempo en que él escribía su *Policraticus*, dedicado en 1159 al santo arzobispo de Cantorbery Tomás Becket.

El verdadero renacimiento del arte dramático de Plauto y Terencio se verificó en Italia, a fines del siglo XIV y durante todo el transcurso del XV, en una serie de piezas latinas que se designan con el título genérico de *comedias humanísticas*, importante y rara manifestación que apenas había sido estudiada en conjunto, hasta que Creizenach, en su excelente *historia del drama moderno*, escribió sobre ella algunas páginas doctas y juiciosas como suyas. Pero estas indicaciones, que para un libro general son suficientes, distan mucho de agotar la riqueza del tema, y así lo ha estimado el ilustre profesor de Roma Ireneo Sanesi, que actualmente tiene en prensa una historia de la comedia en Italia, a la cual auguramos un éxito tan venturoso como lo merecen la ciencia, conciencia y fina crítica de su autor, que ha tenido la rara generosidad de comunicarnos las primicias de su trabajo, en prensa todavía. El capítulo segundo de esta obra, consagrado a las comedias humanísticas, es una magistral monografía que, dándome a conocer con suma precisión algunos textos inaccesibles en España y completando mis indagaciones sobre otros, me ha puesto en camino de rastrear algunas semejanzas dignas de notarse entre este género literario y nuestra *Celestina*. Ya en 1900 hice una ligera indicación, que no he visto recogida por nadie, acerca de la comedia *Poliscene*. Y me consta que mi buen amigo el eruditísimo Arturo Farinelli ha trabajado también sobre este punto, que ilustrará sin duda con su especial competencia, como ha ilustrado tantos otros de literatura comparativa.

El iniciador del teatro humanístico, como de casi todas las formas literarias del Renacimiento, fue el Petrarca, que siempre se deleitó en la lectura de Terencio («Terentius noster»), y que seguramente le leía con otros ojos que los de Rosvita. En su edad madura revisó y anotó el elegantísimo texto del siervo africano. En su primera mocedad había compuesto una comedia llamada *Philologia*, y según Boccaccio otra, el *Philostratus*, si es que ambas no eran una misma con diverso título, lo cual no parece probable. Hoy no existe ninguna de ellas, acaso porque su autor mismo las destruyó como ensayos demasiado imperfectos. Del *Philostratus*, por lo menos, consta que era imitación de Terencio.

La más antigua comedia humanística que ha llegado a nuestros tiempos, y la única que pertenece al siglo XIV, es el *Paulus* de Pedro Pablo Vergerio, natural de Capodistria, a quien no debe confundirse con otro de su mismo nombre y apellido que figura entre los protestantes italianos del siglo XVI. El Vergerio *senior* es importante como historiador, humanista y pedagogo. Su libro *De ingenuis moribus* se leía todavía en las escuelas en tiempo de Paulo Jovio. Una rarísima edición barcelonesa de 1481 prueba que también había penetrado en España. No sería maravilla que fuesen conocidos también otros escritos suyos, pero me parece inverosímil que entre ellos se contase su comedia juvenil, que hasta estos últimos años ha dormido inédita en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y en la del Vaticano. Y, sin embargo, esta obra presenta algún punto común con la *Celestina*, empezando por las promesas de moralidad que el título encierra. Vergerio pone a su obra el rótulo de *Paulus comoedia ad iuvenum mores coercendos*, y se propone, entre otras cosas, mostrar cómo los malos siervos y las mujeres perdidas estragan los más pingües patrimonios: «ad diluendas opes». El autor de la *Celestina* nos dice desde la portada que su libro contiene «avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes e alcahuetas». Los medios empleados son de tan dudosa eficacia moral en una comedia como en otra.

El protagonista de la comedia, Paulo, es un estudiante haragán y desaplicado, a quien su siervo *Herotes* arrastra por el camino del vicio. A esta perversa influencia se contrapone la de otro siervo, bueno y leal, *Stichus*, que advierte lealmente a su señor de los peligros que corre y procura apartarle de la vida disipada que lleva en compañía de otros estudiantes tan corrompidos como él y de rufianes y meretrices. La intriga se reduce a una odiosa tercería, en que la inmunda vieja Nicolasa cede por dinero a Paulo su propia hija, Úrsula, que Herotes se encarga de hacer pasar por virgen después de haberla desflorado.

Como se ve, la semejanza con la *Celestina* es muy vaga y genérica. Los dos criados de Paulo traen a la mente los de Calisto, pero son diversos sus caracteres. *Stichus* resulta constantemente bueno en la comedia latina. Pármeno, que al principio da sanos consejos a su amo, se pervierte con el trato de su compañero y los regalos amorosos de Areusa, y llega a hacerse cómplice del asesinato de Celestina. Sempronio, en la obra española, es un gentil racimo de horca, un rufián o poco menos, que acaba por dar de puñaladas a una vieja para robarla una joya. Pero su perversidad no iguala de ningún modo a las negras maquinaciones de Herotes, que se complace y encarniza en el mal con tanto deleite como Yago, y hace alarde y reseña de sus propios crímenes, jactándose de haber arrastrado a la

pobreza y a la infamia a muchos mancebos ilustres. Tampoco la *madre* Celestina, aunque pertenece a la familia de Nicolasa, parece capaz del horrendo parricidio moral que a ésta se atribuye: a lo menos en la *Tragicomedia* no lo comete, ni artísticamente podía cometerlo.

Por otra parte, hasta la forma exterior, que no es la prosa, como en la mayor parte de las comedias humanísticas, sino el trímetro yámbico acataléctico o senario, muy incorrectamente manejado, aísla de sus congéneres esta pieza, en que por primera vez reaparecen los nombres clásicos de *prótesis*, *epítasis* y *catástrofe*. De nada de esto hay vestigio en la *Celestina*. Lo que tienen de común ambas piezas es el ambiente escolar en que se desarrollan: «Paulo es un estudiante universitario (dice el señor Sanesi); sus proceder, sus palabras y las de todos los que le rodean, nos descubren un rincón de la vida estudiantil de aquel siglo tan remoto de nosotros. Ni la ávida Nicolasa, ni la diestra Úrsula tienen mucho de común con las mujeres del teatro latino; son, por el contrario, figuras copiadas del natural, ofrecidas directamente por la realidad, y pertenecen a aquella clase de mujeres de que no es difícil a un joven, ni habrá sido difícil a Vergerio cuando frecuentaba los cursos de las universidades de Padua, de Florencia o de Bolonia, hacer conocimiento personal o adquirir experiencia inmediata.»

Los mismos tipos pudo encontrar, y seguramente encontró, en Salamanca el bachiller Fernando de Rojas, sin necesidad de conocer el *Paulus*. La exacta observación del crítico italiano da nueva fuerza a la opinión de los que hemos sostenido que la *Celestina* puede muy bien ser obra de un estudiante, y si no lo es, ciertamente lo parece. Los escolares del Renacimiento solían ser muy hombres cuando frecuentaban las escuelas, y eso que no se había llegado todavía a los felices tiempos en que, para disfrutar de los privilegios del fuero académico y acogerse a la blanda jurisdicción del Maestrescuela, solían matricularse personas que pasaban de treinta años, y hasta verdaderos bigardos y malhechores, de lo cual en la biografía, todavía inédita, de un dramaturgo español del siglo XVII hay un curioso ejemplo.

Comedias universitarias son en su mayor número las comedias latinas escritas en Italia durante el siglo XV, y lo son, ya porque reflejan costumbres meramente académicas, como la comedia anónima que Sanesi llama *electoral*, y es obra, al parecer, de algún alemán concurrente a la escuela de Padua; ya porque son estudiantes algunos de los interlocutores; ya porque consta haber sido escritas y representadas por escolares, como lo fue en el estudio de Pavía, la horrible y obscenísima comedia *Janus sacerdos*, en 1427, imitado por Mercurio Roncio de Vercelli en la suya, no menos feroz, *De falso ypocrita et tristi*, que se representó diez años después en la misma universidad lombarda. Una y otra permanecen afortunadamente inéditas, y el mero hecho de su existencia arguye la profunda depravación intelectual y moral de la sociedad en que nacieron. Apenas se concibe que en tiempo alguno hayan podido ser materia de chistes, pronunciados en público teatro, en solemnidad académica, por jóvenes cultos, estudiosos, ilustres, los vicios y torpezas más hediondas, que ni nombrarse deben entre cristianos y que por su enormidad misma requieren el cauterio de la ley penal, no el de la sátira, y son incompatibles con la representación festiva.

Por fortuna, estas dos comedias, y alguna otra, como la *Conquestio uxoris Canichioli*, son excepciones en la rica galería del teatro humanístico, que rara vez es casto y morigerado en la dicción, pero no ultraja, por lo menos, los fueros de la naturaleza. Su materia es varia: hay piezas que pueden considerarse como cuentos dialogados, unos de origen clásico, por ejemplo, la comedia *Bile* otros derivados de Boceaccio o de tradiciones populares, que ya habían recibido diversas formas, incluso la dramática, en lengua vulgar francesa o italiana.

Por la singularidad de su forma alegórica, por el prestigio del nombre de su autor, memorable en todos los órdenes de la cultura artística y científica, varón de muchas almas, como sólo el Renacimiento los produjo, debe mencionarse la comedia *Philodoxus o Philodoxeos*, que el florentino León Bautista Alberti compuso (según las investigaciones del señor Sanesi) antes de la segunda mitad de 1426, cuando la enfermedad y la dura pobreza le hicieron suspender los estudios de Derecho que había comenzado en la universidad de Bolonia. Esta comedia, bastante confusa, que su propio autor procuró aclarar con un comentario, tuvo en el tiempo de su aparición maravilloso éxito, a causa de que Alberti la hizo pasar por obra de un antiguo poeta llamado Lépedo, encontrada en un vetustísimo códice. Nadie sospechó el engaño; pero cuando fue declarado por su propio autor, la pieza perdió algo de su crédito, suerte común de las falsificaciones más hábiles. Todavía el *Philodoxos* se leía y comentaba en las escuelas a principios del siglo XVI. Precisamente en 1501, dos años después de la primera edición de la *Celestina*, salía de las prensas de Salamanca la comedia latina de Alberti, para estudio y recreo de los discípulos de un cierto bachiller Quirós, que explicaba en aquella Universidad los poetas clásicos.

El bachiller Quirós afirma, y no podemos menos de darle crédito, que el *opus pulcherrimum*; de León Bautista Alberti, era enteramente desconocido en Salamanca hasta su tiempo. Es de creer, pues, que tampoco le conociese el bachiller Rojas antes de esa fecha. Pero nada importa averiguarlo, porque el *Philodoxus* no se parece en nada a la *Celestina*, ni en la fábula, ni en los caracteres, ni mucho menos en la interpretación alegórica que su autor quiso darle. Hay, sí, un joven ateniense llamado Filodoxo, enamorado de la romana Doxa, y que se vale para conseguir sus fines de un amigo suyo llamado Fronesio. Otro pretendiente de la misma joven, hombre rico y brutal, llamado Fortunio, cansado de perseguirla con inútiles ruegos, se decide por el rapto, entrando a viva fuerza en su casa; pero en vez de Doxa se lleva por equivocación a su hermana Femia. Al fin, todo se compone merced a la oportuna intervención de una especie de comisario de barrio, jefe de los centinelas o vigilantes nocturnos (*Chronos, excubiarum magister*), el cual decide que Fortunio se quede con la doncella raptada y Filodoxo se case con su amada Doxa. Pero ésta es la corteza del drama; en el fondo hay una idea simbólica, a la cual responden exactamente los nombres de los personajes. *Filodoxo*, el amante de la gloria (*Doxa*), llega a desposarse con ella. *Fortunio*, el favorecido por la fortuna, cree conquistar la Gloria y se queda con la Fama (*Femia*), que es cosa no despreciable, pero de calidad inferior. *Chronos* es una personificación del tiempo, y a este tenor todos los personajes. La moraleja es fácil de inferir: sólo la sabiduría y la prudencia pueden conquistar la verdadera gloria; la fortuna y la riqueza tienen que contentarse con la fama. La comedia de Alberti está en prosa y consta de doce escenas. En la larga serie

de las *Celestinas* sólo encontramos una y muy tardía, la *Doleria del Sueño del mundo*, que tenga el carácter alegórico de la obra de Alberti. Una y otra son lánguidas y fastidiosas, aunque de intachable honestidad.

Las comedias humanísticas que verdaderamente pudieron influir en la *Celestina* se reducen a tres: la *Philogenia*, de Ugolino Pisani; la *Poliscena*, atribuida a Leonardo de Arezzo y la *Chrysis*, de Eneas Silvio Piccolomini. Daré a conocer rápidamente estas obras en lo que tienen relación con la nuestra. Son tres historias de amor, pero tratadas de muy diversa manera. He aquí cómo expresa Sanesi el argumento de las primeras escenas de la *Philogenia*, únicas que a nuestro asunto interesan: «Epifebo, que ama a Filogenia y desea violentamente poseerla, va de noche bajo sus ventanas y tiene con la doncella un largo y apasionado coloquio. La joven, en quien luchan el amor y el deseo con el freno del pudor y de la educación, se muestra al principio indiferente e incrédula. Pero Epifebo habla con tanta dulzura, suplica con tanto calor, invoca la muerte con tanta angustia, manifiesta los propios tormentos con tanta viveza y sinceridad de palabra y emplea tanto arte en disipar sus temores y sus dudas, que finalmente la doncella cede al destino y abandona ocultamente la casa paterna. El joven, acogiéndola entre sus brazos, la conduce sin dilación a su propia casa, donde (como él dice) «*pasarán todos los días al modo de los epicúreos.*»

Los sucesivos lances de la comedia, que ya pueden inferirse por tal principio, pertenecen enteramente al género de Boccaccio y recuerdan la historia de la hija del Rey del Algarbe, tan traída y llevada por diversos amadores. Epifebo, perseguido por los parientes de Filogenia, acaba por casarla con un rústico, tan codicioso como crédulo y necio.

Sólo en el coloquio de la ventana, en la intervención episódica de las dos cortesanas Servia e Irzia, y en el noble carácter de los padres de Filogenia (Cliofo y Calisto), que un tanto recuerdan a Pleberio y Alisa, cuando se despiertan sobresaltados al sentir ruido en la cámara de su hija, puede verse algo que se parezca a la *Celestina*. Tengo por muy dudosa esta fuente.

No así la *Poliscena*, atribuida generalmente (acaso con error) al célebre humanista Leonardo de Arezzo, a quien, por no confundirle con su infame homónimo del siglo XVI, no llamaremos Aretino. Esta comedia, que se conoce también con los nombres de *Calphurnia* y *Gurgulio*, corrió impresa desde 1478 y tuvo la honra de ser explicada en cursos universitarios, hasta en la remota Polonia. Es de suponer que llegase a España antes que el *Philodoxus*, y todo el que atentamente la lea notará sus semejanzas y diferencias con la *Celestina*. Creizenach advirtió ya que el contenido de la *Poliscena* se parecía mucho al del *Pamphilus*. En pocas líneas, pero muy exactas, da idea Gaspary, en su excelente *Historia de la literatura italiana*, del argumento de esta comedia: «Un joven, llamado Graco, encuentra a la joven Poliscena que volvía con su madre Calfurnia de oír un sermón en la iglesia de los frailes menores. Enamórase súbitamente de la doncella y ésta de él. Graco se vale de la mediación de su esclavo *Gurgulio* (nombre tomado de una comedia de Plauto) y Poliscena acude a su esclava Tharatántara, hábil en todo género de tercerías. El parásito, después de haber tentado inútilmente a la madre con

promesas y ofrecimientos, va una mañana a ver a Poliscena, mientras Calpurnia está en la iglesia, y con bellas palabras, y pintando muy al vivo los tormentos de su amador, induce a la joven a concederle una entrevista. Graco se vale de la ocasión sin ningún escrúpulo; sobreviene la madre, enfurecida, y amenaza con citarle a juicio; pero el padre de Graco, Macario, pone remedio a todo permitiendo que su hijo se case con Poliscena.»

Tal es el asunto de esta pieza, brutal y refinada a un tiempo, pues, aunque escrita en prosa, remeda con suma habilidad la lengua de los poetas cómicos latinos. Si en la comedia humanística hay algún prototipo innegable de la fábula de Rojas, éste es sin duda alguna. La semejanza consiste, no sólo en la acción, sino en los tipos del siervo *Gurgulio* y de la vieja *Tharantántara*. Esta última, sobre todo, parece abuela de *Celestina*. Como ella se lamenta de los males de la vejez y recuerda los perdidos gozes juveniles: *Memini ego me quondam, a multis amari, memini etiam, me multis egregie saepius illudere ac fune quasi ligatos trahere. Verum heu me jam effoetam manent fata ultricia, non ita ut pridem ambior, nec ullis artibus pristinum vigorem possum reparare*. Como ella tiene fama de hechicera: *Non verentur etiam me veneficam nuncupare ac blanditiis fallacibus me palpare ipsos incusant, ac magico carmine vitam auferre conati*. Y al mismo Graco, después de hacer un horrible retrato de la vieja, añade como último improprio: *Suspecta etiam admodum est veneficii nomine*.

El diálogo de *Tharantántara* con *Poliscena* tiene también rasgos celestinescos, especialmente en lo que toca a la recomendación de las prendas del amante y al encarecimiento de los extremos de su pasión: *Itame iuuet Jesus, posteaquam, te amare coepit, nunquam vidi ipsum hilarem, placidum nemini, satago obsonia ac pulpamenta quae scio omnia, demulceo verbis quantum possum, at nequit esse, inquit, neque potare, noctes ducit insomnes, ingemiscit perpetuo...* La semejanza continúa en el acto o escena en que *Tharantántara* da cuenta a Graco del desempeño de su comisión. Pero en la *Poliscena* todo marcha por la posta, sin rastro de estudio psicológico y sin recato ni comedimiento alguno. *Poliscena* otorga una cita a las primeras de cambio, aprovechando la ausencia de su madre, que está en la iglesia, y el nudo se desata por los procedimientos más brutales y menos complicados. Si de esa comedia, así como del *Pamphilus*, pudo aprovechar algo Fernando de Rojas, nunca con tan humildes materiales se levantó edificio tan grandioso y espléndido.

Si la *Poliscena* fue la primera imitación consciente y deliberada de la dramaturgia plautina, la *Chrysis*, compuesta en 1444 por el futuro Pio II (Eneas Silvio Piccolomini) cuando asistía a la dieta de Nuremberg, es la primera tentativa formal de reproducir el metro propio de la comedia, el senario yámbico de los latinos, abandonando la prosa en que habían escrito todos sus predecesores, con la única excepción de Vergerio. En la *Chrysis* no hay verdadera acción, sino una serie de escenas que pintan muy al vivo las costumbres de las meretrices y de los jóvenes disolutos. Hay coincidencias con la *Celestina*, pero todas ellas se refieren a pasajes que están antes en Plauto: «Ningun amante (dice Casina a Crisis) me agrada por más de un mes; siempre las nuevas calendas me traen nuevos amores.» Y Crisis la replica: «Tu constancia es excesiva, porque conviene celebrar también con nuevos amores las nonas y los idus, o, como hago yo, procurarme a cada nuevo sol nuevos amantes.» La misma doctrina inculca *Celestina* a

Areusa en el acto VII: «Nunca uno me agradó, nunca en uno puse toda mi afficion. No hay cosa más perdida, hoy, que el mur que no sabe sino un horado; si aquel le tapan, no avrá dónde se esconda del gato; quien no tiene sino un ojo, mira a cuánto peligro anda... ¿Qué quieres, hija, deste número de uno? más inconvenientes te diré dél que años tengo acuestas; ten siquiera dos, que es compañía loable... E si más quisieres, mejor te yrá, que mientras más moros más ganancia.»

En uno y otro pasaje se ve la imitación de los consejos que Scapha dirige a Philamatum en la *Mostellaria* de Plauto (v. 188-90):

Tu ecastor erras, quac quidem ezpectes unum atque illi
Morem praecique sic geras atque alios asperneris.
Matronae, non meretricium, est unum inservire amantem.

Hay también en la *Chrysis* una *lena* llamada con toda propiedad *Canthara* por su insaciable amor a la bebida. Eneas Silvio, que lleva muchas veces la imitación hasta el plagio, pone literalmente en su boca el mismo ditrambo que pronuncia la vieja del *Curculio*.

Puede tenerse por cierto que Rojas desconocía la existencia de la *Chrysis*, obra que todavía está inédita a estas horas, y que su sabio autor, cuando llegó a las altas dignidades eclesiásticas, y por fin a la cátedra de San Pedro, procuró destruir con suma eficacia, lo mismo que otros escritos suyos, no enteramente juveniles, pero compuestos cuando hacía vida secular y profana. Era el principal entre ellos la célebre *Historia duorum amantium*, de la cual ya hemos dicho algo en el primer tomo de estos *Orígenes*, por haber sido muy bien traducida a nuestra lengua en el siglo XV y haber influido grandemente en la *Cárcel de Amor* y en otras ficciones sentimentales.

Traducida u original, la había leído de seguro Fernando de Rojas, y no fue de los libros que menos huella dejaron en su espíritu y en su estilo. La novela del futuro Pontífice es, como la tragicomedia española, una historia de amor y muerte de dos jóvenes amantes. En una y otra se mezcla el placer con las lágrimas, y una siniestra fatalidad surge en el seno mismo del deleite. Pero es diversa la condición de las personas, puesto que Eurialo y Lucrecia son amantes adúlteros, y diversa también la catástrofe, que en la obra de Eneas Silvio pertenece al orden moral, y se cumple, no por ningún medio exterior, sino por el fuego de la pasión, que consume y aniquila a la mísera enamorada. «Esta nuestra, como vido a Eurialo partir de su vista, cayda en tierra, la lleuaron a la cama sus sieruas hasta que tornasse el espíritu. La qual como en sí tornó, las vestiduras de brocado, de púrpura y todos los atavíos de fiesta y alegría encerró y de su vista apartó, y de camarsos y otras vestiduras viles se vistió. Y de allí adelante nunca fue vista reyr ni cantar como solía. Con ningunos placeres, donayres ni juegos jamás pudo ser en alegría tornada, e algunos días en esto perseverando, en gran enfermedad cayó, de la qual por ningun beneficio de medicina pudo ser curada. Y porque su coraçon estaua de su cuerpo ausente y ninguna consolación se podía dar a su ánima, entre los bragos de su llorosa madre y de los parientes que en balde la consolaban, la indignante ánima del ansioso y trabaxoso cuerpo salió fuera.»

En lo que la historia de Eurialo y Lucrecia pudo servir de modelo a la *Celestina* fue en la elocuencia patética de algunos trozos y en aquella especie de psicología afectiva y profunda que el culto, gentil y delicado espíritu de Eneas Silvio adivinó quizá el primero entre los modernos. Porque aquí no se trata del amor místico, dantesco o petrarquista, que toma las perfecciones de la criatura como medio para ascender a otra perfección más alta; ni tampoco del amor cortesano, que es mero devaneo en la lírica de Proveza y en sus imitadores; ni tampoco de la pasión desenfrenada y furiosa, pero declamatoria, que se exhala en las quejas delirantes de Fiammetta, sino de un género de pasión más apacible y humano, ni enteramente sensual, ni reducido a lánguidas contemplaciones. Este amor, finamente estudiado con una penetración que honraría al más experto y sagaz moralista de cualquier tiempo, constituye el mérito principal de las epístolas que contiene el tratado de Eneas Silvio, que, al revés de tantas otras composiciones artificiales, no es más que la interpretación estética de un suceso real acaecido en Siena cuando entró en ella triunfante el emperador Segismundo.

Hay pasajes de la *Celestina* que inmediatamente traen a la memoria otros del *Eurialo*. La descripción de la hermosura de ambas heroínas se parece mucho. Eurialo envía a Lucrecia su primera carta por medio de una vieja tercera, y las palabras con que la recibe son tan ásperas como las de Melibea en el principio de sus amores:

«Como la alcahueta recibió la carta de Eurialo, luego a más andar se fue para Lucrecia, y fallandola sola le dixo: «El más noble y principal de toda la corte del César te envía esta carta, y que ayas dél compasion te suplica.»

Era esta mujer conocida por muy pública alcahueta: Lucrecia bien lo sabía; mucho pesar ovo que muger tan infame con mensaje le fuesse embiada, y con cara turbada le dixo: «Qué osadía, muy malvada henbra, te traxo a mi casa? Qué locura en mi presencia te aconsejó venir? Tú en las casas de los nobles osas entrar y a las castas dueñas tentar, y los legítimos matrimonios turbar? Apenas me puedo refrenar de te arrastrar por esos cabellos y la cara despedaçar. Tú tienes atrevimiento de me traer carta? Tú me fablas? Tú me miras? Si no oviesse de considerar lo que a mi estado cumple más que lo que a ti conviene, yo te facía tal juego, que nunca de cartas de amores fueses mensajera...»

Mucho temor oviera otra qualquiera; mas ésta que sabía las costumbres de las dueñas, como aquella que en semejantes afrentas muchas vezes se avia visto, dezia consigo: «Agora quieres que muestras no querer», y allegando más a ella dixo: «Perdóname, señora; yo pensaba no errar y tú aver desto placer. Si otra cosa es, da perdon a mi ynocencia. Si no quieres que vuelva, hecho he el principio, en lo ál yo te obedeceré. Mas mira qué amante menosprecias.»

No prolongaré este cotejo haciendo notar otras semejanzas de detalle que en las entrevistas de los amantes pueden encontrarse. Lo principal es el ambiente novelesco análogo, la suave y callada influencia que en la concepción de Rojas ejerció un escritor digno de inspirarle.

Volviendo sobre nuestros pasos, creemos inútil mencionar otras comedias *humanísticas*, ya por ser de fecha algo posterior a la *Celestina*, ya por no tener con ella más que conexiones remotas. Por lo tocante a la comedia italiana del Renacimiento, las fechas dicen bien claro que no pudo influir en la *Celestina*, la cual es anterior a todas las obras de Maquiavelo, Ariosto y Bibbienna.

Nació la *Celestina* en pleno clasicismo, cuando el teatro de Plauto, que no constaba ya de ocho comedias, sino de veinte, había surgido del vetusto códice descubierto en Alemania por el cardenal de Cusa, y embelesaba y regocijaba la fantasía de los humanistas, que no se limitaban a transcribirle y comentarle y a añadirle escenas y suplementos, sino que le hacían objeto de Públicas representaciones en su lengua original. Los actores solían ser escolares, pero estas fiestas del arte antiguo no eran meramente universitarias. Se celebraban con gran pompa y magnificencia en los palacios de príncipes y cardenales, ante el auditorio más aristocrático y selecto. Así en Roma aquel Pomponio Leto, tan sospechoso de paganismo, hizo representar en fecha ignorada la *Aulularia* bajo los auspicios del cardenal Riario, sobrino de Sixto IV; en 1499, algunos actos de la *Mostellaria*, en casa del cardenal Colonna; en 1502, los *Menechmi*, en presencia de Alejandro VI, para festejar las bodas de su hija Lucrecia con Alfonso de Este.

Otras representaciones, algunas muy anteriores, hubo en Florencia, en Mantua, en Ferrara, en Pavía, en todos los grandes centros de la vida intelectual y cortesana del Renacimiento. Si alguna noticia de éstas llegó a oídos de Fernando de Rojas, ¡cómo debió agrandarse en su mente la visión del teatro y soñar con otro igual para su patria, y encenderse en el anhelo de superar, no ya los pobres, remedos de la comedia latina que tenía delante, sino al mismo Terencio y al mismo Plauto, que habían sabido menos que él de la vida y del corazón humano!

¿Se compusieron o representaron en España comedias humanísticas durante el siglo XV? No podemos afirmarlo ni negarlo. Hasta ahora el género parece exclusivamente italiano. Sólo en tiempo de Carlos V, cuando la comedia latina empezaba a decaer en Italia, cediendo su puesto al teatro vulgar, la vemos aparecer en nuestras escuelas con los mismos caracteres y a veces con la misma pompa de representación que en su patria. Y durante todo el curso del siglo XVI la encontramos más o menos ingeniosamente cultivada: en Alcalá por Juan Petreyo (Pérez), que puso en latín tres comedias del Ariosto; en Salamanca y Burgos, por Juan Maldonado, cuya *Hispaniola* no figuraría mal en la serie de las *Celestinas*; en Sevilla, por Juan de Mal-Lara; en Valencia, por Lorenzo Palmireno; en Barcelona, por Juan Cassador y Jaime Cassá, y hasta en la isla de Mallorca, por Jaime Romanyá, autor del *Gastrimargus*, que se representó en la plaza pública ante un concurso de más de ocho mil espectadores. Por fin, este género, cada vez más abatido y escuálido, cayó en manos de los jesuitas, que le morigeraron, convirtiéndole en comedia de colegio. Así nació y murió el teatro humanístico en España, con poco brillo siempre y con poca influencia en el drama nacional.

¿Pudo encontrar Rojas en la dramaturgia vulgar de su tiempo, en el infantil teatro de la Edad Media, algún punto de apoyo para su creación? Difícil es responder categóricamente a esta pregunta. De los *juegos de escarnio*, que llegaron a penetrar en la

iglesia y a ser representados por clérigos, apenas sabemos más que lo que dice una ley de Partida. De la Corona de Aragón tenemos un documento aislado, pero muy curioso, sobre el cual llamó la atención don José María Quadrado. Es la queja presentada en 1442 a los Jurados de Mallorca contra los abusos introducidos en las representaciones que solían hacerse en las fiestas del primer domingo después de Pascua y el lunes inmediato, las cuales no versaban ya, como al principio, sobre materias devotas y honestas, sino sobre amores y alcahueterías.

«E en qual manera per solemnitat e honorificentia de la dita festa se acostumavan en temps passat fer en semblant dia diverses entremeses e representacions per las parroquias, devotas e honestas, e tals que trahien lo poble a devoció; mes empero d'algun temps ensá quasi tots anys se fen per los *caritaters* (encargados de las fiestas de la Caridad) de las parroquias, qui los demás son jovens, *entremeses de enamoraments, alcavotarias a altres actes desonestes e reprobats*, majorment en tal día en lo qual va lo clero ab processons e creu levada portans diverses reliquies de sants, de que lo poble pren mal exempli e roman scandalizat.»

Yo no me atreveré a decir, con mi inolvidable amigo Quadrado, que «aquí tenemos ya el drama secularizado en Mallorca medio siglo antes de la aparición de la *Celestina*; los temas devotos sustituidos por los profanos; el *auto* suplantado por la *comedia*». Sería preciso que la casualidad nos descubriese algún fragmento o muestra de tales representaciones para que pudiéramos inducir su carácter. De todos modos, el documento es singular, pero en Castilla tenemos otro muy análogo: los decretos del Concilio de Aranda, que en 1473 mandó celebrar el arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo. Uno de ellos da testimonio del escandaloso abuso de las representaciones profanas dentro del templo en las fiestas de la Navidad, de San Esteban, de San Juan y de los Inocentes, y en las solemnidades de misas nuevas: «*Ludi theatrales, larvae, monstra, espectacula, necnon quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur, tumultuationes quoque et «turpla carmina» et «derisorii sermone» dicuntur.*» Pero dudamos mucho que esta inculta y bárbara manifestación dramática hubiera podido influir en un espíritu tan culto como el de Fernando de Rojas.

Otras reminiscencias de escritores del renacimiento italiano: Petrarca...

Los orígenes de la *Celestina* no son populares, sino literarios, y de la más selecta literatura de su tiempo. Aún no hemos apurado el catálogo de sus reminiscencias. Leía mucho su autor, como todos los hombres estudiosos de su generación, a los dos grandes maestros del primer Renacimiento italiano, Francisco Petrarca y Juan Boecaccio. Las obras latinas del primero le eran tan familiares, que desde las primeras líneas del prólogo encuentra ocasión de citarle, para probar que «todas las cosas son creadas a manera de contienda y batalla». «Hallé (dice) esta sentencia corroborada por *aquel gran orador e poeta laureado, Francisco Petrarca, diciendo: Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens: sin lid e offension ninguna cosa engendra la natura, madre de todo*». Dize más adelante: «*Sic est enim, et sic propemodum universa testantur:, rapido stellae obviant firmamento; contraria invicem element conflagunt, terrae tremunt; maria fluctuant; aer quatitudo; crepant flammae; bellum immortale venti gerunt; tempora*

temporibus concertant; secum singula, vobiscum omnia», que quiere dezir: «En verdad assi es, e assi todas las cosas desto dan testimonio; las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo; los adversos elementos unos con otros rompen pelea; tremen las tierras; ondean los mares; el ayre se sacude; suenan las llamas; los vientos entre sí traen perpetua guerra; los tiempos contienden e ligan entre sí, uno a uno e todos contra nosotros.»

El pasaje que Rojas alega está en el prefacio del libro 29 *De Remediis utriusque fortunae*; pero lo que nadie ha advertido hasta ahora, que yo sepa, es que continúa traduciendo sin decirlo; de suerte que todo el segundo prólogo es un puro plagio, como puede verse por el texto latino que pongo al pie, subrayando las frases que más literalmente copió Rojas. ¿Qué explicación puede tener un procedimiento tan extraño, mucho más si se recuerda que el *De Remediis* andaba en manos de todas las personas letradas, y existía ya una traducción castellana anterior a la de Francisco de Madrid, tantas veces impresa desde 1510 ¿A quién podía engañar Rojas, apropiándose con tanta frescura la doctrina y las palabras ajenas, que además venían traídas por los cabellos al propósito de su libro? ¿Para qué necesitaba un escritor de su talla ajeno auxilio en la redacción de un sencillo prólogo? Quizá por eso mismo. Recuérdese el caso bastante análogo, aunque en menores proporciones, de la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*, tejida en parte con frases de otra dedicatoria de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, y del maestro Francisco de Medina, en el hermoso prólogo que llevan. A los grandes escritores suele resistírseles más la correspondencia familiar o la redacción de un documento de oficio, que la composición de un libro entero. Uno de esos apuros debió de pasar el bachiller Fernando de Rojas, y para salir de él apeló al extravagante recurso de echar mano del primer libro que sobre la mesa tenía y traducir de él unas cuentas páginas, que lo mismo podían servir de introducción a cualquier otro libro que a la *Celestina*. Cervantes todavía necesitó menos para zurcir cuatro frases de cortesía.

Más interés tiene este plagio directo que las vagas reflexiones morales sobre la próspera o adversa fortuna que hay en varios pasos de la *Tragicomedia*, registrados ya por Arturo Farinelli: «O fortuna (exclama Calisto en el aucto XIII) cuánto e por cuántas partes me has combatido! Pues por más que sigas mi morada, e seas contraría a mi persona, las adversidades con ygal ánimo se han de sufrir, e en ellas se prueba el coraçon rezio o flaco.» Y antes había dicho Celestina (aucto XI) convirtiéndose en eco de las palabras del Petrarca: «Siempre lo oí dezir, que es más difficil de suffrir la próspera fortuna que la adversa; que la vna no tiene sossiego, e la otra tiene consuelo.» Aunque hoy nos parezca tan vulgar el contraste entre una y otra fortuna, su filiación petrarquista no puede ocultarse a quien esté versado en la literatura de nuestro siglo XV, que había convertido en una especie de breviario moral la obra *De Remediis*, y aplicaba a todos los momentos de la vida sus poco originales sentencias diluidas en un mar de palabrería ociosa.

Pero no es sólo en el libro de los *Remedios*, sino en otros varios del Petrarca, donde hay que buscar el origen y la explicación de algunos lugares de la *Celestina*. Dice Calisto a la vieja en el aucto VI: «Qué más hazia aquella tusca Adeeta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? la qual tres dias ante su fin prenunció la muerte de su viejo marido e de dos hijos que tenia.» Esta alusión, a primera vista oscura, se descifra con una advertencia de

la edición de Salamanca del año 1570, hecha por Matías Gast, en la cual sospecho que anduvo la mano del Brocense por el género de las enmiendas: «Atrevíme con consejo de algunos doctos a mudar algunas palabras que algunos indoctos correctores pervirtieron... En el acto sexto corregí *Adelecta*. Fue esta Adelecta (como cuenta Petrarca) una noble mujer toscana, grandísima astróloga y mágica. Dixo muchas cosas a su marido, e hijos, Eternio y Albricio. Pero principalmente estando a la muerte, en tres versículos, anuncié a sus hijos lo que les había de acaecer, especialmente a Eternio, que se guardase de Cassano, lugar de Padua. Siendo al fin de sesenta años vino a Milan, adonde por sus obras era muy aborrecido de los longobardos: fué de ellos cercado, y pasando un puente con gran fatiga, supo que aquel lugar se nombraba Cassano. Luego da espuelas al caballo, y lánzase en el río diciendo a grandes voces: Oh hado inevitable! Oh maternales presagios! Oh secreto Cassano! Al fin salió a tierra; mas los enemigos, que la puente y entrambas riberas tenian tomadas, alli le acabaron.»

Lo que se le olvidó advertir al corrector salmantino fue el lugar de las obras del Petrarca en que se encontraba la mención de *Adelecta*, y como en el índice de la edición de Basilea no se consigna tal nombre, tuve que internarme con verdadero empeño en la lectura del primer tomo, hasta que di en el libro 4º, *Rerum Memorandarum*, cap. V, *De Vaticiniis*, con la historia de Adelheida o Adelaida de Romano, madre del célebre tirano Ezzelino (no Eternio) y de Albricio, que es la *tusca Adeleta* de nuestro poeta, la *fatídica de Hetruria*, que no pudo explicar su comentador Gaspar Barth. Y allí muy cerca encontramos otra anécdota de Alcibiades, que también está repetida fielmente por Calisto en el mismo acto de la *Celestina*: «Entre sueños la veo tantas noches, que temo que me acontezca como a Alcibiades, que soñó que se veyá embuelto en el manto de su amiga, e otro dia matáronlo, e no ouo quien lo alçase de la calle, sino ella con su manto.»

Fuente indudable, aunque secundaria, de la *Celestina*, son también las *Epístolas familiares* del Petrarca. Hay dos, sobre todo, que por cierto están inmediatas, tanto en las ediciones antiguas como en la moderna de Fracassetti (la 1ª y 2ª del libro 2º), de donde está tomada punto por punto toda aquella impertinente erudición que estropea el desconsolado razonamiento de Pleberio. También aquí puede hacerse la comparación con el texto latino que pongo en nota: «Que si aquella seueridad e paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar con pérdida de dos hijos muertos en siete días, diziendo que su animosidad obró que consolasse él al pueblo romano, e no el pueblo a él, no me satisfaze, que otros dos le quedauan dados en adopcion. ¿Qué compañía me ternán en mi dolor aquel Pericles, capitan atheniense, ni el fuerte Xenofon, pues sus pérdidas fueron de hijos absentes de sus tierras? Ni fue mucho no mudar su frente e tenerla serena, y el otro responder al mensajero que las tristes albricias de la muerte de su hijo le venia a pedir, que no rescibiesse él pena, que él no sentia pesar... Pues menos podrás decir, mundo lleno de males, que fuimos semejantes en pérdida aquel Anaxágoras e yo, que seamos yguales en sentir, e que responda yo, muerta mi amada hija, lo que él a su único hijo que dixo: como yo fuese mortal, sabía que avia de morir el que yo engendraua...

Ninguno perdió lo que yo el día de oy, aunque algo conforme parecía la fuerte animosidad de Lambas de Auria, duque de los athenienses (*ginoveses* corrigió la edición

de Zaragoza de 1507, y está bien), que a su hijo herido en sus brazos desde la nao echó en la mar...»

Por los trozos transcritos se ve claro que la lectura del Petrarca no sirvió al bachiller Rojas para nada bueno, sin para alardear de un saber pedantesco; pero valga lo que valiere esta influencia, es de las que pueden documentarse de un modo más auténtico e irrefragable.

Boceaccio, lo mismo que el Petrarca, influye en Rojas, como en todos los españoles del siglo XV, más como humanista y erudito que como poeta y novelista, más por sus obras latinas que por las vulgares. Contra todo lo que pudiera esperarse, no es el *Decamerón*, ni siquiera el Corbaccio, sino el libro *De casibus Principum* (lectura favorita de nuestros moralistas, desde el tiempo del Canciller Ayala) la obra de Boceaccio que ha dejado positiva e innegable huella en la *Celestina*. Alusión muy clara a ella son estas palabras de Sempronio en el aucto I: «Lee los historiales, estudia los philosophos, 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.» *Las Caydas de Príncipes* y el *Valerio Máximo* estaban sin duda entre aquellos «antiguos libros» que «por más aclarar su ingenio» mandaba su padre leer a Melibea, y que ojalá no hubiesen leído nunca ni ella ni el poeta que la inventó.

Nada he encontrado en la *Celestina* que indique conocimiento de las *Cien novelas*. En realidad, Boccaccio y Rojas no son ingenios del mismo temple, aun cuando parece que describen escenas análogas. Hay en Boceaccio una alegría sensual, un pagano contentamiento de la vida que contrasta con el arte profundo y doloroso a veces, de Rojas. El *Surgit amari aliquid* de Lucrecio nos asalta involuntariamente en muchas de sus páginas. Todas las catástrofes trágicas, que no faltan en el *Decamerón*, no son suficientes para quitar al libro su carácter risueño y jovial. Las visiones lúgubres pasan tan rápidas, que no pueden entristecer a nadie, y la sátira misma es más amena que sangrienta: *circum praecordia ludit*.

Tampoco discerno imitaciones del *Corbaccio* italiano. Si alguna hay, habrá pasado por intermedio del Arcipreste de Talavera. Pero es imposible dejar de reconocer en retórica sentimental de la obra, en los apóstrofes y exclamaciones patéticas, al lector asiduo de la *Fiammetta*, que fue el tipo de todas las novelas amatorias de nuestro siglo XV. La *Fiammetta* es un tejido de declamaciones y pedanterías; pero aquel interminable monólogo trajo al arte moderno una novedad psicológica, la revelación de un alma de mujer furiosamente enamorada. La lección no fue perdida para Rojas, y aunque en general prefirió el arte de suaves matices y el fino proceso psicológico de Eneas Silvio, se inclinó más bien en las últimas escenas a la manera vehemente y ampulosa de la *Fiammetta*.

Deudas tiene también el autor de *Melibea* con la literatura castellana anterior a su tiempo. Ya hemos hecho mención de la más importante de todas, la del Arcipreste de Hita, que se completa y refuerza con la del Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez. Hay entre estos tres ingenios, nacidos en el antiguo reino de Toledo, un hilo misterioso, pero innegable,

mediante el cual se transmite del siglo XIV al XVI la corriente naturalista. El Arcipreste de Hita la recoge en un poema multiforme, que es a la vez sátira, descripción de costumbres, autobiografía, novela picaresca y expansión libre y caprichosa del numen lírico. El de Talavera la deja correr por las páginas, en apariencia graves, de un tratado didáctico; le sazona de picante humorismo, como quien se entretiene en sus propios escarceos y lozanías más que en la enseñanza moral que pretende difundir; transcribe por primera vez en forma literaria la lengua pintoresca y cruda del pueblo; sorprende la vida con enérgica inspiración; siembra un tesoro de modismos y proverbios; forja el gran instrumento de la prosa familiar y satírica.

Ésta fue su verdadera creación, y por esto más que por nada es el más inmediato precursor de Rojas, a quien estaba reservada la gloria de fijar esa prosa en su momento clásico, de dramatizarla, de reducirla a un cauce más estrecho y profundo, represando aquella abundancia generosa, pero despilfarrada, en que la ardiente imaginación del Arcipreste talaverano se complace sin freno ni medida.

Pero además de esta relación general entre la *Reprobación del amor mundano y la Celestina*, que fácilmente percibirá quien pase de un libro a otro y se fije en la copia de refranes y de modos de decir sentenciosos y castizos que en ambos libros reaparecen, hay imitaciones de pormenor, que la crítica ha señalado varias veces y que comienzan desde el acto primero. Los ejemplos y doctrinas de que Sempronio se vale para prevenir a su amo están sacados del arsenal del *Corbacho*, nombre con que generalmente es conocida la *Reprobación*. «E non pienses en este paso fallarás tú más fermeza que los sabios antyguos fallaron, expertos en tal sciencia o locura mejor dicho. Lee bien cómo fué Adán, Sanson, Davyd, Golyas, Salamon, Virgilio, Aristotiles e otros dignos de memoria en saber e natural juyzio» (Cap. V). Compárese también el capítulo XVII, «cómo los letrados pierden el saber por amar», donde están las donosas historias de los amores de Aristóteles y de Virgilio.

Aquellas enumeraciones sonoras y pintorescas del *Corbacho*, tan intemperantes como las de Rabelais, sólo una que otra vez se encuentran en la *Celestina*. Recuérdese la descripción que Pármeno hace del laboratorio en que la vieja prepara los untos y drogas para sus parroquianas: «En su casa hazía perfumes, falsaua estoraques, menjuy, animes, ambar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía vna cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de vidrio, de corambre, de estaño, hechos de mil faciones; hazía soliman, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, lanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, alualinos; e otras aguas de rostro, de rasuras, de gamones, de corteza de espantalobos, de teraguncia, de hieles, de agraz, de modo destillados e açucarados. Adelgazaua los cueros con çumos de limones, con turuino, «con tuétano de corço e de garça e otras confaciones. Sacaua agua para oler, de rosas, de azahar, de jazmin, de trébol, de madreseua e clauellinas mosquatadas e almizcladas, poluorizadas con vino; hazía lexias para enruuiar, de sermientos, de carrasca, de centeno, de marrumos, con salitres, con alumbre e millifolia, e otras diversas cosas. E los vntos e mantecas que tenía, es hastio de dezir: de vaca, de osso, de cauillos e de camellos, de culebra e de conejo, de vallena, de garça, de alcarauan e de gamo, e de gato montés, e de texon, de harda, de herizo, de nutria. Aparejos para baño, esto es, una maravilla; de las

yervas e rayces que tenía en el techo de su casa colgadas: mançanilla e romero, maluaviscos, culantrillo, coronillas, flor de sauco y de mostaza, spliego e laurel blanco, tortarosa e gramonilla, flor salvaje e higuera, pico de oro e hoja tinta. Los azeytes que saca para el rostro, no es cosa de creer: de storaque e de jazmin, de limon, de pepitas, de violetas, de menjuy, de alfócigos, de piñones, de granillo de açofeyfos, de neguilla, de altramuces, de aruejas y de carillas e de yerva paxarera...» (Aucto I).

Esta curiosa página de perfumería y farmacia cosmética está evidentemente calcada sobre otra que hay en el libro del Arcipreste (Parte 2ª, cap. III): «Pero despues de todo esto comiençan a entrar por los unguentos, ampollas, potecillos, salseruelas, donde tienen las aguas para afeytar; unas para estirar el cuero, otras destiladas para relumbrar, tuétanos de çieruo e de vaca e de carnero, e non son peores estas que diablos, que con las reñonadas del çieruo fazen ellas xabon... Meselan en ello almisque e algalia e clavos de girofre remojados dos días en agua de azahar, o flor de azahar, con ella mezclado, para untar las manos, que se tornan blancas como seda. Aguas tienen destiladas para estirar el cuero de los pechos e manos, a las que se les fazen rugas... Fazen más agua de blanco de huevos cochos estilada, con mirra, canfora, angelores, trementina, con tres aguas purificada e bien lauada, que torna como la nieue blanca. Rayzes de lirios blancos, borax fino; de todo esto fazen agua destilada con que reluzen como espada, e de las yemas cochas de los huevos azeite para las manos e la cara ablandar e purificar...

El tipo celestinesco está muy secamente delineado en el *Corbacho* (2ª parte, capítulo XIII): «Desto son causa unas viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la Virgen Santa Maria, que desde ellas no son para el mundo... e ya ninguno non las desea nin las quiere, entonce toman de ofiçio alcagüetas, fechiceras e adivinadoras, por fazer perder las otras como ellas... Empero, dime: estas viejas falsas paviotas, ¡quántos matan e enloquecen con sus *maldades* de *byenquerencias*! ¡Quántas divysiones ponen entre maridos e mugeres, e quántas cosas fazen e desfazen con sus fechizos e maldiciones! Fazen a los casados dexar sus mugeres e yr a las extrañas; esso mesmo la muger, dexado su marido, yrse con otro; las fijas de los buenos fazen malas; non se les escapa moja, nin biuda, nin casada que non enloquecen. Asy van las bestias de ombres e mugeres a estas viejas por estos fechizos como a pendon ferido.»

Sin exagerar la influencia que un libro doctrinal y satírico, en que no hay acción dramática ni desarrollo novelesco, pudo ejercer en una obra de arte puro como la *Celestina*, es imposible desconocer el parentesco estrecho que liga al Arcipreste y a Rojas en la historia de la lengua y en la pintura de costumbres.

De otros tres autores del siglo XV se advierten reminiscencias puramente formales, en la inmortal *tragicomedia*. Juan de Mena, cuyo temperamento artístico se asemeja tan poco al del bachiller Rojas, era, sin embargo, uno de sus poetas predilectos. Son varios los pasajes en que la imita. El muy docto filólogo americano don Rufino J. Cuervo ha advertido que la idea y aun la forma de estas palabras: «No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar», se encuentran en el poema de los *siete pecados mortales*:

Tú te bruñes y te aluzias,
Tú fazes con los tus males
Que las manos mucho suzias
Traten limpios corporales.
Muchos lechos maritales
De ajenas pisadas huellas,
Y sienbras grandes querellas
En deudos tan principales.

El señor Foulché-Delbosc, por su parte, ha hecho notar la semejanza del conjuro de Celestina con el de la hechicera de Valladolid, en un célebre episodio del *Laberinto*, que está imitado principalmente de Lucano. Hay coincidencias verbales: «Heriré con luz tus carceres tristes y oscuras» (Celestina.)

E con mis palabras tus fondas cavernas
De luz sempiterna te las feriré.

(Juan de Mena.)

En las octavas acrósticas del principio hay versos copiados del *Laberinto*, v. gr.:

A otro que amores dad vuestros cuidados.

Puede añadirse otra reminiscencia evidente del aucto I: «Mucho seguro es la mansa pobreza.»

No ha sido reparada hasta hoy, aunque me parece obvia o innegable, la imitación de cierto tratadillo *del amor* que compuso, siendo estudiante, el famoso Alfonso Tostado de Madrigal, bien conocido después como fecundo autor de obras de muy diverso linaje. Ni aun en esta que parece tan liviana prescinde enteramente del método escolástico. Dos son las conclusiones que propugna el Tostado: Primera, «ser necesario los omes amar a las mujeres». Segunda, «que es necesario al que ama que alguna vez se turbe», es decir, se trastorne y salga de seso. El autor habla por propia experiencia y dirigiéndose a un condiscípulo: «Hermano, reprehendiste me porque amor de muger me turbó o poco menos desterró de los términos de la razon, de que te maravillas como de nueva cosa... E por cierto non me pesa porque amé, aunque dende non me vino bien, si non que me certifiqué de cosa que me era dubdosa, e acrecenté en saber por verdadera espirencia. E por esto me pena en mayor grado el amor, que es a mí nueva disciplina, como acaesce a los que son criados libres e delicadamente, o despues vienen a servidumbre.» Los argumentos son vulgarísimos, y están confirmados con muchas historias: Sansón, David, Salomón, Tereo, Tiestes, Píramo y Tisbe, Scila, Medea, Tamar, Fedra, Deyanira y otras varias; erudición muy semejante a la que gastan los personajes de la *Celestina*. Toda la doctrina del *Tractado* puede decirse que está compendiada en estas palabras del acto primero: «Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso; e no le juzgues por esso por flaco, que el amor *impervio* todas las cosas vence; e sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la muger, e

la muger al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama, es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte que por el hazedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo qual peresceria.»

Aquí están literalmente transcriptas las dos conclusiones del Tostado y uno de sus principales argumentos: «E ciertamente, para sustentacion del *humano linaje*, este amor es necesario por esto que diré. *Cierto es que el mundo perescería si ayuntamiento entre el ome y la muger non oviese, e pues este ayuntamiento non puede aver efecto sin amor de amos, siguesse que necesario es que amen.»* Se ve que la madre *Celestina* era tan puntual en sus citas como un erudito profesional: nunca pensaría el Abulense en tener tan rara casta de discípulos y lectores.

Fernando de Rojas, como otros grandes ingenios, se asimilaba rápida y fácilmente todo lo que leía. La lamentación de Pleberio después de la muerte de Melibea tiene su indudable modelo en el llanto de la madre de Leriano con que termina la *Cárcel de Amor*. La situación es casi idéntica, pero no era menester que lo fuesen tanto las palabras. En la novela de Diego de San Pedro, leemos: «¡O muerte, cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes!... *Más razón avia para que conservases los veynte años del hijo moço, que para que dexases los sesenta de la vieja madre.* Por qué volviste el derecho al revés? Yo estava harta de estar viua y él en edad de beuir...» Y en la *Celestina*: «O mi hija e mi bien todo! Crueldad sería que biua yo sobre ti. *Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veynte.* Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquexava. O mis canas, salidas para aver pesar! Mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos ruvios cabellos que presentes veo.» Apresurémonos a advertir que cada una de las dos lamentaciones tiene sus bellezas propias: la de la madre de Leriano es más sobria, más concentrada, más clásica y emplea con fortuna el elemento sobrenatural de los agüeros y presagios. La de Pleberio, cercenadas las pedanterías que la deslucen por culpa del Petrarca, tiene todavía más fuerza patética y llega a lo sublime del sentimiento en dos o tres rasgos.

No faltará quien tache de vano alarde de investigación todo lo que voy escribiendo sobre los orígenes de la *Celestina*. El método histórico comparativo, lento y minucioso de suyo, tiene pocos prosélitos en España. Por no someterse a su rígida disciplina, que requiere como auxiliares otras muchas si ha de convertirse en hábito constante del espíritu, suelen perderse los esfuerzos de nuestra crítica en vagas consideraciones de estética superficial o de psicología recreativa. Y sin embargo, ¿puede haber cosa más interesante que seguir paso a paso la elaboración de una obra de genio en la mente de su autor; asistir si es posible a la creación de sus figuras; deslindar los elementos que por sabia combinación o por genial y súbita reminiscencia se concertaron para formar un nuevo tipo estético? Y si se trata de un personaje como el bachiller Fernando de Rojas, que no ha dejado detrás de sí más que su nombre y el eco de su voz, todos los medios de indagación parecen pocos para descifrar el enigma de su genio. Bien lejos estoy yo ni de intentarlo siquiera, pero abriré camino a los que vengan después, sin temor a las detracciones de los críticos amenos, ni de los impresionistas, ni de los trascendentales.

Ni la naturaleza ni el arte proceden por saltos. Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y no sugiera, a quien sabe leer, un mundo de relaciones cada vez más complejas y sutiles. Los más grandes ingenios son los que han imitado a todo el mundo: Shakespeare, Lope de Vega, Molière, deben a sus predecesores la primera materia de sus obras, y algo más que la primera materia. No hay producción humana sobresaliente y dominadora que no sea la resultante de fuerzas que han trabajado en la oscuridad durante siglos. Ni Dante, ni el Ariosto, ni Cervantes, ni Goethe, se eximen de esta ley. Su grandeza procede de la misma amplitud, vasta y luminosa, de su genio, que da hospitalaria acogida a todas las manifestaciones precedentes en su raza, en su pueblo, en su siglo, en la humanidad entera.

No podríamos, sin nota de exageración, aplicar tales conceptos al bachiller Fernando de Rojas, que ni por la elevación ni por la fecundidad de su obra está a la altura de los colosos citados. Pero en su obra solitaria, concebida y escrita antes de la madurez del arte, demostró tales condiciones, que nadie en el siglo XV mereció en tanto grado como él la calificación de grande artista literario. La *Celestina* no es un libro peculiarmente español: es un libro europeo, cuya honda eficacia se siente aún, porque transformó la pintura de costumbres y trajo una nueva concepción de la vida y del amor.

Bellamente lo dijo Gervinus en su *Historia de la poesía alemana*: «Esta obra marca propiamente la hora natal del drama en los pueblos modernos. No es, en verdad, un drama perfecto en la forma, sino una novela dramática en veintiún diálogos; pero si prescindimos de la forma exterior, es una acción dramática admirablemente trazada y desenvuelta, con reflexiva conciencia de la verdad poética, y con tal maestría para caracterizar a todos los personajes, que en vano se buscará nada que se le parezca antes de Shakespeare. Mucho del contenido de *Romeo y Julieta* se halla en esta obra, y el espíritu según el cual está concebida y expresada la pasión es el mismo.»

Profunda verdad encierran las palabras de Gervinus. *Calisto y Melibea* es el drama del amor juvenil, casi infantil, menos casto que el de *Romeo y Julieta* en palabras y situaciones, pero no menos apasionado y candoroso que el de los inmortales amantes de Verona. No es la *Celestina* obra picaresca, ni quién tal pensó, sino *tragicomedia*, como su título definitivo lo dice con entera verdad; poema de amor y de exaltación y desesperación; mezcla eminentemente trágica de afectos ingenuos y poco más que instintivos, y de casos fatales que vienen a torcer o a interrumpir el desatado curso de la pasión humana y envuelven a los dos amantes en una catástrofe que no se sabe si es expiación moral o triunfante apoteosis.

¡Poder inmenso el de la sinceridad artística! Las bellezas de esta obra soberbia son de las que parecen más nuevas y frescas a medida que pasan los años. El don supremo de crear caracteres, triunfo el más alto a que puede aspirar un poeta dramático, fue concedido a su autor en grado tal, que no parece irreverente la comparación con el arte de Shakespeare. Figuras de toda especie, aunque en corto número, trágicas y cómicas, nobles y plebeyas, elevadas y ruines; pero todas ellas sabias y enérgicamente dibujadas, con tal plenitud de vida que nos parece tenerlas presentes.

El autor, aunque pretenda en sus prólogos y afecte en su desenlace cumplir un propósito de justicia moral, procede en la ejecución con absoluta objetividad artística, se mantiene fuera de su obra; y así como no hay tipo vicioso que le arredre, tampoco hay ninguno que en sus manos no adquiera cierto grado de idealismo y de nobleza estética. Escrita en aquella prosa de oro, hasta las escenas de lupanar resultan tolerables. El arte de la ejecución vela la impureza, o más bien impide fijarse en ella. La misma profusión de sentencias, aforismos y citas clásicas; aquella especie de filosofía práctica difundida por todo el diálogo; aquella *buena salud* intelectual que el autor seguramente disfrutaba, y de la cual, en mayor o menor grado, hace disfrutar a sus personajes más abyectos, salva los escollos de las situaciones más difíciles y no consienten que ni por un solo momento se confunda esta joya con otros libros torpes y licenciosos, que son pestilencia del alma y del cuerpo. Digno será de lástima el espíritu hipócrita o depravado que no comprenda esta distinción.

Y en la parte seria de la obra, poco estudiada y considerada hasta nuestro tiempo, ¡con qué poesía trató el autor lo que de suyo es puro y delicado! Para encontrar algo semejante a la tibia atmósfera de noche de estío que se respira en la segunda escena del jardín hay que recordar *el canto de la alondra* de Shakespeare o las escenas de la seducción de Margarita en el primer *Fausto*. Hasta los versos que en ese acto de la *Celestina* se intercalan:

¡Oh, quién fuera la hortelana
De aquestas viciosas flores!...

tienen un encanto y un misterio líricos, muy raros en la poesía de los cancioneros del siglo XV.

Tres cosas hay que considerar principalmente en la *Celestina*: los caracteres, la invención y composición de la fábula y, finalmente el estilo y lenguaje. Algo diremos puntos, sin someternos a un orden sobre cada uno de estos rigurosamente escolástico.

Sobre todos los personajes descuella la vieja *Celestina*, hasta el punto de haber impuesto nuevo título a la tragicomedia, contra la voluntad de su autor, y haber convertido su nombre propio en apelativo, dando una nueva palabra a nuestro idioma. La excelencia del tipo fue reconocida ya por el autor del *Diálogo de la lengua*:

Martio. - «¿Cuáles personas os parecen que stan mejor exprimidas?

Valdés.- La de Celestina, sta, a mi ver, perfetísima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta.»

Este juicio de la crítica antigua es atinado, pero insuficiente. Celestina no es una alcahueta vulgar como la Acanthis de Propertio o la Dipsas de Ovidio. Tipos de *lenas* finamente representados hay en la comedia latina y en muchas obras cómicas y novelescas del siglo XVI italiano. En Francia es célebre la *Macette* de una de las sátiras de Regnier. Y de nuestra casa no hablemos, porque las hijas, sobrinas y herederas de Celestina fueron tantas que por sí solas forman una literatura en que hay cosas muy

dignas de alabanza bajo el aspecto formal. Todas esas copias son muy fieles al modelo, y, sin embargo, ninguna de ellas es Celestina, ninguna tiene su diabólico poder ni su satánica grandeza. Porque Celestina es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta, que muestra en una intriga vulgar, tan redomada y sutil filatería, tanto caudal de experiencia mundana, tan perversa y, ejecutiva y dominante voluntad, que parece nacida para corromper el mundo y arrastrarle, encadenado y sumiso, por la senda lúbrica y tortuosa del placer. «A las duras peñas promoverá e provocará a luxuria si quiere», dice Sempronio.

En lo que pudiéramos llamar *infierno estético*, entre los tipos de absoluta perversidad que el arte ha creado, no hay ninguno que iguale al de Celestina, ni siquiera el de Yago. Ambos profesan y practican la ciencia del mal por el mal; ambos dominan con su siniestro prestigio a cuantos les rodean, y los convierten en instrumentos dóciles de sus abominables tramas. Pero hay demasiado artificio teatral en los crímenes que acumula Yago, y ni siquiera su odio al género humano está suficientemente explicado por los leves motivos que él supone para su venganza. En Celestina todo es sólido, racional y consistente. Nació en el más bajo fondo social, se crió a los pechos de la dura pobreza, conoció la infamia y la deshonra antes que el amor, estragó torpemente su juventud y las ajenas, gozó del mundo como quien se venga de él, y al verse vieja y abandonada por sus galanes vendió su alma al diablo, cerrándose las puertas del arrepentimiento.

Y no se tengan por pura metáfora estas últimas expresiones. Hay en Celestina un positivo satanismo, que también apunta en el Yago de Shakespeare. No importa que el bachiller Rojas creyese o no en él. Basta que lo haya expresado con eficacia poética. Es cierto que por boca de Pármeno se burla del ajuar y laboratorio de la hechicera. «Tenía huessos de coraçon de cieruo, lengua de búora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cauhallo, mantillo de niño, haua morisca, guija marina, sogas de ahorcado, flor de yedra, spina de erizo, pie de texon, granos de helecho, la piedra del nido del aguila, e otras mill cosas. Venian a ella muchos hombres e mugeres; e a unos demandaua el pan do mordian; a otros de su ropa; a otros de sus cabellos; a otros pintaua en la palma letras con azafran; a otros, con bermellon; a otros daua unos coraçones de cera llenos de agujas quebradas, e otras cosas en barro o en plomo fechas, muy espantables al ver. Pintaua figuras, dezia palabras en tierra; ¿quién te podra dezir lo que esta vieja hazia? e todo era burla e mentira.»

Puede creerse también que la misma Celestina habla en burlas cuando hace aquel donoso panegírico de las *virtudes* de la madre de Pármeno: «O qué graciosa era! o qué desembuelta, limpia, varonil, tan sin pena ni temor se andaua a media noche de cimenterio en cimenterio, buscando aparejos para nuestro oficio, como de día; ni dexaua cristianos, ni moros, ni judios, cuyos enterramientos no visitaua; de día los acechaua, de noche los desenterraua. Assi se holgaua con la noche oscura, como con el día claro; dezia que aquella era capa de pecadores... Pues *entrar en un cerco mejor que yo e con más esfuerço?* aunque yo tenia harta buena fama, más que agora, que por mis pecados todo se oluidó con su muerte; ¿qué más quieres, sino que los mesmos diablos le auian miedo? atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les daua; assi era dellos conocida como tú en tu casa; tumbando venían unos sobre otros a su llamado; no le

osauan dezir mentiras, segun la fuerça con que los apremiaua; despues que la perdí, jamás les oy verdad» (Aucto VIII).

Podía Celestina, para deslumbrar a los imbéciles y acrecentar los medros y ganancias de su oficio, fingir un poder sobrenatural que no poseía. Pero hay pasajes en que no cabe esta interpretación, porque son monólogos y apartes de la misma Celestina, que revelan con sinceridad sus más escondidos pensamientos: «Todos los agüeros se adereçan favorables, o yo no sé nada desta arte (ya diciendo al acercarse a casa de Melibea)... La primera palabra que oy por la calle fue de achaque de amores; nunca he tropeçado como otras vezes. Las piedras parece que se apartan e me fazen lugar que passe; ni me estoruan las faldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan; ni perro me ha ladrado, ni aue negra he visto, tordo ni cueruo, ni otras noturnas» (Aucto IV).

Y aún es más singular lo que pasa en la conversación con la pobre doncella. De vez en cuando, Celestina, para cobrar ánimos, invoca por lo bajo la asistencia del demonio: «Por aquí anda el diablo, aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. Ea, buen amigo, tener rezió; agora es mi tiempo o nunca; no la dexes, lleuamela de aquí a quien digo...» «En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro; ea, pues, bien sé a quien digo; ce, hermano, quese va todo a perder.» ¿Y puede darse más efusiva acción de gracias al enemigo malo que el soliloquio con que principia el aucto V? «O diablo a quien yo conjuré! cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! en cargo te soy; assi amansaste la cruel hembra con tu poder, e diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre... O serpentino azeyte! o blanco hilado! cómo os aparejastes todos en mi fauor! o yo rompiera todos mis atamientos hechos e por hazer, ni creyera en yeruas, ni piedras, ni en palabras.»

Estos pasajes son terminantes: el autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora. Ciertos rasgos que en la *Tragicomedia* sorprenden y pueden parecer falta de arte, sobre todo la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea, que hasta entonces no ha manifestado la menor inclinación a Calisto y que tanto se enfurece cuando la vieja pronuncia por primera vez su nombre, sólo pueden legitimarse admitiendo que Melibea, al caer en las redes de la pasión como fascinado pajarillo, obedece a una sugestión diabólica. Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la *Tragicomedia* pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo, y quizá hubiera ganado este gran drama realista con enlazarse y desenlazarse en plena realidad. Pero el bachiller Rojas, aunque tan libre y desenfadado en otras cosas, era un hombre del siglo XV y escribía para sus coetáneos. Y en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones, lo mismo los cristianos viejos que los antiguos correligionarios de Rojas, como en el monstruoso proceso del Santo Niño de la Guardia puede verse. La parte sobrenatural de la *Celestina* es grave y trágica; nada tiene de comedia de magia. Prepara el horror sombrío de la catástrofe e ilumina el negro fondo de una conciencia depravada, que pone a su servicio hasta las potestades del Averno. «La figura demoníaca y gigantesca de Celestina, verdadera y propia heroína del libro (ha dicho el traductor alemán E. de Bülow) no tiene, a lo que recuerdo, término de comparación en toda la moderna literatura, y bastaría por sí sola para marcar a su creador con el sello de los grandes poetas.»

Estas representaciones del mal llevado al último límite que llaman los estéticos «sublime de mala voluntad, ofrecen para el artista no menores escollos que la representación de la pura santidad, aunque por opuesto estilo. Nadie los ha vencido tan gallardamente como Rojas, en cuya obra Celestina es constantemente odiosa, sin que llegue a ser nunca repugnante. Es un abismo de perversidad, pero algo humano queda en el fondo, y en esto a lo menos lleva gran ventaja a Yago. La lucidez de su inteligencia es pasmosa, y la convierte a veces en el más singular de los diablos predicadores. Si sus intenciones son abominables, sus palabras suelen ser sabias, y no siempre miente su lengua al proferirlas. De sus dañadas entrañas nacen los pérfidos consejos, las insinuaciones libidinosas, la torpe doctrina que Ovidio quiso reducir a arte, y que ella predica a Pármeno y a Areusa con cínicas palabras. Pero no es ésa la noción del amor, que con suavidad y gota a gota va infiltrando en el tierno corazón de Melibea:

-Melibea.- «Cómo dizes que llaman este mi dolor, que assi se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

-Celestina.- Amor dulce.

-Melibea.- Esome declara qué es, que en solo oyrlo me alegro.

-Celestina.- Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce e fiera herida, una blanda muerte».

De un modo habla a las nobles y castas y retraídas doncellas; de otro a las cortesanas atentas al cebo de la ganancia. Su ingenio, despierto y sagaz como ninguno, la hace adaptarse a las más varias condiciones sociales y penetrar en los recintos más vigilados y traspasar los muros más espesos. El sinnúmero de oficios menudos que ejerce, no ilícitos todos, la dan entrada franca hasta en hogares tan severos como el de Pleberio, a ella, vieja maestra de tercerías y lenocinios, encorrozada y puesta en la picota por hechicera.

El poder de Celestina sobre cuantos la rodean consiste en que es un espíritu reflexivo y horriblemente sereno, en quien ninguna pasión hace mella, salvo la codicia sórdida, que es precisamente la causa de su ruina. Es la inteligencia sin corazón aplicada al mal con tan insistente brío que resultaría peligrosa su representación, si no apareciese templada por la propia indignidad de la persona (que la aleja de todo contacto con el lector honrado) y por los aspectos cómicos de su figura, que son fuente de inofensivo placer estético. No sabemos si el público la resistiría en escena: nos inclinamos a creer que no; pero en el libro es tan deseada su presencia como lo eran sus visitas por Calisto, y casi nos indignamos con la barbarie de Sempronio y su compañero, que atajaron en tan mala hora aquel raudal de castizos donaires y de elegantes y pulidas razones. Los discursos de Celestina contienen en sentenciosa forma una filosofía agridulce de la vida, en que no todo es falso y pecaminoso. Porque no sólo de amores es maestra Celestina, sino que con gran ingenio discurre sobre los males de la vejez, sobre los inconvenientes de la riqueza, sobre el ganar amigos y conservarlos, sobre las vanas promesas de los señores, sobre la tranquilidad del ánimo, sobre la inconstancia de la fortuna, y otros temas de buena

lección y aprovechamiento, que no por salir de tales labios pueden menospreciarse. Claro es que la socarronería de la perversa vieja quita mucho de su gravedad y magisterio a estos aforismos; pero de aquí se engendra un humorístico contraste, y no es éste el menor de los méritos en la creación de este singular Séneca o Plutarco con haldas luengas, que parece una caricatura de los moralistas profesionales.

Elicia y Areusa son figuras perfectamente dibujadas, aunque episódicas en la Tragicomedia. Sirven para completar el estupendo retrato de Celestina, mostrando los frutos de su enseñanza. Ni ellas ni su maestra pertenecen al mundo triste y feo de la prostitución oficial y reglamentada, de las públicas mancebías, sobre las cuales guardan nuestros archivos concejiles tan peregrina cuanto lamentable documentación. Elicia y Areusa no son mozas del partido, sino «mujeres enamoradas, como por eufemismo se decía; que viven en su casa y guardan relativa constancia a sus dos amigos y los lloran con sincero duelo y procuran vengar su muerte. No tienen el sentimentalismo de las ramerías de Terencio ni el ansia y la sed de ganancia que distingue a las de Plauto. Más verosímiles que las primeras, son menos abyectas que las segundas. No han pasado por la dura esclavitud, y en el arranque y la fiereza con que tratan a sus rufianes y en los rasgos de generosidad instintiva bien se muestran mujeres libres y españolas. Pero el autor no ha querido idealizarlas por ningún concepto. Son menos perversas que Celestina, porque son más jóvenes y están haciendo el aprendizaje del vicio. No llegarán nunca a su grandeza satánica, pero cuando la flor de su juventud se marchite, ellas heredarán los trebejos de la hechicera y conservarán la casilla de la cuesta del río, que «jamás perderá el nombre de Celestina». Porque Celestina es un símbolo, y Elicia y Areusa y Claudina nunca serán más que reflejos suyos, aunque alguna se atreva a usurpar su nombre.

Los dos criados de Calisto tienen particular importancia en la historia de la comedia moderna, porque en ellos acaba la tradición de los Davos y los Siros, y penetra en el arte el tipo del fámulo libre, consejero y confidente de su señor, no sólo para estafar a un padre avaro dinero con que adquirir una hermosa esclava, sino para acompañar a su dueño en todos los actos y situaciones de la vida, alternando con él como camarada, regocijándole con sus ocurrencias, entremetiéndose a cada momento en sus negocios, adulando o contrariando sus vicios y locuras, haciendo, en suma, todo lo que hacen nuestros graciosos y sus similares italianos y franceses, derivados a veces de los nuestros.

Pero esta representación, que con el tiempo llegó a ser tan convencional, es en Rojas tan verídica como todo lo demás, si se tienen en cuenta las costumbres de su siglo y la intimidad en que vivían los grandes señores, no sólo con sus criados (palabra que tenía entonces más noble significación que ahora), sino con truhanes, juglares y hombres de pasatiempo.

Rojas, gran adivinador de las combinaciones escénicas, ha presentado por primera vez el paralelismo entre los amores de amos y criados, repetido luego hasta la saciedad en nuestras comedias *de capa y espada*. El apetito groseramente carnal de Pármeno y Areusa hace resaltar por el contraste la pasión, no ciertamente inmaculada ni casta, pero sí vehemente y tierna, de los protagonistas, que no sólo es impura llama de los sentidos,

sino también amor de las almas y frenesí y delirio romántico, en que carne y espíritu padecen y gozan juntamente.

No hay personaje alguno de la *Celestina*, aunque rara vez aparezca, que no muestre propia e inconfundible fisonomía. La tienen hasta Sosia y Tristánico, los pajes que acompañan a Calisto, en su última e infausta visita al jardín de Melibea, muertos Pármeno y Sempronio. Nada digamos del rufián Centurio, que es el personaje más plautino de la pieza. Compárese con Pyrgopolinices, que le ha servido de original, y el personaje más antiguo parecerá una débil caricatura del más moderno. Y no porque le falte gracejo de muy buena ley. Las sales de Plauto no se reducen, como algunos piensan, a amontonar palabras sexquipedales y rimbombantes, que sólo pueden hacer reír a la inculca plebe:

*Quemne ego servavi in campis Gurgustidoniis,
Ubi Bombomachides Cluninstaridysarchides
Erat imperator summus, Neptuni nepos?*

(V. 13.15.)

Es de buen efecto cómico que el vanaglorioso capitán se haga referir sus soñadas proezas por su taimado siervo Artotrogo; pero en el desarrollo de esta idea se traspasan todos los límites de la verosimilitud. Citaré algo de la primera escena, aprovechando la ocasión para dar una breve muestra de la elegante traducción castellana de esta comedia, publicada en Amberes por autor anónimo en 1555:

Pyrgopolinices.- «Moços, poned diligencia en que mi coselete esté más claro y limpio que suelen estar los rayos del sol, quando es muy sereno, porque siendo necesario entrar en el campo, la mucha claridad y resplandor del acero quite la vista al enemigo, porque yo harto terné que hacer en consolar esta mi espada, que no se quexe y desespere, porque ha tantos días que la hago holgar, y que no saqué fruto de mis enemigos; pero ¿dónde está Artotrogo?

Artotrogo.- Aquí estoy, señor, cerca de vn varon fuerte y bien afortunado, y de una disposicion real, con el qual Marte, dios de las batallas, no osara competir ni comparar sus virtudes.

Pyrgopolinices.- ¿Cómo fue aquello del que salvé la vida en los campos Cutincalidonios, adonde era capitán general el gran nieto de Neptuno?

Artotrogo.- Muy bien me acuerdo; dizes lo, señor, por aquel de las armas de oro, cuyas batallas tú desbaratastes con solo tu soplo, como vn gran viento desbarata las ojas secas.

Pyrgopolinices.- Pues todo eso no es nada.

Artotrogo.- (**Aparte.**) No por cierto en comparacion de otras cosas que yo podría dezir que tú nunca heziste. Si uviere en el mundo quien aya visto otro más perjuro ni más lleno de vanaglorias que este hombre, téngame por esclavo perpetuo suyo.

Pyrgopolinices.- Oyes, ¿dónde estás?

Artotrogo.- Aquí estoy, señor, acordandome cómo en la India de una puñada quebraste un braço a vn elefante.

Pyrgopolinices.- ¿Qué dizes braço?

Artotrogo.- No sé qué dezir, señor, sino la espalda, y avn osaria jurar que si pusieras vna poca de más fuerça pasaras del braço al elefante por el cuero y por las entrañas, y se lo sacaras por la boca.

.....

Pyrgopolinices.- ¿Tienes ay libro de memoria?

Artotrogo.- ¿Quieres me preguntar algo? Sí tengo, y la punta para escrevir en él.

Pyrgopolinices.- ¡Qué graciosamente sabes aplicar tu ánimo a mi voluntad!

Artotrogo.- Conviene me tener muy conocidas todas tus costumbres, y que no ayas bien pensado la cosa quando ya yo esté contigo.

Pyrgopolinices.- Pues dime, ¿no te acuerdas?

Artotrogo.- Muy bien, señor, tengo en la memoria que en vn solo día matastes en Cilicia cient salteadores, y, ciento y cincuenta en Sicilia, y treynta en Cerdeña y sessenta en Macedonia.

Pyrgopolinices.- ¿Qué número de hombres será ese?

Artotrogo.- Siete mil.

Pyrgopolinices.- Tantos han de ser, muy buen cuenta tienes.

Artotrogo.- Pues no los escreví, pero acuerdo me muy bien dello.

Pyrgopolinices.- Por los dioses, que tienes excelente memoria.

Artotrogo.- El mantenimiento me la haze tener.

Pyrgopolinices.- Mientras hizieres lo que hasta aquí, nunca te faltará de comer ni yo te negaré mi mesa.

Artotrogo.- Pues quán mejor fue, señor, aquello de Capadocia, donde sí no tuvieras bota la espada, de un solo golpe mataras quinientos, y la gente de pie sí viniera fuera para ti poca presa. Pero para qué tengo de gastar tiempo en contar aquello que es tan notorio en el mundo, y que saben todos, que viue Pyrgopolinice en la tierra, varon excelentissimo en virtud, y gesto y hazañas. Todas las mugeres te aman, y con mucha razon, pues te ven tan fermoso. O qué dezian aquellas que ayer me tirauan de la capa!

Pyrgopolinices.- Que te dixeran ayer, por mi vida?

Artotrogo.- Preguntauan me: és este Achilles? Respondía yo: no, sino su hermano. Entonces la una dellas dixo: Por cierto muy fermoso me parece y muy bien dispuesto; mirad cómo le asientan bien los cabellos y la barba. O quán venturosas son las que alcanaren su amor!

Pyrgopolinices.- Mas de veras que assí lo dezian?

Artotrogo.- Antes entrambas me rogaron que tuviesse forma cómo passases oy por su calle.

Pyrgopolinices.- Tambien es gran pesadumbre ser vno demasiadamente gentil hombre.»

Enfrente de este figurón graciosamente descrito, pero imposible, pongamos algunas bravatas de nuestro Centurio, auténtico temeron y jayan del siglo XV, rebosando de aquella vida y fuerza cómica que al capitán del rey Seleuco, le falta:

Centurio.- «Mándame, tú, señora, cosa que yo sepa azer, cosa que sea de mi officio; vn desafio con tres juntos, e si más vinieren, que no huya por tu amor; matar vn hombre, cortar una pierna o brao; harpar el gesto de alguna que se aya ygalado contigo, estas tales cosas antes seran hechas que encomendadas. No me pidas que ande camino, ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me se cayga blanca... Las alhajas que tengo es el axuar de la frontera; vn jarro desbocado, vn assador sin punta; la cama en que me acuesto está armada sobre aros de broqueles; un rimero de malla rota por colchones; una talega de dados por almohada; que avnque quiero dar collacion, no tengo qué empeñar, sino esta capa harpada que traygo a cuestras...

Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaria para hablar. Quien sino ella pueblo los más cimiterios? Quien haze ricos los cirujanos desta tierra? Quien da contino que hazer a los armeros? Quien destroa la malla muy fina? Quien haze riga de los broqueles de Barcelona? Quien reuana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetes de Almazan assi los corta como si fuesen fechos de melon... Veynte años ha que me da de comer; por ella soy temido de hombres e querido de mugeres, sino de ti; por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, e Centurio se llamó mi padre, e Centurio me llamo yo.

Elicia.- Pues que hizo el espada por que ganó tu abuelo ese nombre? Dime, por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

Centurio.- No, pero fue rufian de cient mugeres.

Areusa.- No curemos de linage ni hazañas viejas; si has de hazer lo que te digo, sin dilacion determina, porque nos queremos yr.

Centurio.- Más desseo yo la noche, por tenerte contenta, que tú por verte vengada, e porque más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé; allí te mostraré un repertorio en que ay sietecientas e setenta species de muertes, verás cuál más te agradare.

Elicia.- Areusa, por mi amor, que no se ponga este fecho en manos de tan fiero hombre; más vale que se quede por hazer, que no escandalizar la ciudad, por donde nos venga más daño de lo passado.

Areusa.- Calla, hermana; diganos alguna que no sea de mucho bullicio.

Centurio.- Las que agora estos días yo vso e más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso; a otros agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algun dia doy palos por dexar holgar mi espada» (Aucto XVIII).

Este solo ejemplo mostrará cómo transforma Rojas sus originales hasta cuando más de cerca imita.

Si admirables son los personajes secundarios y cómicos de la *Celestina*, ¿qué diremos de la pareja enamorada, que en la historia de la poesía humana precede y anuncia a la de Verona? Nunca el lenguaje del amor salió tan férvido y sincero de pluma española como no fuese la de Lope de Vega en sus más felices momentos. Nunca antes de la época romántica fueron adivinadas de un modo tan hondo las crisis de la pasión impetuosa y aguda, los súbitos encendimientos y desmayos, la lucha del pudor con el deseo, la misteriosa llama que prende en el pecho de la incauta virgen, el lánguido abandono de las caricias matadoras, la brava arrogancia con que el alma enamorada se pone sola en medio del tumulto de la vida y reduce a su amor el universo, y sucumbe gozosa, herida por las flechas del omnipotente Eros. Toda la psicología del más universal de los sentimientos humanos puede extraerse de la *tragicomedia* de Rojas si se la lee con la atención que tal monumento merece. Por mucho que apreciemos el idealismo cortesano y caballeresco de don Pedro Calderón, ¡qué fríos y qué artificiosos y amanerados parecen los galanes y damas de sus comedias, al lado del sencillo Calisto y de la ingenua Melibea, que tienen el vicio de la pedantería escolar, pero que nunca falsifican el sentimiento! También Shakespeare pagó tributo al *eufuismo*, y en *Romeo and Juliet* muy particularmente; versos hay allí de innegable mal gusto, y alguno habremos de citar, pero ¿quién se acuerda de ellos, cuando la tormenta de la pasión estalla?

Retórica hay también en los personajes de Rojas, pero no toda retórica debe proscribirse en estos casos, porque el amor es retórico de suyo y se complace en devanar largamente sobre nonadas. No será yo quien tache de afectación los cándidos extremos que hace

Calisto cuando recibe el cordón de Melibea (aucto VI): «¡O mi gloria e ceñidero de aquella angélica cintura; yo te veo e no lo creo.! ¡O cordon, cordon, ¿fuéstemte tú enemigo? Dilo cierto... Conjúrote me respondas, por la virtud del gran poder que aquella señora sobre mí tiene... ¡O mezquino de mí! que assaz bien me fuera del cielo otorgado, que de mis braços fueras hecho e tejido, e no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear e ceñir con deuida reuerencia aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar de la gloria, siempre tienes abraçados...»

Involuntariamente se recuerda que también Romeo, en la escena del jardín, envidiaba el guante de su amada, porque podía tocar su mejilla. Otras expresiones de ambos mancebos se parecen de un modo extraordinario:

Sempronio.- «¿Tú no eres christiano?

Calisto.- ¿Yo? Melibeo so, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, e a Melibea amo.»

Romeo.- «¡Que me bauticen de nuevo; desde ahora no quiero ser Romeo!

Romeo, como envuelto en una intriga más complicada, es carácter más rico de matices, es también más lírico, romántico y soñador. Su lenguaje, constantemente figurado y poético, eleva el pensamiento a una esfera superior a la del puro realismo. Pero su amor carece de la virginidad del de Calisto, para el cual ni antes ni después de la posesión existe otra mujer que Melibea. Las primicias del alma de Romeo no pertenecen a Julieta, porque antes de ella ha amado a Rosalina con los mismos extremos y prodigando en honor suyo las mismas hipérboles. «¿Puede haber alguna más hermosa que mi amor? Ni aun el sol que lo ve todo ha visto otra igual desde que alumbra al mundo.» Pero un momento después, en la escena del baile, Julieta borra instantáneamente el recuerdo de Rosalina: «Esta sí que puede enseñar a las antorchas a arder. Resplandece sobre el oscuro rostro de la noche como rica joya en la oreja de un etiope. ¡Belleza demasiado rica para ser poseída, demasiado excelente para la tierra! Parece entre las otras damas como nívea paloma entre grajos. ¿Por ventura mi corazón ha amado hasta ahora? Negadlo con juramento, ojos míos, porque no he contemplado belleza verdadera hasta esta noche.» En el alma de Romeo, ardientemente apasionada como es, hay un germen de ligereza e inconstancia. Sin las nupcias sepulcrales sabe Dios cuál hubiera sido su fidelidad a Julieta, mientras de Calisto no podemos dudar que nació para servir a Melibea y ser suyo en vida y en muerte. Calisto no hubiera merecido nunca que Fr. Lorenzo le llamase, como llama a Romeo, «débil mujer con aspecto varonil, irracional furia de bestia.» En cambio Melibea y Julieta parecen de la misma familia: audaces, impulsivas las dos, cándidas en el desbordamiento de su pasión y marcadas por el sello de la fatalidad trágica desde el primer instante. En Julieta, el enamoramiento es todavía más súbito que en Melibea, y no necesita intervención de Celestinas, puesto que no puede calificarse de tal a su nodriza, que honradamente la presta lícitos aunque poco prudentes servicios. Basta que por primera vez se encuentren sus ojos con los de Romeo, a quien todavía no conoce ni de nombre, para que exclame: «Si es casado, el sepulcro será mi lecho de bodas.» Y cuando sabe que es un vástago del linaje de los Montescos, tan odiado por los suyos, parece que con terrible imprecación quiere atraer sobre sí los manes de la venganza: «¡Mi sólo amor,

nacido de mi único odio! ¡Harto tarde te he conocido! Quiere mi negra suerte que consagre mi amor al único hombre a quien debo aborrecer»

Tanto en *Romeo y Julieta* como en la *Celestina* son dos las entrevistas amorosas, y hasta en el pormenor de la escala aplicada al muro se mantiene el paralelismo de las situaciones, en medio de la profunda diversidad moral con que Shakespeare y Rojas las interpretan. La doncella italiana pone su amor de acuerdo con la ley moral y canónica; la tempestuosa enamorada castellana procede como si ignorase tales leyes o se hubiese olvidado de su existencia. La primera es sin duda más ejemplar, y la emoción trágica que su fin produce no va mezclada con ningún pensamiento de torpeza o rebeldía, pues hasta del suicidio es casi irresponsable. Melibea, por el contrario, muere desesperada e impenitente: «¿Oyes lo que aquellos moços van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? rezando lleuan con responso mi bien todo; muerta lleuan mi alegría. No es tiempo de yo biuir» (Aucto XIX). «De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de mi morir; algun aliuiio siento en ver que tan presto seremos juntos yo e aquel mi querido e amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, porque ninguno suba a me estoruar mi muerte; no me impidan la partida; no me atajen el camino, por el qual en breue tiempo podré visitar en este dia al que me visitó la passada noche. Todo se ha hecho a mi voluntad; buen tiempo terné para contar a Pleberio, mi señor, la causa ya acordado fin. Gran sin razon hago a sus canas, gran offensa a su vejez; gran fatigale acarreo con mi falta; en gran soledad le dexo, pero no es más en mi mano. Tú, Señor, que de mi fabla eres testigo, vees mi poco poder; vees quán cativa tengo mi libertad; quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cauallero, que priua al que tengo con los biuos padres...» (Aucto XX).

Melibea no intenta justificar con sofismas su pasión culpable y desordenada; al contrario, acumula sobre su cabeza todos los males que resultaron de la muerte de Calisto, y se ofrece como víctima expiatoria de todos ellos: «Bien vees e oyes este triste e doloroso sentimiento que toda la ciudad haze; bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este strépito de armas; de todo esto fuy yo causa. Yo cobrí de luto e xergas en este dia quasi la mayor parte de la ciudadana caualleria; yo dexé muchos siruientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones e limosnas a pobres e enuergonçantes, yo fuy ocasion en que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nascio; yo quité a los biuos el dechado de gentileza, de inuenciones galanas, de atauios e bordaduras, de habla, de andar, de cortesia, de virtud; yo fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo e más fresca juuentud que al mundo era en nuestra edad criada.»

El desenlace, pues, aunque éticamente condenable, es el único que podía tener el drama, so pena de degenerar en una aventura ridícula. ¿Quién concibe a Melibea sobreviviendo a Calisto? Estas grandes enamoradas no tienen más razón de existir que el amor mismo; llevan enclavado el dardo ponzoñoso de la venganza de Afrodita: «Su muerte conbida a la mia; conbidame a fuerça que sea presto, sin dilacion... E assi contentarte he en la muerte, pues no toue tiempo en la vida... ¡O padre mio muy amado! Ruégote, si amor en esta pasada e penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas, juntas nos fagan nuestras obsequias.» (Aucto XX).

Grave reparo puso al carácter de Melibea Juan de Valdés, y por ser suyo no debe pasarse en silencio. Dice que la persona de Melibea pudiera estar mejor, porque «se dexa muy presto vencer, no solamente a amar pero a gozar del deshonesto fruto del amor.» Y ciertamente que es así, pero no sin circunstancias, unas muy humanas y otras diabólicas, que aceleren su caída y la expliquen dentro de la verisimilitud dramática. La misma Melibea ha contestado anticipadamente a su crítico: «Mi amor fue con justa causa: requerida e rogada, cativada de su merescimiento, aquejada por tan astuta maestra como Celestina, seruida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediese por entero en su amor». Mucho más rápido procede el enamoramiento de Julieta, aunque no sea deshonesto el fruto de su amor ni trabajen por él los espíritus del Averno.

El señor Foulché-Delbosc, que niega la autenticidad de las adiciones de 1502, opina que en manos del adicionador «han perdido los tipos algo de su valor y pureza primitivos» e insiste principalmente en el de Melibea. En la primitiva forma son recatados e irreprochables sus discursos a Calisto; en toda la escena del jardín (acto XIV) no se encuentra ni una palabra equívoca. Compárese con la Melibea del acto XIX; ¡qué metamorfosis en un mes!

Podían ser, con efecto, más honestas algunas expresiones de este acto, y nada hubieran perdido el arte y la moral con ello; pero la segunda Melibea, que tan desafortunada parece al erudito francés, no es una falsificación, sino un desarrollo naturalísimo de la primera. Basta con un mes, y bastaría con menos tiempo para producir este cambio psicológico, porque entre el acto XIV y el XIX median nada menos que la desenvoltura de Calisto y el goce reiterado de varias noches. Melibea no puede hablar lo mismo en la segunda escena del jardín que en la primera. Antes era la virgen tímida y enamorada que cede a la brutal sorpresa de los sentidos; después la mujer ebria de amor y enajenada de su albedrío. La madre *Celestina*, muy ducha en la materia, nos explicará esta metamorfosis: «No te sabré dezir lo mucho que obra en ellas aquel dulçor, que les queda de los primeros besos de quien aman; son enemigas del medio; contino están posadas en los extremos.»

¿Cómo negar que en la primera Melibea está el germen de la segunda, cuando la oímos exclamar en un monólogo del aucto X: «¡O género femenino, encogido y frágile! ¿Por qué no fue tambien a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso e ardiente amor, como a los varones?» O cuando dice tan enérgicamente a Celestina « ¡Madre mía, que comen este coraçon serpientes dentro de mi cuerpo?... ¡O mi madre e mi señora!, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres». ¿Son por ventura muy ajustadas a la modestia virginal estas palabras del aucto XII?: «Las puertas impiden nuestro gozo, las quales yo maldigo, e sus fuertes cerrojos e mis flacas fuerças, que ni tú estarias quexoso ni yo descontenta». ¿Y no es formal entrega de cuerpo y alma la que termina el aucto XIV en su forma primitiva? «Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista, de día passando por mi puerta, de noche donde tú ordenares». Pero basta ya sobre este punto, que en realidad es secundario.

Si por la perfección de los caracteres está la *Celestina* a la altura de las obras más clásicas de cualquier tiempo, no puede decirse lo mismo respecto del arte de composición, en que

el poeta no pudo menos de pagar tributo a la época primitiva en que escribía. No era posible a fines del siglo XV construir una fábula tan ingeniosa y hábilmente combinada como la de *Romeo y Julieta*; pero Shakespeare no era sólo un genio dramático, sino un hombre de teatro, un *profesional* de la escena, y además iba siguiendo paso a paso las peripecias del cuento italiano, que le daba la armazón de su drama. En tiempo de Rojas no había escenario ni apenas materia dramática preexistente, fuera de la que podían suministrarle algunos libros de la antigüedad y algunas novelas de la Edad Media.

No se crea por eso que Rojas, en medio de su inexperiencia y de la soledad en que escribía, dejase de adivinar con pasmosa intuición las grandes leyes de la composición dramática y se sujetara a ellas en todo lo esencial. El plan sencillo, claro y elegante de la *Celestina* merecería todo elogio si el autor no hubiese escrito su obra en dos veces, lo cual le llevó a intercalar un episodio parásito. Aparte de este lugar, la *Tragicomedia* castellana corrobora la profunda doctrina de Lessing en su *Dramaturgia*: «El genio gusta de la sencillez, el ingenio gusta de las complicaciones... El genio no puede interesarse más que por aventuras que tienen su fundamento unas en otras, que se encadenan como causas y efectos. La obra del genio consiste en referir los efectos a las causas, en proporcionar las causas a los efectos, en ordenar los acontecimientos de tal manera que no puedan haber sucedido de otra.» Toda la enmarañada selva de las comedias de capa y espada de Calderón y sus secuaces no vale tanto como esta única pieza, que es también una intriga de amor, con criados confidentes, con escenas nocturnas y coloquios a la puerta o a la reja, pero sin disfraces, ni empeños del acaso, ni damas duendes, ni galanes fantasmas, ni confusiones en la oscuridad de un jardín y hasta sin la duplicación forzosa del galán y la dama, y el no menos indispensable arbitrio del rival celoso y del padre o hermano guardador de la de su casa, que por diversos caminos se oponen al logro de la felicidad de los dos amantes. Todo esto es sumamente entretenido y demuestra gran poder de invención en los que crearon este género de fábulas y las impusieron a Europa; pero es sin duda arte inferior al que, ahondando en las entrañas de la vida y en la conciencia de los hombres, logra sin ninguna complicación escénica darnos ilusión de la existencia actual y hacer de cada personaje un tipo imperecedero. Todas esas lindas comedias llegan a confundirse entre sí: la *Celestina* no se confunde con nada de lo que se ha escrito en el mundo. «Hay en la *Celestina* (dice don Juan Valera) cierto misterioso encanto que se apodera del alma de quien la lee, embelesándola y moviéndola a la admiración más involuntaria.»

El gran maestro cuyas son estas palabras suscitó una importante cuestión que atañe al fondo de la *Celestina*, y es ética y estética a un tiempo. A primera vista encuentra inverosímiles, hasta rayar en lo absurdo, algunos casos de tragicomedia: «Melibea y Calisto son ambos de igual condición elevada, así por el nacimiento como por los bienes de fortuna. Entre la familia de ambos no se sabe que haya enemistad, como la hubo, pongamos por caso, entre familias de Julieta y de Romeo. Ni diferencia de clase, ni de religión, ni de patria los divide. ¿Por qué, pues, no buscó Calisto a una persona honrada que intercediese por él y venciese el desvío de Melibea, y por qué no la pidió luego a sus padres y se casó con ella en paz y en gracia de Dios? Buscar Calisto para tercera de sus amores a una empecatada bruja zurcidora de voluntades y maestra de mujeres de mal vivir, tiene algo de monstruoso, que ni en el siglo XV ni en ningún siglo se comprende,

no siendo Calisto vicioso y perverso y sintiéndose muy tierna y poéticamente enamorado.»

Admirablemente dicho está esto, y a primera vista convence. Alguien dirá que si Calisto hubiese tomado el camino recto y seguro en casos tales, no habría comedia ni menos tragedia, sino uno de los lances más frecuentes de la vida cotidiana entre personas honestas y morigeradas. Así es la verdad; pero esta respuesta no absuelve al artista, que pudo trazar su plan de otra manera o escoger medios más adecuados a sus fines. Los que crean en la sinceridad del fin moral que afecta Rojas podrán añadir que le extravió su propósito docente, llevándole a poner en contacto dos distintas esferas de la vida. Pero el talento agudísimo de don Juan busca una explicación más honda, y resuelve la antinomia que en la *Celestina* existe, considerándola como una obra altamente idealista, en que «Fernando de Rojas hace abstracción de todo menos del amor, a fin de que el amor se manifieste con toda su fuerza y resplandezca en toda su gloria. Y no es el amor de las almas, ni tampoco el amor de los sentidos, cautivo de la material hermosura, sino tan apretada e íntima combinación de ambos amores, que no hay análisis que separe sus elementos, apareciendo tan complicado amor con la irreductible sencillez del oro más acendrado y puro».

El espíritu helénico y serenamente optimista de mi glorioso maestro llega a calificar de triunfante apoteosis la muerte trágica de los dos amantes y a no ver en ella nada de tétrico y sombrío. El razonamiento del insigne literato no me ha convencido del todo, a pesar de mi natural tendencia a adherirme a los dictámenes de quien tanto me quiso y tanto me enseñó. No es la *Celestina* libro tan alegre como podría inferirse por las palabras de don Juan Valera. A pesar del gracejo crudo y vigoroso de la parte cómica, la impresión final que la obra deja, a lo menos en mi ánimo, es más bien de tristeza y pesimismo. La suerte de los dos amantes no puede ser más infausta, ni más espantosa la soledad en que Pleberio y Alisa quedan: «¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡O tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez?... ¿Qué faré quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me hazes?»

Si la tragedia terminase con las últimas palabras de Melibea y con arrojarse de la torre, podría creerse que el poeta había querido envolver en luz de gloria a los dos infortunados amantes, haciendo lo que hoy diríase la apoteosis del amor libre. Ni puede rechazarse tal idea por impropia de la literatura de aquel tiempo, puesto que, mezclada con impulsos de dudoso misticismo, late en el fondo de los poemas del ciclo bretón cuya materia épica, transformada en prosa, era tan familiar a Rojas como a todos sus contemporáneos. Verdadera y triunfante apoteosis del amor adúltero son la muerte y las exequias de Tristán e Iseo, y es imposible evitar aquí su recuerdo: «E desque vuo dicho estas palabras (don Tristán), luego besó a la reyna, y estando abrajados boca con boca, le salió el ánima del cuerpo, e la reyna, quando lo vió assí muerto en sus braços, de gran dolor que vuo le rebentó el corazón en el cuerpo, y murió allí en los brajos de don Tristan; y assi murieron

los dos amados, e aquellos que los veyan assi estar, creyan que estauan amortescidos, y como los cataron, fallaronlos muertos ambos a dos.

E quando el rey Mares vio muertos a don Tristan y a la reyna, en poco estuuio que no murio por el gran dolor que ouo de su muerte, y començo a dezir: «¡Ay mezuino, y qué gran pérdida he yo auido, que he perdido aquellas cosas que más en el mundo amaua, y nunca fue rey que tan gran pérdida oviessse en vn dia como yo he auido, e mucho más valdria que yo fuesse muerto que no ellos!» Luego se començo a fazer gran llanto a marauilla por todo el castillo, y tan grande fue, que ninguno lo podría creer, y luego vinieron todos los grandes hombres y los caualleros de Cornualla y de todo el reyno, e todos començaron a fazer mucho duelo a marauilla, e a dezir entre sí mesmos: «¡Ay rey Mares! fueras tú muerto antes que no don Tristan, el mejor cauallero del mundo...» Y quando en toda Cornualla se supo que don Tristan y la reyna Yseo eran muertos, fueron muy tristes, e marauillauanse mucho y dezian: «Todo el mundo hablará de su amor tan sublimado». Y quando todos los caualleros fueron allegados, e muchos perlados e clerigos, e frayles, allí donde estaua don Tristan e la reyna muertos, el rey fizo poner sus cuerpos, que estauan abraçados, ambos en unas andas muy ricamente, con paños de oro, e fizolos llevar muy honrradamente, rezando toda la clerezia con muchas cruces y hachas encendidas, a Tintoyl. E quando entraron por la ciudad, los llantos fueron muy grandes marauilla de grandes e de pequeños, e pusieronlos en vna cama que las dueñas aulan hecho, y fueron sepultados en vna rica sepultura, en la qual escriuieron letras que dezian: «Este el premio que el amor da a sus seruidores.»

Así acaba el libro de *Tristán de Leonís*, y es muy poético y gentil acabamiento, salvo la triste figura que hace el pobre rey Mares de Cornualla a los ojos de todo el mundo y a los suyos propios, que es lo más lamentable. Pero no acaba así la *Celestina*, porque el concepto del amor es radicalmente diverso en ambos libros, sin que por eso sea más ortodoxo en uno que en otro. Para Rojas el amor es una deidad misteriosa y terrible, cuyo maléfico influjo emponzoña y corrompe la vida humana y venga en los hijos los pecados de los padres. Se alimenta del llanto y de la sangre de cien generaciones, trituradas entre las ruedas de su carro. No es sólo el exceso de la desesperación ni el flujo retórico, sino una convicción arraigada la que dicta las últimas palabras del venerable Pleberio, que contienen, a mi juicio, la filosofía del drama: «¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de ti mi jutientud; por medio de tus brasas pasé; ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vejez? Bien pensé que de tus laços me avia librado, quando los quarenta años toqué; quando fuy contento con mi conyugal compañera; quando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomauas en los hijos la venganza de los padres... ¿Quién te dió tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conuiene? Si amor fuesses, amarías a tus siruientes; si los amasses, no les darias pena; si alegres biuiesen, no se matarian, como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus siruientes e tus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para su seruicio emponçoñado jamás halló. Ellos murieron degollados; Calisto despeñado; mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle; esto todo causas; dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones; iniqua es la ley que a todos ygual no es. Alegra tu sonido, entristece tu trato. Bienaventurados los que no conoscite, o de los que no te

curaste. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió: tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven las mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre e moço; pónete un arco en la mano, con que tires a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni ven el desabrido galardón que se saca de tu servicio. Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás hace señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas e vidas de humanas criaturas.» (Aucto XXI).

Y no es sólo el anciano Pleberio quien prorrumpe en tan doloridos acentos. Es el mismo Calisto, en quien las primeras caricias de Melibea no llegan a borrar el sentimiento de la muerte afrentosa de sus criados y de su propia deshonra y vilipendio. ¡Qué triste lenguaje en quien acaba de salir de los brazos de su amada! «¡O mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solitud e silencio e escuridad! No sé si lo causa que me vino a la memoria la trayción que fize en me despartir de aquella señora que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay, ay! que esto es; esta herida es la que siento agora que se ha resfriado; agora que está elada la sangre que ayer heruía, agora que *veo la mengua de mi casa, la perdición de mi patrimonio, la infamia que a mi persona de la muerte de mis criados se ha seguido...* ¡o mísera suavidad desta breuissima vida, ¿quién es de ti tan cobdicioso, que no quiera más morir luego que gozar un año de vida denostado e prorrogarle con deshonra corrompiendo la buena fama de los passados? mayormente que no ay hora cierta ni limitada, ni avn un solo momento. Deudores somos sin tiempo, contino estamos obligados a pagar luego.» (Aucto XIV).

El sentido de las últimas frases no puede ser más cristiano; pero en las primeras, ¿cómo no ver un reflejo de la amarga y terrible doctrina del libro IV de Lucrecio? (v. 1.113 y ss.):

Adde quod absumunt nervos, pereuntque labore;
Adde quod alterius sub nutu degitur aetas,
Labitur interea res, et vadimonia fiunt;
Languent officia, atque aegrotat fama vacillans.

.....
Nequidquam; quoniam medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis lloribus angat;
Aut cum conscius ipso animus se forte remordet
Desidiose agere aetatem, lustrisque perire.

.....
No sólo en el concepto general sino en las palabras encuentro analogía. Y que Rojas conociese el poema de Lucrecio parece seguro, puesto que en los versos acrósticos imita aquella famosa comparación del principio del libro IV (v. 11 y ss.):

Nam veluti pueris absinthia tetra medentes
Cum dare conantur prius oras, pocula circum,
Contingunt mellis dulci flavoque liquore,

.....
Como el doliente que píldora amarga
O la recela, o no puede tragar
Métela dentro de dulce manjar:
Engañase el gusto, la salud se alarga...

Claro es que en la juvenil inexperiencia de Calisto y en la pasión que absorbe todo su ser no pueden ser muy continuas las reflexiones melancólicas a que se entrega el gran poeta epicúreo. Acaso sin la catástrofe de sus criados no se le hubiera ocurrido exclamar: «¡Oh, mi gozo, cómo te vas disminuyendo!» (Aucto XIII). Pero este desfallecimiento es pasajero, y acaso de los sentidos más que de la voluntad. El grito de la pasión vuelve a levantarse cada vez más impetuoso y enérgico: «No quiero otra honrra ni otra gloria; no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros deudos ni parientes; de día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas e fresca verdura» (Aucto XIV). Pero basta que tales ráfagas pasen por su cabeza, para convencernos de que la *Celestina* no es libro de alegre frivolidad, sino de profunda y triste filosofía, y que su autor tuvo ciertamente un propósito moral al escribirle. Singular parecerá esto a quien sólo de oídas o por algún fragmento conozca la renombrada *tragicomedia*, pero no lo parecerá tanto a quien la haya estudiado con sosiego crítico. No han sido hombres de laxa moral sus más fervientes panegiristas, aun sin acudir al místico Clarus (Guillermo Volk), amigo y prosélito del gran José de Görres. Fernando Wolf, que no era sólo eminente erudito, sino varón muy respetable y de severas costumbres, se indignaba contra los que achacan a la *Celestina* tendencias inmorales y sentido vulgar. Aun las escenas que hoy nos parecen libres y desenvueltas tenían a su juicio menos peligro que la ambigüedad y la velada concupiscencia de los modernos. No dejaba por eso de convenir en que no es obra muy adecuada para los colegios de señoritas.

Puede haber algo de candor germánico en esto, y las consecuencias nos llevarían demasiado lejos. Pero en el fondo tiene razón Wolf. Dada la libertad (él la llama *ingenuidad*) con que la literatura de la Edad Media representaba las relaciones sexuales, la *Celestina* parece menos escandalosa que otras muchas obras. No llega a los torpes lenocinios y a la impura sugestión de los cuentos de Boccaccio. Las escenas libidinosas no son el objeto principal ni están detalladas con morosa delectación, sino que nacen del argumento y eran inevitables dentro de él. Las conveniencias sociales y el decoro de las palabras cambian según los tiempos, y no hay que hacer un capítulo de culpas al bachiller Rojas por haber estampado en su libro frases y conceptos que hoy nos parecen indecorosos o de baja ralea, pero que entonces usaba sin escrúpulo todo el mundo. A un hombre tan severo como Zurita le parecía la *Celestina* libro escrito con honestidad.

Pero, aun concedido todo esto, la *Celestina* puede tener sus peligros para quien no esté muy seguro de contemplar las obras de arte con amor desinteresado. Cuanto más vigorosa y animada sea la representación de la vida, más participará de los peligros inherentes a la vida misma. Rojas, observador vigoroso, grave y lúcido, no pensó ni podía pensar en la emoción personal de cada lector; pero esta emoción no en todos puede ser sana, por razones de edad, sexo y temperamento. Es claro que los tales no deben abrir la *Celestina*, y tengo por un grave error hacer ediciones populares de ella. La *Celestina* no puede ser

nunca un libro popular, porque la misma perfección y hermosura de su forma, los largos discursos y la sintaxis arcaica ahuyentan a los lectores vulgares y a los mozalbetes distraídos. Por otra parte, a tal grado de desenfreno ha llegado la novela moderna, y de tal modo han viciado el gusto y el corazón sus abominables producciones, que obras como la *Celestina* parecen ya sosas, cándidas y primitivas a los que se regodean con la pintura de las más innobles aberraciones de la carne.

Pero, en suma, la *Celestina* no es irreprochable ni mucho menos en sus detalles. No lo es siquiera en su concepto general, por lo mismo que se presta a varias interpretaciones. Aun admitida la que yo propongo, es cierto que se cumple, exteriormente al menos, la ley de expiación; pero lo que se halla en el fondo es un pesimismo epicúreo poco velado, una ironía transcendental y amarga. La inconsciencia moral de los protagonistas es sorprendente. Viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero hablan y proceden como gentiles, sin noción del pecado ni del remordimiento. Calisto y Melibea van atraídos el uno al otro por irresistible impulso. Ni una sola vez hablan del matrimonio en sus coloquios. Para ellos no existe, o le consideran, según la errada casuística provenzal y bretona, como una institución por todo extremo inferior a la libre y delirante unión de sus almas y de sus cuerpos. Pero al mismo tiempo hacen una monstruosa confusión de lo humano y lo divino. Véase, por ejemplo, lo que dice Calisto en el aucto XII: «¡O mi señora e mi bien todo! ¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me fue concedido? Rezando oy ante el altar de la Magdalena me vino con tu mensaje alegre aquella solícita muger.» No son menos sorprendentes estas palabras del mismo Calisto cuando Sempronio va a llamar por primera vez a Celestina: «¡O todo poderoso perdurable Dios! tú que guías los perdidos e los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guies a mi Sempronio en manera que convierta mi pena e tristeza en gozo, e yo indigno merezca venir en el desseado fin» (Aucto I).

No sabemos si este trastorno de ideas puede atribuirse al escepticismo religioso y moral en que solían parar las conversiones forzadas o interesadas de los judíos; pero tales profanaciones y blasfemias se explican, aun sin eso, por la espantosa anarquía de ideas y costumbres en que vivió Castilla durante el reinado de Enrique IV, que el bachiller Rojas refleja fielmente en su obra.

Su condición de converso debía hacerle más cauto que a otros en la pintura de tal libertinaje cuando recaía en gentes de iglesia, y, sin embargo, la sátira anticlerical es frecuente y muy cáustica en la *Celestina*. Sólo Gil Vicente y Torres Naharro, cristianos viejos los dos, dicho sea de pasada, le superan en esto. No quiero insistir en citas poco edificantes, aunque necesarias para mostrar este aspecto importante de la tragicomedia, y me limito a poner en nota un pasaje, que es por cierto de los mejor escritos que salieron de la pluma de Rojas. El que haya leído los cánones del Concilio de Aranda (para citar un documento solo) no se escandalizará de la libertad de la pintura, ni la tendrá por calumniosa, dentro de los ensanches hiperbólicos de la poesía satírica. Téngase en cuenta, además, que es una corrompida y abominable mujer la que habla, y que se refiere a sus años juveniles, cuando el Santo Oficio, no había comenzado todavía su obra de depuración por el hierro y el fuego, ni Cisneros había acometido la reforma de los

claustrales, ni el espíritu profundamente religioso de la Reina Católica había impuesto su sello al gran siglo que alboreaba.

Éticamente considerada la *Celestina*, se comprende muy bien que fuese mirada como libro de mal ejemplo por los graves moralistas de aquella centuria, que no eran por cierto frailes oscuros muchos de ellos. Sabido es el anatema de nuestro gran pensador Luis Vives en el cap. V, lib. I, de su tratado *De institutione christianae feminae*, que contiene una especie de catálogo de las novelas más leídas en su tiempo (1520). Allí, juntamente con el *Amadís*, el *Esplandián*, el *Don Florisando*, el *Tirante*, el *Tristán*, el *Lanzarote*, *Páris y Viana*, *Pierres y Maguelona*, *Melusina*, *Flores y Blanca Flor*, *Curial y Floreta*, *Leonela y Canamor*, y en general toda la literatura caballeresca, figuran como en tabla censoria las *Cien novelas* de Boccaccio, el *Eurialo y Lucrecia*, las *Facecias*, realmente indecentísimas, de Poggio, la *Cárcel de Amor* y la *Celestina*, «*Celestina lena, nequitiarum parens*». Todos estos libros quiere que sean cuidadosamente apartados de manos de la mujer cristiana, y a nadie parecerá excesivo rigor respecto de algunos, aunque otros hay bien inocentes. Lo que resulta injusto y durísimo es calificar, en montón, de hombres ociosos, mal ocupados, ignorantes y encenagados en los vicios (*homines otiosi, male feriat, imperiti, vitiis ac spurcitiae dediti*) a los que tales libros compusieron, como si no figurasen entre ellos los insignes humanistas Boccaccio y Eneas Silvio.

Pero ¡cosa singular y poco advertida! El filósofo valenciano que en 1529 incluía la *Celestina* en su edicto de proscripción, la celebraba en 1531 como obra más sabiamente compuesta que las fábulas de los poetas cómicos de la antigüedad, sobre todo por lo ejemplar del desenlace que pone al goce de los amantes acerbo y trágico fin, y no festivo y alegre como en el teatro greco-latino. En esta observación, que no es sólo de literato, sino de moralista, ¿hemos de ver una retractación del juicio anterior? De ninguna manera. Luis Vives pudo seguir creyendo, como toda persona sensata, que la *Celestina*, con su fin moral y todo, no les libro para andar en manos de doncellas. En el *De institutione feminae* consignó su criterio pedagógico. En el *De causis corruptarum artium* habló como crítico, puesta la atención en la *Tragicomedia* y no en la clase de lectores que podía tener. No veo incompatibilidad alguna entre ambos textos.

Inútil es citar otros de autores menos famosos que reprueban las livianas escenas de la *Celestina* o *Scelestina*, como la llamaba el maestro Alejo de Venegas, para dar a entender que todo género de perversidad se encerraba en ella. Pero el gusto nacional triunfó de todo, y la *Celestina*, considerada desde su aparición como una obra clásica, disfrutó de aquella especie de franquicia que a los clásicos de Grecia y Roma otorgan los más severos censores *propter elegantiam sermonis*. En el notabilísimo dictamen sobre prohibición de libros que redactó como consultor del Santo Oficio el sabio y austero historiador Jerónimo Zurita, después de dejar a salvo toda la literatura antigua y las mismas novelas de Boccaccio en su original italiano aplica la misma indulgencia a la *Celestina*, distinguiéndola cuidadosamente de sus imitaciones: «Ay también algunos tratados que, aunque *escritos con honestidad*, el sujeto son cosas de amores, como *Celestina*, *Cárcel de Amor*, *Question de Amor* y algunos desta forma, *hechos por hombres sabios*; algunos, quiriendo imitar éstos, han escrito semejantes obras con menos

recato y honestidad, como la *Comedia Florinea*, *La Thebayda*, *la Resurreccion de Celestina* y *Tercera* y *Quarta*, que la continuaron; estos segundos todos se deben vedar, porque dizen las cosas sin arte y con tantos gazafatones, que ningunas orejas honestas los deben sufrir. *De los primeros destos digo lo mismo que de los de latin*». Y lo que había dicho de los latinos pocos renglones antes era lo siguiente: «Paréceles a algunos hombres pios que estos autores se veden, lo qual hasta ahora ningun hombre docto ha dicho, a lo menos para quitarlos de las manos de todos, pues *aun a los niños se puede hoy muy bien leer Plauto y las mas comedias de Terencio; para las prouectos no puede aver cosa más consideradamente escrita...* Y pues estas materias no las han de dexar los moços, mejor es que tengan estos buenos auctores, donde ceuandose en la elegancia y virtudes de la poesia dellos se resfrien para otras... *Resoluiendome, digo, que ninguno de los sobredichos autores latinos se debe vedar.*»

Antes y después de este prudente consejo del príncipe de nuestros analistas, la Inquisición dejó correr libremente la *Tragicomedia*, que se imprimió en España treinta y cuatro veces por lo menos en todo el curso del siglo XVI y primer tercio del siguiente, sin contar con las numerosas ediciones hechas fuera. Sólo en la centuria siguiente se decidió a expurgarla, castigando con cierto rigor las alusiones satíricas a las costumbres de los eclesiásticos y las hipérboles amorosas que frisaban con la blasfemia. Todo lo demás quedó intacto. La *Celestina* fue respetada como texto de lengua, y nuestra censura se hubo mucho más benignamente con ella que la italiana con el *Decamerón*. En realidad, no hay más edición expurgada que la de Madrid de 1632. Sus variantes son de poquísimo momento, y no afectan a nada sustancial; después se hicieron algunas más, especialmente en el Expurgatorio de 1747. Sólo a fines del siglo XVIII y a principios del XIX, cuando se iban perdiendo todas las tradiciones castizas, los jansenistas hazañeros y mojígatos, que eran entonces dueños del moribundo *Santo Oficio*, prohibieron totalmente el libro, por edicto de 1º de febrero de 1793, reproducido en el último índice de 1805. Por lo visto, los Arces, Llorentes y Villanuevas eran más fáciles de escandalizar y tenían los oídos más pudibundos que los Valdeses, los Quirogas, los Sandovalos, los Pachecos y demás famosos inquisidores de la época clásica.

De la excelencia de la *Celestina* como obra de arte y tipo y modelo de prosa castellana, toda alabanza parece pequeña. El moralista no puede menos de hacer muchas salvedades; el crítico apenas tiene que hacer ninguna:

Libro a mi entender divi-
Si encubriera más lo huma-

dijo Cervantes por boca del *donoso poeta entreverado*. Y el mismo severísimo Moratín, a pesar de su criterio rígido y estrictamente clásico, o quizá por la fuerza de este criterio mismo, habló de la famosa *Tragicomedia* en términos de entusiasmo que muy rara vez se escapan de su pluma: «Como la tragicomedia griega se compuso de los relieves de la mesa de Homero, la comedia española debió sus primeras formas a la *Celestina*. Esta novela dramática, escrita en excelente prosa castellana, con una fábula regular, variada por medio de situaciones verosímiles e interesantes, animada con la expresión de caracteres y afectos, la fiel pintura de costumbres nacionales y un diálogo abundante en

donaires cómicos, fue objeto del estudio de cuantos en el siglo XVI compusieron para el teatro. Tiene defectos que un hombre inteligente haría desaparecer, sin añadir por su parte una sílaba al texto, y entonces, conservando todas sus bellezas, pudiéramos considerarla como una de las obras más clásicas de la literatura española.»

Y aun sin eso ¿quién ha de negarle semejante título? ¿Ni qué obra de la literatura española habrá que le merezca, si de buen grado no se otorga a la *Tragicomedia* del bachiller Fernando de Rojas? La meticulosidad académica del gusto de Moratín le hizo dar excesiva importancia a esos defectos de la *Celestina*, que, por lo mismo que son tan obvios y pueden borrarse de una plumada, poco significan para la apreciación del libro. Aun las pedanterías y citas absurdas sembradas en el diálogo, lejos de desagradarnos hoy, contribuyen al efecto cómico de ciertas escenas y al delicioso carácter de época que tiene todo el cuadro, mostrándonos cuáles podían ser los estudios y preocupaciones habituales de un bachiller aventajadísimo de las aulas salmantinas a fines del siglo XV, y cómo se fundían armoniosamente en su ingenio la observación directa de la vida contemporánea y el prestigio de la antigüedad clásica, que entonces parecía resurgir con segunda vida. Tales defectos son de los que, andando el tiempo, llegan a convertirse en excelencias, a lo menos para el curioso historiador de las vicisitudes de la cultura.

Si Cervantes no hubiera existido, la *Celestina* ocuparía el primer lugar entre las obras de imaginación compuestas en España. El juez más abonado del siglo XVI, el primer maestro de la prosa castellana en tiempos de Carlos V, declaró con fallo inapelable que «ningún libro hay escrito en castellano adonde la lengua esté más natural, más propia ni más elegante.»

El estilo y la lengua de la *Celestina* no son para tratados incidentalmente. Hoy la Estilística no es una dependencia de la Retórica, sino parte integrante y la más ardua y superior de la Filología. Para estudiar formalmente el estilo de un autor es preciso conocer a fondo el material lingüístico que emplea y haber agotado previamente todas las cuestiones de fonética, morfología y sintaxis que su obra sugiere. Nada de esto o casi nada se ha intentado respecto de la *Celestina*, cuya gramática y vocabulario exigen un libro especial. Sólo cuando la historia de nuestra lengua esté hecha por el único que puede y debe hacerla, por el que nos ha dado, con aplauso de propios y extraños, el primer manual de Gramática histórica, tendremos base firme para un estudio de tal naturaleza. Ni mi vocación ni mis particulares circunstancias me permiten emprenderlo, y así tendrá que ser vago y sucinto lo que en esta parte diga.

La prosa no tiene orígenes populares como la poesía, a lo menos en las literaturas derivadas. Nace a veces de la poesía épica, y es su transcripción degenerada (nuestros *cantares de gesta* convertidos en fragmentos de crónicas). Pero con más frecuencia se amolda a un tipo literario preexistente en la lengua madre o en alguna otra que sostenga sus primeros y vacilantes pasos. Así nació la prosa castellana, con un visible dualismo entre el elemento oriental, muy influyente al principio, casi nulo después, y el elemento latino-eclesiástico, educador común de todos los pueblos de Occidente. En la gran labor de traducciones y compilaciones que nos legó la corte literaria de Alfonso el Sabio, no importan menos los libros del *saber de Astronomía*, el *Calila y Dina* y los *Engannos de*

mugeres, los libros de proverbios y consejos, traducidos del árabe, que las *Partidas* y las dos *Estorias*, cuyas principales fuentes son latinas, sin duda alguna. Y como las versiones solían hacerse muy literales, y el organismo gramatical del árabe y del latín difieren tanto, no es maravilla que el tránsito del uno al otro, que a veces puede estudiarse en una obra misma, resulte violento y desmañado. Con todo eso se percibe ya en esta variadísima literatura *alfonsina* cierto conato de unidad, la aspiración a un tipo de lengua culta y cortesana. No en vano se preciaba el mismo rey de «enderesar él por sí» el estilo de sus colaboradores.

Este tipo persistió en sus rasgos fundamentales durante los siglos XIII y XIV, no sin recibir también notable influjo de la lengua francesa, mediante la cual se nos comunicaron obras de tanta importancia como la *Gran Conquista de Ultramar*, el *Tesoro de Brunetto Latini* y la *Crónica Troyana*. En medio de este período de tanteo y aprendizaje, surge como por encanto la figura del primer prosista español digno de este nombre, del primero que estampó su individualidad en la prosa. No fue verdadero innovador don Juan Manuel: la lengua que habla es la de su tiempo, pero la habla mejor que nadie, con cierto gusto personal e inconfundible, con talento de narrador ameno y fácil, con elegante y cándida malicia. La construcción lenta y embarazosa de sus antecesores parece que se aligera en él y que va a romper las trabas conjuntivas. Faltó a don Juan Manuel la educación de humanista que tuvo su contemporáneo Boccaccio, y no pudo dar ambiente a su estilo ni amplitud a su dicción, ni mucho menos adivinar el ritmo del período prosaico, tal como le habían forjado los latinos y comenzaba a imitarse en Italia. Pero esta imitación tenía mucho de viciosa y pedantesca, y por haberse librado de ella don Juan Manuel conservan sus escritos una sabrosa llaneza y dulce naturalidad, que suelen echarse de menos en las redundantes cláusulas del novelista de Certaldo.

La orientación propiamente clásica tuvo un precursor en el canciller Ayala, no sólo en lo que toca a la materia y forma de la historia, sino en el estilo mismo, que denuncia a veces al asiduo lector de las *Décadas* de Tito Livio, aunque no pudiese disfrutarlas en su lengua original. Las traducciones hechas bajo los auspicios de aquel magnate abren una larguísima serie de ellas, que se dilata durante todo el siglo XV, derivadas unas del latín, otras del toscano y aun del catalán, útiles todas como instrumento de vulgarización, pero ninguna como ejemplar de estilo. Con ellas cambia la faz de nuestra prosa, invadida y perturbada por el hipérbaton latino, de que hacen grosero y servil calco los alumnos de la detestable escuela de don Enrique de Villena, al mismo paso que inundan sus escritos de pedantescos neologismos, so pretexto «de non fallar equivalentes vocablos en la romancial texedura, en el rudo y desierto romance, para exprimir los angélicos concebimientos virgilianos». Sigue tan extraviada dirección Juan de Mena, que considerado como prosista, es de lo peor de su tiempo, pero que por el prestigio de sus obras poéticas contribuyó a autorizar la obra de los latinizantes. Y no se puede negar que ésta trasciende más o menos a todos los escritores de entonces, pero con diferencias muy esenciales, nacidas del ingenio de cada cual y de las diversas materias en que ejercitaron su pluma. Don Alonso de Cartagena, que con el trato de los humanistas de Italia se había acercado más que ninguno de sus compatriotas a la recta comprensión del ideal clásico, muestra un latinismo inteligente y mitigado, sobre todo en sus versiones de Séneca, de quien supo decir con mucha lindeza que «puso tan menudas y juntas las reglas de la

virtud, en estilo elocuente, como si bordara una ropa de argentería, bien obrada de ciencia, en el muy lindo paño de la elocuencia». Noblemente se inspiró en la literatura filosófica de la antigüedad el bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión Delectable*, donde hay facundia y armonía y número más que en ninguna prosa de su tiempo. Juan de Lucena, en la *Vita Beata*, imitando, o más bien traduciendo a Bartolomé Fazio, pero con entera libertad de estilo, ensayó una nueva manera, muy viva, rápida y animada, desmenuzando la oración en frases concisas y agudas.

Pasada la crudeza del primer momento, no fue estéril, sino muy fecundo, el impulso latinista. La vía era larga y fragosa pero segura, y la torpeza de los operarios que comenzaron a abrirla no podía comprometer el éxito de la empresa. Si en los moralistas y didácticos, que suelen ser meros repetidores de lugares comunes, prevalecía la construcción afectada e hiperbática, en los historiadores, que trabajaban sobre materia viva y presente, la realidad actual penetraba dentro del molde antiguo y creaba páginas imperecederas, como algunas de la *Crónica de Don Alvaro de Luna*, y sobre todo las estupendas *Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, llenas de pasión y de brío.

Pero toda nuestra prosa anterior al Arcipreste de Talavera, sean cuales fueren los orígenes y fuentes de cada libro, es prosa erudita. La lengua popular no había sido escrita hasta entonces más que en verso de gesta y en la epopeya cómica del Arcipreste de Hita. Era necesario trasfundir esta sangre fresca y juvenil en las venas de la prosa, para que adquiriese definitivamente carácter nacional y reflejase el tumulto de la vida. Tal fue la empresa del autor del *Corbacho*, y no insistiremos en ella, puesto que ya en páginas anteriores procuramos caracterizar su estilo, cuya influencia sobre el de Rojas es tan notoria. Pero como antecedente necesario de la evolución lingüística que Alfonso Martínez de Toledo realizó con instinto es imposible omitir aquella compilación que el Marqués de Santillana formó de los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Si ese libro no hubiese existido, acaso ni el *Corbacho* ni la *Celestina* tendrían el carácter *paremiológico* que de tan singular modo los avalora. Aquellas reliquias del saber vulgar, aquellos aforismos de ignorados y prácticos filósofos, que por raro capricho recogió el poeta más aristocrático y culto del siglo XV, el más desdeñoso con la poesía del pueblo, vinieron a incrustarse en las más egregias obras del ingenio castellano, desde la *Comedia de Calisto* hasta el *Quijote y la Dorotea*. Pero no se niegue al Marqués de Santillana la gloria de haberse fijado antes que nadie en estas silvestres florecillas, ni al Arcipreste talaverano la adivinación del valor artístico que podían tener entretejidas en la maraña gentil de su prosa.

Lo que había sido en la corte de don Juan II preparación y ensayo, llegó en tiempo de los Reyes Católicos a adquirir la clásica firmeza de un verdadero Renacimiento, preparado por la disciplina gramatical de los humanistas italianos y españoles y engrandecido por la maravillosa expansión de la vida nacional. No es definitiva casi nunca la lengua de los escritores de entonces, pero contiene en germen todas las buenas cualidades que han de llegar a su punto más alto en la edad que, por excelencia, llamamos de oro. Y lo que la falta acaso de perfección técnica lo compensa con cierta gracia primaveral, que no suele darse más que una vez en las literaturas. Rojas es el mayor escritor de su siglo, y la *Celestina* tiene algo de grandioso y aislado; pero al mismo período corresponden otros

monumentos de nuestra prosa: los *Claros Varones y las Letras* de Hernando del Pulgar, la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, en que a veces la expresión sentimental raya muy alto, y el *Amadís de Gaula*, que para la posteridad sólo existe en la forma que le dió el regidor Montalvo.

No se escribía ya por mero instinto o por imitación ser vil como en épocas anteriores. La lengua castellana, al fenecer el siglo XV, contaba ya con un código gramatical que no poseía ninguna otra de las vulgares, incluso el italiano. Claro es que los escritores de genio se crean su propia gramática, y la *Celestina* estaba escrita muy probablemente antes de 1492, en que apareció el *Arte de la lengua castellana* del Maestro Nebrija; pero la enseñanza oral de aquel gran varón, a quien Rojas conocería de seguro en el estudio salmantino, había empezado en 1474, y su método filológico, aplicado al latín, al griego y al castellano, no podía ser indiferente a persona tan culta como nuestro poeta. En todo el libro se percibe el deliberado propósito de escribir bien y con la mayor corrección posible. Pero esta corrección no es la de los tiquismiquis retóricos que pueden aprenderse por receta, sino la corrección fuerte y viril de quien es dueño de su estilo, porque domina la materia en que le emplea, no deformándola arbitrariamente, sino ajustándole a ella como se ajusta el vestido a los contornos de una estatua. Porque el estilo de la *Celestina* con ser tan trabajado, no tiene trazas de afectación más que en los discursos y razonamientos; en el diálogo fluye natural y espontáneo, y aunque nos parezca un asombro que todos los personajes hablen tan bien, no por eso somos tentados a creer que pudiesen hablar de otro modo. No diremos que hablan como el autor, porque el autor es para nosotros un enigma. Hablan cada cual según su carácter, con la expresión exacta, precisa, impecable; pero todos propenden a la amplificación, que era el gusto de aquel tiempo y quizá el tono habitual de las conversaciones. El Renacimiento no fue un período de sobriedad académica, sino una fermentación tumultuosa, una fiesta pródiga y despilfarrada de la inteligencia y de los sentidos. Ninguno de los grandes escritores de aquella edad es sobrio ni podía serlo. Rojas lo parece por la prudente parsimonia con que enfrena y rige el corcel de su fantasía, por el tejido compacto de su dicción, por lo cortante de las réplicas y el hábil tiroteo de sentencias y donaires, por el uso continuo de frases cortas y desligadas que dan la ilusión del estilo conciso. Pero en realidad amplifica y repite a cada momento: toda idea recibe en él cuatro, cinco o más formas, que no siempre mejoran la primera. Esta superabundancia verbal se agrava considerablemente en la segunda forma de la tragicomedia, pero existía ya en la primitiva. Pondré un ejemplo tomado del aucto X: «Más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios, que quando han hecho curso en la perseueracion de su officio; mejor se doman los animales en su primera edad, que cuando es su cuero endurecido para venir mansos a la melena; mejor crecen las plantas que tiernas e nuevas se trasponen, que las que fructificando ya se mudan; muy mejor se despide el nueuo pecado, que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día.»

Los símiles son elegantes y apropiados, pero tanta repetición de una misma idea enerva el diálogo dramático. Juan de Valdés, que cifraba gran parte de su estilística en esta máxima: «que digais lo que querais con las menos palabras que pudieredes, de tal manera que splicando bien el conceto de vuestro ánimo y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusieredes en una clausula o razon, no se pueda quitar ninguna sin

ofender o a la sentencia della o al encarecimiento o a la elegancia», conoció que éste era el punto vulnerable de la *Celestina*, «el amontonar de vocablos algunas veces fuera de propósito». El otro defecto que señala no es tan frecuente: «Pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en el castellano, y en partes adonde podría poner propios castellanos que los hay». Éstas eran las dos cosas que él hubiera querido corregir en la *Celestina* para dejarla perfecta, y uno de los interlocutores del diálogo aconsejaba que lo hiciese, idea que tuvo también Moratín, como queda dicho. Pero, con perdón de tan severos jueces, los latinismos no son tantos que empalaguen. Cualquier autor de aquel tiempo tiene más que Rojas. Los que éste usa están generalmente puestos en trozos y discursos de aparato, cuando los personajes quieren levantar el estilo, como el conjuro de *Celestina* y los últimos razonamientos de *Melibea* y de su padre. Entonces es cuando aparecen el *pungido Calisto*, la *cliéntula*, el *incogitado dolor*, la *menstrua luna*, copiada de Juan de Mena, la fortuna *fluctuosa*, el verbo *incusar* varias veces repetido, la *castimonia de Penélope*, las *palabras fictas*, la *asueta casa* y otras pedanterías, si bien las tres últimas no deben achacarse al autor, sino al que redactó las rúbricas o sumarlos que van al principio de cada aucto.

Otros leves defectos tiene también esta prosa, nacidos, no de incuria, sino de inexperiencia, y acaso de un error técnico. El oído del bachiller Rojas estaba tan avezado a la cadencia de los versos de arte mayor de su predilecto poeta Juan de Mena y al octonario doble de los romances viejos, que a cada paso reaparecen estas dos medidas en su prosa. De ambas daremos algunos ejemplos:

Pone su estudio - con odio cruel...
Pasos oigo; acá descende - haz, Sempronio, que no lo oyes...
Tener con quien puedan - sus cuytas llorar...
Ensañada está mi madre - duda tengo en su consejo...
La dádiva pobre...
De aquel que con ella - la vida te ofrece...
E arrepentirse del don prometido...

Todo esto sin salir del acto primero. En cualquiera de los otros puede hacerse la misma experiencia. En cambio son rarísimos los endecasílabos, y éstos no a la manera italiana, sino con la acentuación que tienen los del *Laberinto*, que tanto han hecho cavilar a la crítica:

Todo se rige con un freno y gual,
Todo se prueba con igual espuela.

(Aucto XIV).

Estos versos ocasionales pueden ser involuntarios, porque no están libres de ellos los prosistas más atildados y académicos. Pero lo que seguramente es intencionado en Rojas, y lo afecta como gala, es el aconsonantar la prosa en algunos trozos:

Melibea.- «Por Dios, sin más dilatar, me digas quien es esse *doliente*, que de mal tan perplejo *se siente*, que - su passion e remedio - salen de una misma *f fuente*».

(Aucto IV)

Areusa.- «Assi que esperan *galardón*, sacan *baldón*; esperan salir *casadas*, salen *amenguadas*; esperan vestidos e joyas de boda, salen desnudas e *denostadas*... Obliganse a darles *marido*, quítanles el *vestido*».

(Aucto IX)

La influencia de los refranes, y sobre todo la del Arcipreste de Talavera, que se perecía por la prosa rimada, explican la afición de Rojas a este ornamento, que en el primer ejemplo es de mal gusto y en el segundo se tolera y aun hace gracia por estar en un diálogo cómico.

A despecho de esos leves lunares, que sólo por curiosidad notamos, la *Celestina*, en su estilo y lenguaje, tiene un valor no relativo e histórico, sino clásico y permanente. Bastantes trozos de todos géneros hemos tenido ocasión de citar para que se forme idea de sus innumerables bellezas. Es el dechado eterno de la comedia española en prosa, y ni Lope de Rueda en el siglo XVI, ni el gran poeta que compuso la *Dorotea* en el XVII, ni Moratín en el XVIII, ni mucho menos los dramaturgos modernos (incluyendo al celebrado autor del *Drama Nuevo*), han llegado a mejorarle. Para todos guarda aún ejemplos y enseñanzas, que hoy más que nunca son necesarias si queremos impedir que bárbaras traducciones y adaptaciones perviertan el gusto de los autores originales y den al traste con nuestra prosa dramática, que, por raro privilegio, fue perfecta desde su cuna.

Si el autor de la *Celestina* pagó tributo alguna vez al gusto de su tiempo, enamorado todavía de lo crespillo y ampuloso, esto es accidental y exterior en él: no imprime carácter. Él mismo se burla donosamente de tales retóricas a renglón seguido de incurrir en ellas. El buen sentido del criado corrige las extravagancias del amo.

Calisto.- «Ni comere hasta entonces, avnque primero sean los cauallos de Febo apascentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada.

Sempronio.- «Dexa, señor, esos rodeos, dexa essas poesias, que no es habla conveniente la que a todos no es comun, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol», e sabran todos lo que dizes; e come alguna conserva, con que tanto espacio de tiempo te sostengas».

(Aucto VII)

Cuando se leen tales palabras, y se recuerdan otras del *Diálogo de la lengua*, se comprende que Juan de Valdés, a pesar de su ascetismo, fuese tan *amigo* de *Celestina*. Allí está adivinada y practicada en parte, aunque con una exuberancia que él condena, su propia teoría del estilo. «El que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo

como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto mas llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetacion.» Afectación hay en los personajes de Rojas cuando declaman o moralizan como la hay en los episodios sentimentales del *Quijote* y en muchos alambicados conceptos de Shakespeare; pero en todo lo demás es sincero y verídico intérprete de la naturaleza y sabe encontrar muchas veces la expresión adecuada y única.

Parte interesante en el estudio de toda obra maestra es su bibliografía, porque nos da a conocer el grado de su difusión e influjo en el mundo. Pero la de la *Celestina* estan vasta y compleja, que por sí sola reclama un libro, como el que prepara el señor Foulché-Delbosc hace años. Entretanto, sólo muy, imperfectamente pueden suplir su falta el *Catálogo* de Salvá y el del malogrado Krapf, que es más completo y noticioso y comprende las traducciones extranjeras, omitidas por su predecesor. Aquí me limitaré a recordar algunos textos, que no sólo por su rareza sino por alguna curiosidad literaria o tipográfica son dignos de especial mención.

Hasta ochenta ediciones en lengua castellana ha catalogado el señor Krapf, a cuya lista habría que añadir algunas de que no tuvo noticia y cercenar otras que no existen o son muy dudosas, pero no creo que la cifra total pueda cambiar mucho. De estas ediciones, 62 corresponden al siglo XVI: número enorme y muy superior a las que tuvo el *Quijote* en la centuria de su aparición, pues sólo llegan a 27 las catalogadas por Rius.

Largamente hemos tratado, en el presente estudio, de las primitivas ediciones de 1499, 1501 y 1502, que son las que tienen verdadero interés para fijar las dos formas del texto. No hemos conseguido ver la de Zaragoza, 1507, de la cual se dice copia (y no dudamos que lo sea, aunque descuidada y modernizada en la ortografía) la reimpresión barcelonesa de Gorchs (1842). La más antigua de las que nuestra Biblioteca Nacional posee es la de Valencia, 1514, por Juan Jofre: ejemplar único, procedente de la librería de Salvá, y que reproduce, como es sabido, el colofón del hipotético volumen de Salamanca de 1500.

Grupo muy curioso forman las tres ediciones de Toledo, 1526; Medina del Campo, sin año, y Toledo, 1538, porque en ellas la *Celestina* tiene veintidós actos, según se anuncia desde la portada: «con el tratado de Centurio y *Auto de Traso*». Este auto, aunque no mal escrito, es cosa pegadiza e impertinente, en que para nada intervino Fernando de Rojas. El nombre de su verdadero autor se declara en el *argumento* de dicho *auto*, que en esas ediciones tiene el número XIX: «Entre Centurio e Traso, publicos rufianes, se conierta una leuada por satisfacer a Areusa e a Elicia, yendo Centurio a ver a su amiga Elicia. Traso pasa palabras con Tiburcia, su amiga, y entreviniendo Terencia, tia de Tiburcia, mala e sagaz muger, entrellos trayciones e falsedades de una parte e otra se inuentan, como parece en el proceso de este auto: *El qual fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria*». No sabemos quién fuese este Sanabria, ni se ha descubierto hasta ahora su comedia, que a juzgar por este *auto* debía de ser una imitación bastante servil de la *Celestina*, escrita en prosa como su modelo.

Hasta 1531 no encontramos fuera de España ediciones de la *Celestina*, a no ser que fuese estampada en Venecia, como por todo género de indicios tipográficos parece, la que lleva el colofón de Sevilla, 1523, notable, entre otras cosas, por haberse suprimido, ignoramos con qué fin, la quinta octava de Alonso de Proaza que indica el modo de encontrar el nombre del autor. Las ediciones incuestionablemente venecianas, que fueron cuatro por lo menos, empiezan con la de 1531, en que hizo oficio de corrector el clérigo Francisco Delicado, famoso autor de *La Lozana Andaluza*. Él mismo nos declara su patria, aunque no su nombre, en el colofón, sobremanera curioso, de la citada *Celestina*: «El libro presente, agradable a todas las estrañas naciones, fue en esta ínclita ciudad de Venecia reimpresso por miscer Juan Batista Pedrezano, mercader de libros, que tiene por enseña la Tore (*sic*): iunto al puente de Rialto, donde está su tienda o botica de diversas obras y libros, a petición y ruego de muy muchos magnificos señores desta prudentissima señoría. Y de otros munchos forasteros, los quales como el su muy delicado y polido estilo les agrade y munchos mucho la tal comedia amen, maxime en *la nuestra lengua Romance Castellana que ellos llaman española*, que cassi pocos la ygnoran: y porque en latin ni en lengua Italiana no tiene ni puede tener aquel impresso sentido que le dio su sapientissimo autor; y tambien por gozar de su encubierta doctrina encerada (*sic*) debaxo de su grande y maruilloso ingenio; assi que auiendo le hecho coregir (*sic*) de muchas letras que trastrocadas estauan (ya de otros estampadores), lo acabó este año del Señor de 1531, a días 14 de Octubre. Reinando el inclito y serenissimo Principe miscer Andrea Gritti Duque clarissimo. El corrector, que es de la Peña de Martos, solamente corrigio las letras que malestauan.» Parece que tomó por texto la edición de Sevilla, año 1502, cuyo colofón métrico conserva. No es cierto que introdujese variantes caprichosas ni en esta edición ni en la de 1534, «reimpresa por maestro Estephano da Sabio impressor d'libros griegos, latinos y españoles muy corregidos». Lo que hizo en la segunda fué añadir, dando ya su nombre, unos rudimentos de ortología para uso de los italianos: «Introduccion que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española.»

Las ediciones de Delicado son todavía de letra de Tortis, y llevan grabados en madera tan toscos y sin expresión como los españoles que les sirvieron de modelo. Las dos de Giolito de Ferraris (1553 y 1556) carecen de ellos y están impresas en lindo carácter cursivo, con la novedad de haber sacado al margen los nombres de los interlocutores y poner en versalitas algunos de los refranes. Cuidó de ambas ediciones, que en rigor son una misma, el español Alfonso de Ulloa, traductor ambidextro y fecundo editor de libros castellanos e italianos. Es singular que en el prologo hable únicamente de Juan de Mena y Rodrigo Cota y no mencione para nada a Rojas, a pesar de reimprimir el acróstico y las octavas de Proaza. Pondera demasiado su propio trabajo, que no pasó de enmendar algunas erratas. En el prólogo anuncia pomposamente una Gramática y un Vocabulario en Hespagnol, y en Italiano, para más instruction de los que studian la lengua». Pero lo que llama *gramática* son las reglas de pronunciación de Delicado, a quien plagia sin nombrarle. Lo que sí le pertenece, y es trabajo curioso que da realce a esta edición, es «un vocabulario, o exposition Thoscana de muchos vocablos Castellanos contenidos casi todos en la Tragicomedia de Calisto y Melibea», de la cual dice que «es en nuestro idioma lo que las novellas de Juan Boccaccio en el Thoscano».

Así como el mercado de Venecia surtía a Italia de *Celestinas*, el de Amberes las difundía por el centro de Europa. Se conocen, por lo menos, ocho de aquella ciudad flamenca, siendo la más antigua la de 1539, que sigue el texto de las de Delicado. Las restantes, impresas en casa de Nucio o de Plantino, forman una familia distinta, que se prolonga hasta 1599 por lo menos, y que tuvo el mérito de conservar el texto integro cuando ya en España comenzaba a expurgarse. Son de elegante aspecto, pero tienen bastantes erratas.

Sevilla y Salamanca son las ciudades españolas donde más veces se imprimió la *Celestina*; once por lo menos en la primera, ocho en la segunda. Siguen Barcelona y Alcalá de Henares con cinco respectivamente, Valencia, Toledo y Zaragoza con cuatro, Burgos con tres, Medina del Campo con dos, Cuenca, Tarragona y Lisboa con una sola.

Todas, sin excepción, son raras y deben guardarse con aprecio. Las posteriores a 1563 se dicen «corregidas y emendadas de muchos errores», pero es muy poco lo que enmiendan, salvo la de Matías Gast (Salamanca, 1570), que parece hecha con algún cuidado.

Esta profusión de ediciones en el siglo XVI contrasta con la pobreza del siguiente, que sólo nos ofrece siete, tres de ellas extranjeras: una en Amberes, una en Milán y otra bilingüe de Ruán, acompañada de traducción francesa (1633). La que se dice de Pamplona, por Carlos Labayen, es esta misma con falso pie de imprenta para introducirla en España. Quedan como únicas ediciones positivamente españolas, la de Zaragoza, 1607, y tres de Madrid, en 1601, 1619 y 1632. Esta última tiene dos circunstancias dignas de repararse: la de haber sido formalmente expurgada conforme al *Expurgatorio nuevo de 1632*, y la de consignar en la portada el nombre del bachiller Fernando de Rojas, ejemplo que siguió inmediatamente el editor de Ruán.

En todo lo restante de aquel siglo no volvió a imprimirse la *Celestina*, fenómeno que puede atribuirse a varias causas. Algo pudo influir en ello la Inquisición, pues aunque dejaba correr con leve expurgo las ediciones del siglo XVI, quizá se hubiera opuesto a que siguieran multiplicándose. Pero la principal razón hubo de ser el cambio del gusto, la exuberancia de la producción dramática y novelesca, que había llevado al ingenio español por otros rumbos y ofrecía a los hombres del siglo XVII alimento más adecuado a sus inclinaciones. La *Celestina* era todavía compatible con el arte de Cervantes, de Quevedo, de Lope, de Tirso, puesto que le contenía en germen, pero no era compatible con los Góngoras, Calderones y Gracianes. Cuando triunfaron los cultos, los discretos y sutiles, y se prefirió el estilo almidonado a la ejecución franca y vigorosa, pocos paladares pudieron gustar con deleite aquel fruto sabrosamente agrio del árbol nacional.

Y menos todavía en el siglo XVIII, cuya labor científica es tan respetable, pero que en literatura produjo poco bueno, y eso en sus postrimerías. Los eruditos preceptistas y críticos que más nombre tuvieron en aquella centuria, Luzán, Nasarre, Mayans, Velázquez, el mismo Jovellanos, tuvieron palabras de justo aprecio para la *Tragicomedia*, aunque deplorando el daño que podía producir su lectura. Las ideas que entonces generalmente dominaban sobre preceptiva dramática eran más conciliables con la *Celestina* que con la comedia llamada por excelencia española; pero nadie antes de Moratín fijó con precisión el carácter de aquella fábula inmortal ni su puesto único en la

historia del teatro. Prescindiendo de estas simpatías literarias, no hay duda que la *Celestina* había dejado de ser un libro popular. Los ejemplares de las antiguas ediciones, con haber sido tan numerosas, escaseaban mucho, y sabemos por algún testimonio contemporáneo que no faltaban beatos imbéciles que se dedicasen a destruirlos. La libertad de su lenguaje contrastaba con la blanda mojigatería reinante que, sin fuerza para impedir la invasión de las malas ideas, tenía la suficiente para llenar la vida de molestias pueriles. El Expurgatorio de 1747 acrecentó el rigor de los anteriores, y así, paso a paso, se llegó a la absoluta prohibición del edicto de 1793, reproducida en el índice de 1805.

Pero a la Inquisición le quedaban pocos días de vida, y sus edictos, cada día menos acatados, sólo servían para despertar la codicia del fruto prohibido. Así fue que en el segundo período constitucional, a la sombra de la omnímoda libertad de imprenta, resurgió la *madre Celestina* después de un enterramiento de siglo y medio. La edición de 1822, impresa por don León Amarita, fue meritoria para entonces, y algún tacto crítico revela en la elección de las variantes, pero son pocos los textos antiguos que se tuvieron presentes y no los mejores, siguiendo por lo general el de Salamanca, 1570, por Matías Gast. Fue autor del prólogo, y dirigió la parte literaria de la publicación, no el impresor Amarita, como generalmente se cree, sino el famoso traductor de Horacio, don Francisco Javier de Burgos, según me aseguró don Aureliano Fernández Guerra habérselo oído al mismo Burgos en Granada.

Esta edición, que con más o menos precauciones siguió vendiéndose durante el reinado de Fernando VII, fue reimpressa por el mismo Amarita en 1835 y copiada servilmente en el tomo tercero de la *Biblioteca* de Rivadeneyra, 1846, de la cual se derivan otras varias que es inútil citar. Más apreciable que este texto ecléctico es el de Barcelona, 1841, por don Tomás Gorchs, que al parecer nos da, aunque con ortografía modernizada, la lección de uno de los ejemplares más antiguos, el de Zaragoza, 1507, que poseyó don Manuel Bofarull. El prólogo y las notas fueron escritos por el literato tortosino don Jaime Tió. En 1899, para festejar el centenario de la aparición de la *Celestina*, reimprimió lujosamente en Vigo el malogrado editor suizo don Eugenio Krapf la edición valenciana de 1514, con aparato de variantes, copiosa bibliografía y apéndices útiles. En 1900 exhumó el señor Foulché-Delbosc la edición de 1501, y en 1902 la de 1499. Cuando esté reimpresso con la misma exactitud el texto de 1502, tendrá base enteramente sólida la reconstrucción de la *Celestina*, y podrá hacerse de ella una edición crítica y filológica.

Las traducciones que en varias lenguas se hicieron de este drama inmortal, ya en los siglos XVI y XVII, ya en tiempos modernos, tienen grande interés, no sólo como testimonio del universal aprecio del libro, sino por ser algunas de ellas insignes monumentos de sus respectivas literaturas. La *Celestina* ejerció, por medio de ellas, positiva influencia en los orígenes del teatro y de la novela, y convirtió en clásicos a algunos de sus intérpretes como Wirsung y Mabbe.

La más antigua de estas traducciones, y fuente de varias otras, es la italiana del español Alfonso Ordóñez, familiar del Papa Julio II, hecha por invitación de la *Illustrissima Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso*. Fue acabada de imprimir en Roma, a 29 de enero de 1506, y compite en rareza con las más peregrinas ediciones españolas. Aunque

su título diga «de lingua casteliana in italiana nouamente traducta», no basta para que podamos inferir que hubiese otra traducción o edición anterior, porque el *novamente* puede tener aquí, como en otros casos, el sentido de *nuper* (poco ha, recientemente). Tampoco es argumento para probar que hubiese una edición de 1505, la última octava del traductor, con que termina la de 1506:

Nel mille cinquecento cinque appunto
Despagnolo in idioma italiano
E stato questo opuscul trasunto
Dame Alphonso de Hordognez nato hispano,
Alstanzia di celoi cha in se rasunto
Ogni bel modo et ornamento humano
Gentil feltria fregosa honesta e degna
In cui vera virtu triumpha e regna.

Estos versos sólo dicen que Alfonso Ordóñez hizo la traducción en 1505, y seguramente en aquel mismo año comenzaría a imprimirse, aunque se acabara en los primeros días del siguiente. La versión de Ordóñez, notable por su fidelidad, se ajusta, con leves diferencias, al texto de las ediciones de 1502, en veintiún actos, sin que por ningún motivo pueda afirmarse que el intérprete conociera la forma primitiva de la tragicomedia, ni mucho menos aprovechase sus variantes.

El haber aparecido esta traducción bajo los auspicios de una ilustre señora, que expresamente encargó de ella a un familiar del Papa, indica que la *Celestina* no había de encontrar obstáculos para su difusión en la Italia del Renacimiento, que mal podía escandalizarse de nada. Hasta once veces fue reproducida en aquel siglo por las prensas de Venecia y Milán. Su estudio hubiera podido ser muy útil a los dramaturgos del *Cinquecento*, pero los italianos de aquel siglo desdeñaban las literaturas vulgares y no reconocían más modelos que Terencio y Plauto, a los cuales sacrificaron su originalidad, que sólo conservan en los detalles de costumbres. Ni siquiera puede sostenerse con probabilidad que el admirable rufián Centurio y las innumerables copias que hay de él en todas las imitaciones de la *Celestina* influyesen directamente en la creación del tipo grotesco del capitán fanfarrón y matamoros que invadió la escena italiana, si bien tengan algunas semejanzas, derivadas de su común origen, que ha de buscarse en los Pyrgopolinices y Trasones de la antigüedad. Además, ni Centurio, ni Galterio, ni Pandulfo, ni Brumandilón, ni Escalión son capitanes, ni sus bravezas, fieros y rebatos tienen que ver con la honrada profesión militar, sino con la torpe vida lupanaria. La verdadera pintura de las costumbres del campamento está en la *Comedia Soldadesca*, de Torres Naharro, que precisamente fue escrita y representada en Italia. El tipo italiano, que degeneró muy pronto en caricatura grotesca del soldado español, el más temido y más odiado en aquella península, se explica por sí mismo y por las circunstancias históricas en que nació. Generalmente habla en castellano, y lleva nombres archirretumbantes, como «el capitán Cardona Matamoros, Rajabroqueles, Sangre y Fuego». Era, en suma, un género equivalente a las *Rodomontadas* españolas, tan gratas a los franceses. Algunos de los que componían estas farsas habían leído la *Celestina* y plagian frases de Centurio. Así, por ejemplo, el cómico napolitano Fabricio de Fornaris, en su *Angélica*, representada

en París el año, 1584, hace hablar así al capitán Cocodrilo, ponderando las virtudes de su espada: «Quién puebla más los cimiterios d'esta tierra sino ella? Quién ha hecho ricos los cyrugianos del mundo? Quién da de continuo que hazer a los armeros? Quién destroza la mala y fina?» (*sic*, por malla fina), etc., etc.

De la traducción italiana procede la muy famosa alemana de Máximo Wirsung, publicada en Ausburgo en 1520 y reimpressa con algunos cambios en 1533; ediciones rarísimas entrambas y cuyo precio se acrecienta por los artísticos grabados en madera de Hans Burgkmair, célebre colaborador de Alberto Durero. Es bajo todos aspectos un hermoso libro del Renacimiento, del cual España carecería, probablemente, si algún antiguo jesuita alemán no hubiese traído el ejemplar que se conserva en la Biblioteca de los Estudios de San Isidro. Tenía Max Wirsung veintiún años cuando publicó su traducción, que dice hecha del «lombardo» (*lumbardisch welsch*), lo cual indica que trabajó sobre una de las dos ediciones de Milán. 1514 ó 1515, a no ser que considerase como parte de Lombardía a Venecia, donde declara haber pasado algunos años y adquirido el conocimiento de la lengua. En la dedicatoria a su primo Ernesto Mateo Langen de Wellenburg, que termina recomendándose a la benevolencia del Cardenal Arzobispo de Salzburgo, repite con otras palabras las prevenciones de Rojas sobre el fin moral del libro y sobre su carácter mixto de trágico y cómico: «Tragedia, como tú sabes, es un género que tiene alegre comienzo y término triste. Tal es el presente libro. También se le puede llamar comedia, porque nos muestra, entre burlas y veras, unos amores de dos jóvenes que se valen de sus criados y doncellas; y describe, en especial, la perversa seducción de rufianes y alcahuetas, y otros diferentes lances y negocios de los hombres... Te envió esta tragedia, querido primo, como un presente muy adecuado a tu florida edad y a la mía, pues aquí podemos aprender lo que por experiencia no sabemos todavía, y librarnos del peligroso mar de las sirenas y desconfiar de las malas mañas de los falsos servidores y de las engañosas palabras de las viejas hechiceras, que quieren arrastrarnos a la relajación y hacernos perder la flor de la juventud, que nunca se recobra, y enajenarnos de la voluntad propia y convertirnos en siervos de la ajena.»

La traducción está hecha con el mismo candor del prólogo, y con gran viveza y frescura, según declaran los críticos alemanes. No podía ser enteramente fiel no siendo directa, pero la versión italiana que le sirvió de norma es poco más que un calco. Wirsung procede con libertad de artista, y según el genio de la lengua en que escribe, añade o modifica algunos pasajes, pero ninguno es de verdadera importancia, más que las pocas palabras puestas como conclusión del acto XXI y de toda la obra. Sabido es que en el original se cierra con la lamentación de Pleberio y el *in hac lachrimarum valle*, que falta, por cierto, en las ediciones de 1499 y 1501. Wirsung da más animación dramática al final y hace intervenir en el diálogo a la madre de Melibea.

A pesar de su excelencia literaria, esta traducción cayó muy pronto en olvido, puesto que sólo una vez fue reimpressa. Es enteramente inverosímil que Goethe la conociera. Si Marta hace pensar en Celestina, y las escenas de la seducción de Margarita evocan las del jardín de Melibea, es por una coincidencia remota y casual. El romanticismo alemán fue el que desenterró la obra de Wirsung, diciendo de ella, por boca de Clemente Brentano,

en una de sus cartas a Tieck: «Es tan original, tan llena de vida, tan propia en el lenguaje, que jamás he visto cosa igual; hacer una traducción mejor es completamente imposible.»

No debió de pensarlo así Eduardo de Bulow, quien en 1843 publicó una nueva *Celestina* traducida del original, que Wolf declara estar hecha con la mayor precisión y elegancia posibles, aunque el mismo traductor reconoce que, por acomodarse al gusto de su nación, tuvo que hacer una «seca atenuación germánica» de ciertos discursos y expresiones demasiado libres.

No puedo asegurar, por no haber tenido ocasión de verla nunca, si la primera y rarísima traducción francesa de 1527, reimpressa en 1529 y 1532, procede del original o de la italiana de Ordóñez, pero no cabe duda que a ésta se atiene el segundo traductor Jacques de Lavardin, Señor de Plessis Bourrot, en Turena, a quien su padre confió el encargo de ponerla en su lengua para «beneficio singular» de sus hermanos, por ser «un claro espejo y virtuosa doctrina que enseña a gobernarse bien en los casos de la vida.»

Como se ve, la ejemplaridad de la tragicomedia tenía muchos partidarios y las declaraciones de Rojas se tomaban al pie de la letra. Wirsung, Gaspar Barth y Salas Barbadillo, dicen en sustancia lo mismo, pero ninguno de ellos era padre de familia como el viejo caballero de Turena, lo cual da más peso a su testimonio, que hoy nos parece tan extraordinario.

Esta versión, hecha en la sabrosa lengua del siglo XVI, tuvo tres ediciones, la primera de París en 1578 y las dos siguientes de Ruán en 1598 y 1599. La interpretación francesa que acompaña al texto castellano en la edición, también de Ruán, de 1633, está hecha directamente del castellano, pero vale poco. A todas las antiguas supera, y es sin duda una de las mejores traducciones de la *Celestina*, la que Germond de Lavigne publicó en 1841 y reimprimió con algunas enmiendas en 1873. El ensayo histórico que la precede contiene graves errores, lo mismo que las notas; pero tiene Germond de Lavigne el mérito de haber sido uno de los primeros que reconocieron la unidad de la obra y la atribuyeron totalmente a Fernando de Rojas. Sus conocimientos en historia literaria eran superficiales y confusos, pero entendió y tradujo bien ciertas obras, sobre todo la *Celestina*, que admiraba con franqueza.

No ha tenido la *Celestina* acción directa sobre la literatura de nuestros vecinos, pero se encuentra mencionada en varios autores del siglo XVI, el más antiguo Clemente Marot:

Or ça, le livre de Flammete,
Formosum Pastor, «Celestine»,
Tout cela est bonne doctrine
Et n'y a rien de deffendu.

Buenaventura Desperiers, en el cuento décimosexto de sus *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, la cuenta entre las lecturas favoritas de los elegantes de París: *Et avec cela il avoit leu Bocace et Celestina.*

Cuando se lee la famosa *Macette*, de Maturino Regnier, que Sainte-Beuve llamaba «nieta de *Patelin* y abuela de *Tartuffe*», nos sentimos inclinados a emparentarla con la *madre* Celestina. En el fondo, la sátira del poeta francés no es más que una imitación de la elegía de Ovidio sobre *Dipsas*, cuyos principales rasgos conserva y traduce libremente. Pero suprime uno, el de la magia, y añade otro, el de la hipocresía. Creo que éste ha sido tomado de las costumbres de su tiempo, sin ningún intermedio literario. Celestina conviene con *Macette* en lo que una y otra tienen de *Dipsas* y de *Acanthis*, pero *Macette* es muy poca persona al lado de Celestina. *Macette* es gazmoña y beata, afecta una devoción fingida para encubrir sus malas artes. También Celestina tiene sus devociones, y de ellas se vale para sus añagazas; pero escarbando en el fondo de su alma se encuentra, no una ruina y apocada mojigatería o *tartufismo*, sino una cínica y monstruosa confusión de lo religioso y lo diabólico. La hipocresía de *Macette* es epidérmica; a la de Celestina ni aun el nombre de hipocresía le cuadra, porque se trata de algo mucho más tenebroso y espantable.

De todos modos, la sátira de Regnier prueba, aunque por otro camino, la influencia española en Francia:

Elle lit Saint Bernard, la Guide des Pecheurs,
Les Meditations de la Mère Therese.

Fue la *Celestina* el primer libro español traducido al inglés, aunque en detestables condiciones. Se trata de una adaptación en pésimos versos, publicada por los años de 1530, y atribuida por algunos a Juan Rastell, del cual sólo consta que la hizo imprimir. Comprende únicamente los cuatro primeros actos y está hecha sobre la versión italiana de Ordóñez. Consta también que en 5 de octubre de 1598, un cierto William Aspley solicitó y obtuvo privilegio para imprimir una obra titulada *The Tragicke Comedye of Celestina*, pero no queda de ella más noticia.

Apareció, por fin, en 1631, *The Spanish Bawd*, de James Mabbe, «el mejor traductor que ha tenido la lengua inglesa, a excepción de Eduardo Fitz-Gerald», según el parecer de Fitzmaurice-Kelly. Mabbe, que no sólo tradujo la *Celestina*, sino *El Pícaro Guzmán de Alfarache*, algunas de las novelas de Cervantes y un tomo de sermones del padre Cristóbal Fonseca, era un conocedor eminente de nuestra lengua y un prosista clásico en la suya. Desde 1611 a 1613 había vivido en Madrid, como secretario del embajador Sir John Digby, después Conde de Brístol, y a su vuelta a Inglaterra prosiguió cultivando sus aficiones hispánicas, en que le estimulaba y acompañaba su amigo el profesor de Oxford, Leonardo Digges, excelente traductor de *El Español Gerardo*.

La versión de la *Celestina* se publicó anónima, pero la dedicatoria va firmada por *Don Diego Puede-ser*, juego de palabras con que Mabbe quiso disimular su nombre ligeramente alterado: *James May-be*. A diferencia de otros traductores, confiesa ingenuamente que la *Celestina* es un libro *non sine scelere*, pero que puede tener utilidad: *non sine utilitate*. «La heroína es mala, pero sus preceptos son hermosos; sus ejemplos son perversos, pero su doctrina es buena; su traje es roto y andrajoso, pero su mente está enriquecida con muchas sentencias de oro.» Y prosigue haciendo en estilo ligeramente

eufuístico una gran ponderación de los méritos de la obra: «Aquí encontraréis sentencias dignas de ser escritas, no en frágil papel, sino en cedro o en perenne ciprés; no con pluma de ánsar, sino con la del Fénix; no con tinta, sino con bálsamo; no con letras negras, sino con caracteres de oro y azul; sentencias dignas de ser leídas no sólo por el lascivo Clodio o el afeminado Sardanápalo, sino por los más graves Catones o severos estoicos.» «No se me oculta (añade) que este libro tendrá algunos detractores, que como perros que ladran por costumbre, condenarán toda la obra, solamente porque alguna frase de ella es más obscena que lo que tolera el estilo culto y urbano; lo cual yo no he de negar, aunque esos pasajes están escritos para reprender el vicio, no para insinuarle. No veo razón para que se abstengan de leer una gran cantidad de cosas buenas porque tengan que entresacarlas de las malas. Que no se ha de desdeñar la perla, aunque se pesque en agua turbia, ni el oro, aunque se arranque de una mina infecta...»

Después de haber comparado a los tales detractores con el escarabajo de la fábula, dice que cuantos sabios han podido leer la *Celestina* en su lengua la han estimado como el oro entre los metales, como el carbunclo entre las piedras preciosas, como la palma entre los árboles, como el águila entre los pájaros y como el Sol entre las luminarias inferiores; en suma, como lo más escogido y lo más excelente. Pero así como la luz del gran Planeta ofende a los ojos enfermos y conforta a los sanos, así la *Celestina* puede ser un veneno para los que tienen el corazón dañado y profano, pero para los ánimos castos y honestos es un preservativo contra tantos escándalos como ocurren en el mundo».

Mabbe, que nunca fue puritano, defiende en este notable prólogo la legitimidad de las representaciones del mal, así en Pintura como en Poesía: «*Non laudare rem sed artem*: no se aplaude la materia de la imitación, sino la pericia y destreza del artista que ha representado tan al vivo el objeto que se proponía. De parecido modo, cuando leemos las viles acciones de ramerías y rufianes y su bestial modo de vivir, no las aprobamos por buenas ni las aceptamos por honestas, pero admirarnos el juicio de los autores que han desarrollado su argumento de un modo tan propio y adecuado a los caracteres.»

Recuerda el ejemplo de los lacedemonios, que emborrachaban a sus esclavos para hacer aborrecible la embriaguez, y aconseja al lector de la *Celestina* que imite «al generoso corcel que se solaza donde hay dulce y saludable pasto, y no al perro hambriento, que agarra y despedaza sin elección todo lo que encuentra en su camino». En suma, recomienda la *Celestina*, pero no sin distinción a toda clase de personas.

Su traducción es clásica y magistral, a juicio de los críticos ingleses, y en nada adolece del conceptismo y culteranismo que campean en sus prólogos. El docto hispanista Fitzmaurice-Kelly, que ha hecho de ella una lindísima reimpresión, dice en su prólogo que «mucho del vigor, de la pasión y del fuego de Rojas, y mucho también de aquella *gravitas et probitas* que en él reconocía Barth, han pasado a la copia, y sí sus colores no son siempre los mismos del original, ostentan, sin embargo, no común brillantez y belleza.» «La fina sencillez, el ritmo y la música de esta versión, la amplitud y la urbanidad del estilo, llevan el sello de la edad heroica de la prosa inglesa. Ningún escritor de su tiempo le aventajó en la descripción directa, ninguno tuvo mejor oído para la cadencia de la frase.»

Solamente de la fidelidad podemos juzgar los españoles, y hay que reconocérsela en el conjunto, aunque no tanto como a Ordóñez y a Wirsung, precisamente porque Mabbe hizo una traducción más literaria. Su propio gusto y el de su tiempo le llevaba a la ampliación, y pareciéndole sobria la *Celestina*, aunque sólo en apariencia lo sea, la llenó de redundancias y pleonasmos. Pero sus adiciones son meramente verbales, y en cambio, no suprime nada o casi nada, cumpliendo lealmente sus obligaciones de traductor, salvo en un punto muy curioso. Por escrúpulos protestantes evita todas las alusiones al culto católico, sustituyéndolas con disparatadas reminiscencias clásicas. Así en vez de «estaciones, procesiones de noche, misas del gallo, misas del alma y otras secretas devociones», habla intrépidamente de «los misterios de Vesta y de la Buena Diosa». En lugar de la iglesia de Santa María Magdalena cita la «arboleda de los mirtos»... Un abad se convierte en un *flamen*, las monjas en *Vestales* y todo lo demás a este tenor. Pero estos son ligeros e imperceptibles lunares de una obra maestra que honra por igual a las literaturas inglesa y española.

Shakespeare había muerto catorce años antes de publicarse esta versión, y ningún provecho hubiera podido sacar de la antigua en verso, que sólo comprende cuatro actos. Pero aun admitiendo, lo cual dista mucho de estar probado, que no supiese el castellano, pudo leer la *Celestina*, y es muy verosímil que la leyera, en la versión italiana, tan difundida, de Ordóñez, o en alguna de las francesas. De este modo tendrían fácil explicación las semejanzas con *Romeo y Julieta*, notadas desde antiguo por la crítica alemana y admitidas a lo menos como posibles por los hispanistas ingleses.

Sólo por mera referencia bibliográfica nos es dado citar las cuatro ediciones en holandés o flamenco que salieron de las prensas de Amberes en 1550, 1574, 1580 y 1616, y pertenecen, al parecer, a dos distintas traducciones, cuyo origen no podemos fijar. Acaso haya otras en lenguas vulgares, que no han llegado a nuestra noticia.

Faltaba a la *Celestina* la consagración suprema que un libro del Renacimiento podía tener: el ser traducido a la lengua sabia, y comentado y puesto en manos de los doctos como un autor de la clásica antigüedad. Tal fue la empresa que acometió y llevó a término el célebre humanista de Brandeburgo Gaspar Barth (*Barthius*), tan famoso por su ciencia como por sus extravagancias, aunque no fuese ni con mucho el prototipo del Licenciado Vidriera, como han supuesto ineptamente algunos cervantistas. Gaspar Barth, que había viajado por España después de 1618, era el más ferviente admirador de nuestra lengua y de nuestra literatura que puede darse. No sólo tradujo y publicó en latín la *Celestina*, la *Diana Enamorada*, de Gil Polo, y la refundición española que Fernán Xuárez había hecho de uno de los Coloquios del Aretino, sino que dejó inéditas otras novelas latinizadas, una de ellas la *Diana* de Montemayor y más de treinta volúmenes de fábulas milesias, tomadas de varios idiomas, entre las cuales sabemos que figuraban los *Cuentos de la Reina de Navarra* y las *Noches de Invierno* de Antonio de Esclava. Todo ello estaba traducido antes de 1624, en que salió de las prensas de Francfort el *Pornoboscodidasculus Latinus*, pedantesco título que dio Barth a su traducción de la *Celestina*, calificándola desde el frontispicio de *Liber plane divinus*. Son tantas y tan curiosas las especies que en los prolegómenos y en las *animadversiones* o notas de Gaspar Barth se consignan, y tan singular la versión en sí misma, que no puedo menos de

detenerme algo en ella, aunque todavía merecen más amplio estudio ésta y las demás traducciones latinas que en el siglo XVII hicieron de nuestras novelas y libros de pasatiempos algunos humanistas germánicos. Ellos fueron a su modo los primeros *hispanizantes* de su nación.

Precede al libro una larga *Dissertatio*, que contiene uno de los más interesantes juicios que se han escrito sobre la *Celestina*. Después de tratar en general de la utilidad de las fábulas dramáticas y novelescas, que considera más instructivas y verdaderas que la Historia misma, y de la razón que el mismo Barth tuvo para dedicarse al moderno hispanismo (*ad Hispanismum hodiernum*), buscando en él novedades que no podían ofrecer ya las obras de griegos y latinos, tan familiares a todos los eruditos, trata en particular del libro que quiso precediese a todos, porque la juventud puede encontrar en él los documentos más necesarios para la cautela y prudencia de la vida. «Son tantas (prosigue) y tan oportunas y capitales las sentencias sacadas del mismo fondo de las cosas, que quien las fije en su ánimo como reglas para dirigir la vida y asiduamente las practique, tendrá bastante con ellas solas para merecer no vulgar opinión de sabiduría entre todos los buenos jueces. Añádase la excelencia del estilo, que en su lengua original es tan elegante, pulido, exacto, numeroso, *grave* y *venerable*, que según confesión unánime de los españoles, pocos pueden encontrarse iguales en todo el campo de la literatura. Nada diré de aquel genio particular que tuvo este escritor para caracterizar las personas y hacerlas hablar adecuadamente, en lo cual es cierto que supera a todos los monumentos que nos han quedado de la antigüedad griega y latina. Sus sentencias, que hieren y penetran con admirable energía en los espíritus más vulgares, como si para ellos solos fuesen escritas, son materia de meditación para los sabios de más profunda doctrina.»

El humanista alemán reconoce finamente, aunque en los términos de la crítica de su tiempo, aquella especie de objetividad serena, que es uno de los encantos de la *Celestina*: «Su autor tiene conciencia de la verdadera filosofía, pero no afecta indignación alguna contra los vicios; conserva en todas las situaciones la tranquilidad de su alma, va al fondo de las cosas, y con cierta suavidad divina cumple entretanto su papel de castigador.»

Gaspar Barth, a pesar de ser humanista de profesión y haber comentado a innumerables autores clásicos, estaba por los modernos contra los antiguos. El siglo en que había nacido le parecía mucho más fecundo en ingenios que todos los anteriores, y las lenguas modernas mucho más ricas en obras de amenidad. Pero entre todas descollaba a sus ojos la lengua española, cuya «gravidad y propiedad» se habían manifestado en numerosas ficciones, tan útiles como deleitables, que cada día salían a luz. Y si en otras lenguas, principalmente en la francesa, se encontraba este género de libros, eran trasunto en gran parte de las invenciones o ilustraciones de los españoles. Entre todas estas invenciones el autor da la palma a la *Celestina*, sin hacer ninguna alusión al *Quijote*, lo cual es verdaderamente extraordinario, porque desde 1615 había podido leerle completo él, que andaba siempre a caza de novelas españolas.

Es muy curioso, aunque demasiado largo para transcribirse aquí, lo que Barth observa sobre cada uno de los personajes de la *Celestina*, «tan divinamente inventados (dice), que

parece que el autor los conoció vivos y los llamó a su tribunal.» Analiza muy bien el coloquio de *Celestina* con Melibea, haciendo notar que eran superfluos los encantamientos, pues apenas ninguna doncella hubiera podido resistir a tales asaltos. Toda esta página es de una crítica enteramente moderna, a pesar de la exótica vestidura que a su autor plugo, darle. Barth había estudiado profundamente la *Celestina*, y este análisis psicológico de los caracteres lo prueba. Su entusiasmo era grande, pero se fundaba en razones técnicas que arguyen rara penetración para un crítico del siglo XVII.

Barth, como otros muchos, supone que la *Celestina* es un libro de utilidad moral, pero entiende esta utilidad de un modo asaz extravagante. No se trata de los puros preceptos de la ética, sino de cierta sabiduría práctica y mundana, llevada a tan alto punto, que quien posea a fondo este libro no podrá ser engañado por nadie, triunfará de todos sus adversarios, ganará amigos y los conservará; todo el mundo le será adicto por amor o por temor, y tendrá siempre próspera fortuna en sus negocios. En suma, una verdadera ganga, lograda sin más trabajo que la frecuente lectura de un libro tan chico y tan ameno. Y todo esto no lo dice de oídas el grave humanista, sino que procura corroborarlo con el caso de un amigo suyo, muy astuto y sagaz, que labró su fortuna en el mundo aplicando, con oportunidad, a todos los lances de la vida, ya una ya otra de las sentencias de la tragicomedia que tenía recogidas y clasificadas en su memoria. Cuando se lee tan extraño pasaje, no puede menos de darse algún crédito a la antigua leyenda de la locura que temporalmente afligió a Gaspar Barth.

Pero su traducción hízola, sin duda, en un intervalo de plena lucidez, y no de la manera extemporánea e improvisada que él da a entender, queriendo imitar aun en esto al autor primitivo. Dos semanas de trabajo dice que le costó: afirmación poco menos increíble que la de Rojas. Gaspar Barth tenía una asombrosa facilidad de trabajo, y sus particulares aficiones le habían familiarizado con la lengua de los poetas cómicos Terencio y Plauto y de los novelistas Petronio y Apuleyo, lo cual le proporcionó grandes recursos para interpretar la *Celestina* con el sabor clásico que en su original tiene, restituyendo de este modo a la lengua madre lo que remotamente procedía de ella. Pero aunque la obra de Rojas tenga mucho de comedia humanística, tiene todavía más de indígena y castizo, lo cual dificulta su versión, sobre todo en una lengua muerta. El latinista alemán, que tenía plena conciencia de sus deberes de traductor, hizo cuanto humanamente era dable para vencer esta dificultad, ciñéndose al texto lo más cerca posible, sin permitirse apenas amplificación alguna, pues no llegan a diez, según su cálculo, los lugares en que añadió algo *studio delectationis* o por amor a la claridad de la locución, que quiso que fuese tanto o más perspicua que en el original. La mayor dificultad consistía en los proverbios, y ésta la sorteó como pudo, dejándolos sin traducir unas veces y dando otras el sentido, aunque no en forma paremiológica. Trasladarlos palabra por palabra hubiera sido absurdo, pero no era tan difícil encontrar equivalentes de muchos de ellos, aun sin salir de los *Adagios* de Erasmo, ya que no existía entonces la socorrida colección hispánica del doctor Caro y Cejudo.

No esquivó la traducción de los versos, honrándose con ser el primero que había adaptado a los metros antiguos la poética de nuestra lengua. Véase alguna muestra de

estos peregrinos ensayos, en que predomina la estrofa sáfica. Canta Lucrecia en la escena del jardín:

Laetus est fontis lepor, unda vivens:
Grata torrenti site macerato:
Gratior vultus tamen est Callisti,
Mi Melibaeae.

.....
Gaudio exultant tenerae capellae,
Matris advisae gravidas papillas,
Sponsi in adventum Melibaea toto
Pectore laeta est.
Nemo tam charae fuit umquam amicae
Gratus adventor; neque visitata est
Ulla nox umquam simile lepore
Inter amantes.

El contraste del metro horaciano con el ritmo corto y gracioso de los versos originales no puede menos de parecer violento, tanto en esta canción como en la de Melibea, excepto en los eptasílabos finales, que remedan bastante bien el rápido giro de la copla de pie quebrado:

Iam noctis it meridies,
Differt adesse Adonneus!
An ille vinctus alterâ
Amasiam hanc fastidiet?

Aunque Barth no pasaba de mediocre poeta, tenía tal flujo de versificar, que después de haber traducido en prosa el razonamiento de Melibea antes de suicidarse, volvió a ponerle en versos exámetros, que se leen por apéndice en su libro.

Su prosa es abundante y ecléctica, no muy limada, pero exenta de las fastidiosas afectaciones ciceronianas del siglo anterior, no menos que de aquel refinado culteranismo que en el siglo XVII tuvo por principal representante a Juan Barclay, célebre autor de las dos novelas *Argenis* y *Euphormio*. La gravedad y probidad del estilo de la *Celestina*, que Barth tanto encomia, le ha salvado de los dulces vicios y vana frondosidad del humanismo decadente, a los cuales no deja de propender en otras obras.

En cuanto a fidelidad tiene pocas tachas. Raras veces equivoca el sentido, y sólo en dos o tres casos se permite expurgar levemente un texto que miraba con veneración supersticiosa. Estas supresiones no recaen, ni en lo que se dice de las gentes de iglesia, puesto que Barth era protestante; ni en las blasfemias amatorias de Calisto, que la Inquisición mandó tachar en el *Pornoboscodidascalus*, lo mismo que en el original; ni mucho menos en las escenas de amores, sino en la enumeración de algunas de las drogas, ungüentos y confecciones de que se valía Celestina para sus dañadas artes, y que al

traductor no le parecían materia propia para ser divulgada, aun siendo vanas en sí mismas.

Como ligera muestra del brío y la elegante soltura con que en general está hecha esta versión, copio en nota un breve pasaje del acto XIX (segunda escena del jardín), que el lector puede cotejar fácilmente con el texto castellano citado pocas páginas más atrás.

Acompañan al *Pornoboscodidascalus*, con el título de *Animadversiones traslatitiae*, cerca de doscientas páginas de notas, que son hasta la hora presente el único comentario de la *Celestina*, ya que no puede calificarse de tal un centón inédito de reflexiones morales, escrito en España hacia mediados del siglo XVI y que no conceptuamos digno de salir del olvido en que yace, puesto que ninguna luz proporciona para la inteligencia de la tragicomedia, a lo menos en la parte hasta donde ha alcanzado nuestra paciencia. Cosa muy distinta son las notas de Barth, doctas y prolijas al modo de las que solían ponerse a los clásicos de la antigüedad. No puede negarse que hay en ellas mucha erudición impertinente y falta a veces la necesaria. Basta que en el prólogo de Rojas se nombre a Heráclito para que el traductor se crea obligado a darnos un extenso artículo sobre la vida y opiniones de dicho filósofo. Sobre el basilisco, sobre la víbora, sobre el pez equino y el ave *Ruch o Roc* nos regala sendas disertaciones, llenas de citas y testimonios que prueban su enorme e indigesta lectura. Pero de este fárrago pueden entresacarse curiosos rasgos críticos que completan el juicio expresado en el preámbulo; observaciones sobre algunos lugares difíciles del texto y sobre su propia traducción; curiosas noticias literarias, incluso algunos versos castellanos de autor desconocido. En cambio, confiesa su ignorancia en cosas tan sabidas como la historia de Macías, y muy rara vez indica la fuente de alguna sentencia o expresión. De todos modos, no perderá el tiempo quien repase con algún cuidado estas notas, olvidadas en un libro rarísimo. ¡Tiene tan pocos aficionados la latinidad moderna!

Tal fue el triunfal camino que por Europa recorrió la *Celestina*, dejando en todas partes alguna huella de su paso. Pero su influencia más directa y profunda se ejerció, desde el momento de su aparición, en nuestras letras nacionales. Ora se la califique de novela, ora de drama, ora se diga con Wolf, y es acaso el parecer más cierto, que la cuestión de nombre es ociosa, puesto que la obra de Rojas nació en un tiempo en que los géneros literarios apenas comenzaban a deslindarse y la dramática moderna no existía más que en germen, es tan rica la materia estética de la *Celestina*, tan amplia su objetividad, tan humano su argumento, tan viva y minuciosa la pintura de costumbres, tan espléndida la lengua y tan vigoroso el diálogo, que no pudo menos de acelerar el desarrollo de las dos grandes formas representativas de la vida nacional, y aun puede decirse que en el teatro obró antes y con más eficacia que en la novela.

Cuando apareció la inmortal tragicomedia, apenas comenzaba a secularizarse nuestra poesía dramática en algunas sencillas églogas de Juan del Enzina, impresas en su *Cancionero* de 1496 y que apenas pasan de diálogos sin acción. Pero esta su primera manera aparece profundamente modificada en las piezas que compuso durante su larga residencia en Roma, no precisamente por la influencia de modelos italianos, que hasta ahora no podemos afirmar ni negar, sino por el estudio asiduo de dos libros castellanos en

prosa: la *Cárcel de Amor* y la *Celestina*. De uno y otro se asimiló algunos elementos y los incorporó bien o mal en su naciente dramaturgia. La pasión de Melibea le sirvió de modelo para las ardientes imprecaciones que pone en labios de la celosa y desesperada *Plácida*. Tanto la *Égloga* que lleva su nombre unido con el de *Vitoriano*, como la de *Fileno* y *Zambardo*, terminan con un suicidio que tiene visos de apoteosis gentílica en la primera y de canonización cristiana en la segunda: tal era entonces la licencia y relajación de las ideas. Pero en general, el vate salmantino no acertó a remedar sino la parte ínfima de la tragicomedia, las escenas lupanarias de bajo cómico, que por su grosería misma habían de ser las que tentasen más a los lectores vulgares y a los imitadores de corto vuelo. Los chistes más que deshonestos de Eritea y Fulgencia en la ya citada *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* bastan para caracterizar esta triste manera de imitación, que alcanza monstruoso desarrollo en el curso del siglo XVI. Prescindiendo de este falso rumbo que llenó de torpezas nuestra literatura, lo que Enzina hubiera debido aprender principalmente de Rojas era el artificio de una fábula más complicada, el estudio de los caracteres, la viveza y nervio de la expresión. Pero en todo esto adelantó muy poco el patriarca de nuestro drama, porque sus fuerzas no eran para tanto, aun asistidas por tal modelo.

Mucho más lo hubieran sido las del gran poeta portugués, que es la mayor figura de nuestro primitivo teatro. También Gil Vicente debe a la *Celestina* escenas de las más picantes, y sobre todo, el tipo de la alcahueta Brígida Vaz, que tan desvergonzadamente pregona sus baratijas en la *Barca do Inferno*, pieza que (dicho sea entre paréntesis) fue representada en la cámara regia «para consolación de la muy católica y saneta reina Doña María, estando enferma del mal de que falleció». Sin llegar a la imitación directa, como en este caso, hay en el teatro de Gil Vicente, sobre todo en las farsas, muchos elementos celestinescos, y aun verdaderas celestinas; verbigracia, Branca Gil en *O Velho da Horta*, la bruja Ginebra Pereira en el *Auto das Fadas*. la Ana Dias en *O Juiz da Beira*. Pero la genialidad lírica del autor le lleva a la creación de un arte diverso, en que la observación realista no es lo esencial, sino lo secundario. En la riqueza del lenguaje popular, en la curiosidad con que recoge lo que hoy llamaríamos material *folklórico*, y especialmente las creencias supersticiosas, los ensalmos y conjuros, las prácticas misteriosas y vitandas, el autor de la *Comedia Rubena* y del *Auto das Fadas* es un continuador de la *Celestina*, pero en todo ello se mezcla un elemento poético fantástico que nos recuerda a veces la comedia aristofánica.

Inferior a Gil Vicente como poeta, pero superior en la técnica dramática, el extremeño Bartolomé de Torres Naharro fue el primero que llevó al teatro la parte sentimental y amorosa de la *Celestina*. Don Alberto Lista, cuyos trabajos sobre el antiguo teatro español, aunque pobres de erudición no son tan anticuados e inútiles como creen algunos, advirtió, a mi juicio con razón, que Naharro había tenido muy presente la *Celestina*, con la cual coincide, tanto en la pasión de la enamorada Febea como en las astucias de que se valen los criados de Himeneo para ocultar su cobardía, cuando acompañan a su señor a la calle de su dama. Basta, en efecto, cotejar estos pasajes para advertir la semejanza. Y limitándonos a las quejas que pronuncia Febea en la quinta jornada, cuando su hermano la persigue con la espada desnuda y va a ejecutar en ella la venganza de su honor, que supone mancillado, no hay sino leer las dolorosas razones que profiere Melibea antes de arrojar de la torre, para ver que Torres Naharro, como todos nuestros dramáticos del

siglo XVI sin excepción, bebió en aquella fuente de verdad humana, y se aprovechó de sus aguas, más saludables que turbias. Dice Febea:

Hablemos cómo mi suerte
Me ha traído en este punto
Do yo y mi bien todo junto
Moriremos d'una muerte.
Mas primero
Quiero contar cómo muero.
Yo muero por un amor
Que por su mucho querer
Fué mi querido y amado,
Gentil y noble señor,
Tal que por su merecer
Es mi mal bien empleado.
No me queda otro pesar
De la triste vida mía,
Sino que cuando podía,
Nunca fui para gozar.
Ni gocé
Lo que tanto deseé;
Muero con este deseo
Y el corazón me revienta
Con el dolor amoroso;
Mas si creyera a Himeneo,
No moriera descontenta
Ni le dejara quejoso...
¡Guay de mí,
Que muero así como así!
.....
No me quejo de que muero,
Mas de la muerte traidora;
Que si viniera primero
Que conociera a Himeneo,
Viniera mucho en buen hora.
Mas viniendo d' esta suerte,
Ya sin razón a mi ver,
¿Cuál será el hombre o mujer
Que no le doldrá mi muerte?...
Yo nunca hice traición:
Si maté, yo no sé a quién;
Si robé, no lo he sabido;
Mi querer fué con razón;
Y si quise, hice bien
En querer a mi marido.
Cuanto más que las doncellas,

Mientras que tiempo tuvieren,
Harán mal si no murieren
Por los que mueren por ellas...
Pues, muerte, ven cuando quiera,
Que yo te quiero atender
Con rostro alegre y jocundo;
Qu'el morir de esta manera
A mí me debe plazer
Y pesar a todo el mundo...

No pondré estos apasionados versos al lado de la prosa de Melibea. Diversa es la situación de ambas heroínas: culpable la una y arrastrada por la fatalidad de su ciega pasión al suicidio; víctima inocente la otra del furor de su hermano, pero tan enamorada, que con menos vigilancia, y a no intervenir tan oportunamente el sacro vínculo, hubiera podido decir, como su antecesora: «Su muerte convida a la mía; convídame, y esfuerza que sea presto sin dilación... Y así contentarte he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida.»

Nadie puede negar la evidente semejanza entre los principales pasos de la *Comedia Himenea* y los de la comedia de amor e intrigas del siglo XVII, que adquirió bajo la pluma de Calderón su última y más convencional forma. Un caballero que ronda la casa de su amada con acompañamiento de criados e instrumentos; una noble doncella, ingenuamente apasionada, no menos que briosa y decidida, que a pocos lances franquea con honesto fin la puerta de su casa; un hermano, celoso guardador de la honra de su casa, algo colérico y repentino, pero que acaba por perdonar a los novios; dos criados habladores y cobardes; músicas y escondites, pendencias nocturnas y diálogos por la ventana. Pero todo esto, o casi todo, si bien se repara, estaba en la *Celestina*, salvo el tipo del hermano, que parece creación de Torres Naharro. Pármeno y Eliso son Calisto y Sempronio, la criada Doresta es Lucrecia, todos un poco adecentados. Porque es muy singular que autor tan liviano y despreocupado como suele ser en su estilo el autor de la *Propalladia*, se haya creído obligado a tanta circunspección en esta obra excepcional, y haya tenido la habilidad de transportar al teatro la parte de la *Celestina* que en su género podemos llamar ideal y romántica, prescindiendo de la picaresca y lupanaria. De este modo consiguió borrar las huellas de origen, y ha podido pasar por inventor de un género de que no fue realmente más que continuador feliz, con gran inteligencia de las condiciones del teatro y del arte del diálogo, que llega a la perfección en varios pasajes de esta comedia.

En mi monografía sobre aquel poeta, de la cual he transcrito las reflexiones anteriores, hago constar que durante la primera mitad del siglo XVI coexistieron dos escuelas dramáticas. Una, la más comúnmente seguida, la más fecunda, aunque no por cierto la más original e interesante, se deriva de Juan del Enzina, considerado no sólo como dramaturgo religioso, sino también como dramaturgo profano, y está representada por los autores de églogas, farsas, representaciones y autos, que debieron de ser muy numerosos, a juzgar por las reliquias que todavía nos quedan y por las noticias que cada día se van allegando. La otra dirección dramática, que produjo menos número de obras, pero todas

muy dignas de consideración, porque se aproximan más a la forma definitiva que entre nosotros logró el drama profano, nace del estudio combinado de la *Celestina* y de las comedias de Torres Naharro, sin que por eso se niegue el influjo secundario del teatro latino, ya en su original, ya en las traducciones que comenzaban a hacer los humanistas, y el de las comedias italianas, cada vez más conocidas en España, particularmente las del Ariosto, que llegaron a ser representadas en su propia lengua con ocasión de fiestas regias.

Si el título no nos engaña, la más antigua imitación dramática de la *Celestina* fue la *Comedia llamada Clariana, nuevamente compuesta, en que se refieren por heroico estilo los amores de un cavallero moço llamado Clareo con una dama noble de Valencia, dicha Clariana*. El autor anónimo, que era «un vecino de Toledo», dedicó al duque, en Gandía su obra, impresa en Valencia por Juan Jofre, en 1522. Los traductores de Ticknor, que la mencionan, nada dicen de su actual paradero, ni dan más noticia de ella sino que está escrita en prosa, mezclada de versos. Juan Pastor, natural de la villa de Morata, declara al fin de su *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*, haber compuesto otras dos llamadas *Grimaltina* y *Clariana*, pero no nos atrevemos a afirmar que la última sea esta misma.

De Naharro y la *Celestina* combinados proceden las dos desaliñadas comedias del aragonés Jaime de Huete, *Tesorina* y *Vidriana*, impresas hacia 1525. La división en cinco jornadas y la versificación en coplas de pie quebrado las entroncan con la *Propalladia*, de la cual imita Huete otras cosas, entre ellas el tipo grotesco de *Fr. Vejecio*, que dio motivo, sin duda, a la prohibición de la *Tesorina* en el *Índice* de 1559. La intriga de amor, en ambas farsas, especialmente en la *Vidriana*, es celestinesca, pero sin intervención de ninguna *Celestina*: todo pasa por manos de criados, y las dos terminan en boda. Vidriano y Tesorino, Leridana y Lucina son pálidas copias de Calisto y Melibea; los criados Pinedo, Secreto y Carmento cumplen el mismo oficio que los mozos de Calisto; la doncella Lucrecia está repetida en la Oripesta de la *Vidriana*; Citeria en la *Tesorina* tiene algún rasgo de Areusa; los padres de Melibea resucitan en Lepidano y Modesta, padres de Leridana, y tienen las mismas pláticas sobre su casamiento. Todo ello calco servil y sin ingenio de ninguna clase. El lenguaje es tosco y abunda en curiosos provincialismos. Al mismo género pertenece la *Comedia Radiana*, de Agustín Ortiz, otra pequeña *Celestina* sin *Celestina* y con casamiento en el jardín. Nada puedo decir de la *Comedia Rosabella*, de Martín de Santander, impresa en 1550, porque no he llegado a verla, pero su portada indica que tenía un argumento muy análogo.

Del mismo año (si es que no hay edición anterior, como puede sospecharse) es la *Comedia Tidea, compuesta por Francisco de las Natas: beneficiado en la yglesia parrochial (sic) de la villa Cuevas rubias, y en la yglesia de Santa Cruz de Rebillá cabriada. En la qual se introduzo un gentil hombre cavallero llamado don Tideo y dos criados suyos, el vno Prudente, y el otro Fileno, y una vieja alcahueta llamada Beroe, y una doncella noble llamada Faustina, con vna su criada Justina. Dos pastores, el vno llamado Damon, el otro Menalcas. Vn alguazil con sus criados. El padre y madre de la donzella, el padre Riffeo, la madre Trecia. Tratanse los amores de don Tideo con la donzella, y cómo la alcanzó por interposicion de aquella vieja alcagueta; y en fin por*

bien de paz fueron en uno casados. Es obra muy graciosa y apacible, 1550. Salvo la inoportuna aparición de los pastores, que pertenecen al repertorio de Juan del Enzina, el beneficiado de Covarrubias no hizo más que poner en malas coplas el argumento de la *Celestina*, a la cual dio placentero desenlace, según era costumbre en estas farsas representables, que rara vez son trágicas. En la versificación y número de jornadas sigue a Naharro.

No en cinco, sino en tres jornadas (novedad que a fines del siglo XVI se atribuyeron Virués y Cervantes), está compuesto el *Auto llamado de Clarindo, sacado de las obras del Captivo (?) por Antonio Diez, librero sordo, y en partes añadido y emendado; es obra muy sentida y graciosa para se representar*, pieza rarísima, que por meros indicios se supone impresa en Toledo hacia 1535. Clarindo y Clarisa son una nueva repetición de Calisto y Melibea, pero esta intriga de amor está cruzada por otra entre Felecín y Florinda. Los padres de las dos doncellas las encierran en un monasterio de que era abadesa una tía suya, pero logran fugarse de él gracias a la diabólica intervención de una bruja que hechizándolas a entrambas las hace cautivas de la voluntad de sus enamorados.

Más interesante, como pintura de costumbres, es la *Farsa llamada Salamantina*, compuesta por Bartolomé Palau, estudiante de Burbáguena (1552), de la cual debemos una excelente reimpresión al señor Morel-Fatio. Este largo entremés es «obra que passa entre los estudiantes en Salamanca», como se anuncia desde el frontis; y el *introyto* tampoco nos deja duda de que fue representada por estudiantes y ante un auditorio universitario. El escolar perdido y buscón, que es héroe de la pieza, atestigua la popularidad de la *Celestina*, único libro que afirma poseer, juntamente con un tratadista de derecho:

Libros? pues vos lo veed:
Una *Celestina* vieja
y un *Phelipo* de ayer (¿de alquiler?)

Las escenas bajamente cómicas del bachiller Palau están tomadas de la realidad misma, con franco y brutal naturalismo, sin ningún género de selección artística. Sería injusto considerarlas como imitación de la obra de Rojas, pero todavía son prole suya, aunque bastarda y degenerada.

La influencia del gran modelo no se manifiesta sólo en estos adocenados y torpes ensayos, sino en obras de más elevado fin, de intención moral y de asunto que a primitiva vista nada tiene de celestinesco. Tal es el de la excelente *Comedia Pródiga* del extremeño Luis de Miranda, impresa en Sevilla en 1554. Esta obra es una dramatización, a la verdad bastante profana, de la parábola evangélica del Hijo Pródigo (San Lucas, cap. XV, v. 11-32) pero la portada misma es un plagio intencionado de la *Celestina*, sin duda para atraer lectores a la obra nueva:

«*Comedia Pródiga... compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la cual se contiene (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy*

necesarios para mancebos que van por el mundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mujeres y traidores sirvientes.»

Don Leandro Fernández de Moratín, que en sus *Orígenes* fue el primero en llamar la atención sobre esta rara pieza, hace de ella extraordinario encarecimiento, mucho más digno de notarse dada la habitual acrimonia de sus juicios: «Está muy bien desempeñado el fin moral de esta fábula, que es, sin duda, una de las mejores del antiguo teatro español: bien pintados los caracteres, bien escritas algunas de sus escenas, las situaciones se suceden unas a otras, aunque no con particular artificio dramático, siempre con verosimilitud y rapidez.»

Lástima que a todos estos méritos y al grandísimo de la verdad humana en los diálogos y en las situaciones no pueda añadirse el de la cabal originalidad, puesto que la comedia de Luis de Miranda es sobre todo una imitación libre y muy bien hecha de la *Comedia d'il figliuol prodigo* del florentino Juan María Cecchi, transportada de las costumbres italianas a las españolas, y hábilmente combinada con los datos de la *Celestina*. A estas dos fuentes hay que referir las andanzas del Pródigo, que sigue como soldado aventurero al capitán que pasa por su pueblo levantando bandera, y corre por ferias y mesones malbaratando su dinero entre rufianes y mozas del partido. Olivenza, el baladrón cobarde, las dos rameras Alfenisa y Grimana, la criada Florina y sobre todo la vieja alcahueta Briana, son tipos que no desmienten su origen.

Cambió el gusto en la segunda mitad del siglo XVI: triunfó la comedia italiana, nacionalizada por Lope de Rueda, Timoneda, Sepúlveda y Alonso de la Vega; triunfó la prosa en el teatro, y con ella la imitación formal de la *Celestina*, que hasta entonces sólo por su materia y argumento, personajes y situaciones, había influido en las obras representables.

Lope de Rueda, en quien esta imitación tomó propio y adecuado carácter, no era, a pesar de su humilde condición y errante vida, un poeta primitivo, como el vulgo imagina, ni era posible que lo fuese después de una elaboración dramática tan larga. Hábil imitador de los italianos, a quienes saqueó sin escrúpulo para los argumentos y trazas de sus comedias y coloquios, fue maestro de la lengua y del diálogo cómico, no por ruda espontaneidad, sino por arte refinado. La fábula en sus obras es lo de menos, ni tiene una sola que pueda llamarse propia. Pero triunfa en la representación de costumbres populares y en el manejo siempre hábil de ciertas figuras escénicas, que repite con fruición, ya en sus pasos o entremeses, ya episódicamente en sus obras de más empeño. Entre estos tipos hay uno conocidamente tomado de la *Celestina* y de sus imitaciones, el rufián Centurio, que es el lacayo Vallejo de la comedia *Eufemia*, el *Gargullo* de la comedia *Medora*, el *Madrigalejo* y el *Sigüenza* de dos de los pasos del *Registro de Representantes*. Era uno de los papeles en que como actor sobresalía Lope de Rueda, según atestigua Cervantes en el prólogo de sus comedias: «Aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negro, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse... Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde.»

Pero no es esta imitación parcial y directa lo que hace de Lope de Rueda un discípulo del autor de la *Celestina*. Lo es también por su sentido realista de la comedia, que se abre paso a través de los argumentos más inverosímiles y extravagantes, por sus dotes de observador de costumbres, aunque aplicadas en pequeña escala y sin aquel aspecto de grandeza que a la obra de Rojas caracteriza. Lo es por la viva y natural expresión de los afectos, cuando obedece a su buen instinto y no se pierde en enfáticos discursos y afectaciones de falsa poesía pastoril, como en los *Coloquios*. Lo es sobre todo por el jugo sabrosísimo de su prosa, que es un venero de sales castizas inimitables. La lengua de Lope de Rueda, a quien tanto admiraba Cervantes, no es más que la lengua de la *Celestina* descargada de su exuberante y viciosa frondosidad y transportada a las tablas por un hombre de verdadero talento dramático, que la hizo más rápida, animada y ligera, no sin que perdiese algo, quizá mucho, de su fuerza poética y honda energía.

¿Fue Lope de Rueda el primero que escribió en prosa comedias representables y representadas? Hay algún motivo para dudarlo y aun para negarlo. Juan de Timoneda, en el prólogo de las tres comedias que hizo imprimir en 1559, se atribuye categóricamente la innovación. «Quán aplazible sea el estilo comico para leer puesto en prosa, y quán propio para pintar los vicios y las virtudes... bien lo *supo el que compuso los amores d' Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Baltasar d'Torres y otros en metro. Considerando yo esto quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breues y representables; y hechas, como pareciessen muy bien assi a los representantes como a los auditores, rogaronme muy encarecidamente que las imprimiesse, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas.*»

Sólo la extraordinaria rareza del libro de las *Tres Comedias* ha podido hacer que no se fijase la atención en este pasaje, que, si Timoneda dice verdad, como creemos, algo cambia de la relación que generalmente se establece entre el librero de Valencia y el batihoja de Sevilla, considerando al primero como simple discípulo y editor del segundo. Pero con ser excelente la prosa en las comedias de Timoneda, y mucho más racional y bien urdida la fábula, nunca fueron tan populares como las de su amigo, sin duda porque hay en ellas menos sabor indígena. Dos son imitaciones de Plauto y otra del Ariosto, y siguen la corriente del teatro italiano más bien que la de la *Celestina* y la *Tebaida*, aunque él mismo las cita y confiesa su influjo.

Pero aquella escuela dramática tuvo muy corta vida. La comedia en verso volvió a imponerse y fue en adelante la única forma del drama nacional. Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda y otros ingenios de menos cuenta hicieron triunfar en el último tercio de aquel siglo una especie de tragicomedia lírica, medio clásica, medio romántica, en la cual se incorporaron elementos históricos y tradicionales, cuya vitalidad fue tanta que, unida al genio de un inmenso poeta, hizo surgir del caos fecundo de la antigua dramaturgia la forma definitiva de la comedia española. Pero aun en las obras novelescas y extravagantes del período de transición, se nota de vez en cuando la influencia siempre provechosa de la *Celestina*, contrastando con las aberraciones de los nuevos autores. Sirva de ejemplo la *Comedia de El Infamador*, una de las más interesantes de Juan de la Cueva, hasta por la supuesta semejanza que algunos han querido encontrar entre su

protagonista Leucino y don Juan Tenorio. En esta pieza monstruosa, conjunto de escenas mitológicas y de lances familiares, el tipo de la alcahueta Teodora, que es el único medianamente trazado, pertenece al género celestinesco, y la relación que hace del mal recibimiento que tuvo en casa de la doncella Eliodora está calcada punto por punto en el acto IV de la tragicomedia. Pero en Juan de la Cueva la heroína es de una virtud inexpugnable. Teodora, como todas sus congéneres en materia de tercerías, practica la magia y evoca a los espíritus del Erebo en elegantes versos clásicos imitados de Virgilio e indirectamente de Teócrito.

Lope de Vega tributó a la *Celestina* el más alto homenaje, imitándola con magistral pericia en aquella «acción en prosa», que era una de sus obras predilectas (por *ventura de mí la más querida*). Su fecha (1632) saca de nuestro cuadro actual esta confesión autobiográfica de juveniles extravíos, hoy descifrada por la crítica sagaz e ingeniosa de un malogrado erudito, que vino a confirmar en parte las adivinaciones de Fauriel. Hay mucho de personal en la *Dorotea*, y por eso interesa profundamente y se aparta del trillado camino de las Celestinas, pero intencionalmente las recuerda, sobre todo a la de Rojas, no sólo por el cuño de su admirable prosa, sino por la creación del tipo de «Gerarda», único que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina, aunque la intriga de amor en que interviene tenga distinto proceso. Los rencores personales del poeta, vivos todavía a pesar de los años, se combinaron aquí con la imitación literaria y dieron a la figura una pujanza y un relieve que no habían logrado ni Feliciano de Silva, ni Sancho Muñón, ni el autor de la *Selvagia*, ni otro alguno de los imitadores que examinaremos en el capítulo siguiente.

Lope adopta todos los procedimientos de la *Celestina*, incluso la afluencia de sentencias y proverbios, los largos y a veces impertinentes discursos, la afectación de citas pedantescas, que llega al colmo; pero su Gerarda no es ya el tipo convencional de la alcahueta que mecánicamente repiten los otros. Es Celestina, que vuelve al mundo con su antigua y persuasiva elocuencia y su caudal de tercerías y malas artes: es una genial *resurrección*, bien distinta de aquella otra que toscamente inventó el autor de la historia de *Felides y Polandria*. Los demás personajes de la pieza no están sacados de la tragicomedia antigua: son el mismo Lope, sus amigos, sus rivales, sus dos enamoradas Dorotea y Marfisa (preciosos retratos entrambas); todo un mundo de pasión loca, de mundana alegría y de acerbo, aunque mal aprovechado, desengaño.

No se escribió la *Dorotea* para ser representada, ni en su integridad podía serlo, aunque no ha faltado algún curioso ensayo para llevarla a las tablas, muy en compendio. Pero es poema intensamente dramático, que en la historia del teatro, más bien que en la de la novela, debe ser considerado. No es la única muestra tampoco del profundo estudio que Lope había hecho de la obra del más grande de sus precursores. Muchas son las comedias de su inmenso repertorio que presentan caracteres, situaciones y diálogos celestinescos. Basta recordar *El Anzuelo de Fenisa* (aunque el argumento esté tomado de un cuento de Boccaccio), *El Arenal de Sevilla*, *El Rufián Castrucho*, cuadro naturalista de los más entonados y vigorosos; *El Caballero de Olmedo*, que su autor llamó *tragicomedia*, y es, con efecto, deliciosa comedia de costumbres del siglo XV en los dos primeros actos, admirable tragedia llena de terror y sublime prestigio, en el tercero. Hay en esta pieza,

una de las mejores del teatro de Lope, muchas imitaciones felices y deliberadas de la *Celestina*, y lo es, sobre todo, en sus obras y palabras, la hechicera Fabia, gran maestra en tercerías.

El arte de Lope y de Tirso se complace todavía en la imitación de la *Celestina*, aunque beba en otras innumerables fuentes que no le hacen perder su sabor realista. Pero conforme avanza el siglo XVII y surge otra generación de dramaturgos, menos populares que cortesanos, los fulgores de aquel astro van apagándose, y la estrella de Calderón, «el más grande de los poetas amanerados», se levanta triunfante sobre el horizonte. Consta, sin embargo, que aquel preclaro ingenio habla compuesto una comedia con el título de la *Celestina*, que se ha perdido como algunas otras. ¿Quién sabe si algún vestigio de ella habrá quedado en la ingeniosa y amena pieza de un discípulo suyo, el doctor Agustín de Salazar y Torres, terminada y sacada a luz por otro discípulo, biógrafo y editor de Calderón, don Juan de Vera Tassis, con el rótulo de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, pero mucho más conocida por *La segunda Celestina*? Hay, prescindiendo de esta hipotética relación, otras dos piezas de nuestro antiguo teatro. *El Astrólogo fingido*, del mismo Calderón y *El familiar sin demonio*, de Gaspar de Ávila, cuyo pensamiento, aunque muy diversamente tratado, tiene alguna analogía con el de esta comedia, que es una discreta y sazónada burla de la supersticiosa creencia en brujas y hechiceras:

Y no que tengan te asombres
Con los necios opinión;
Porque los brujos lo son
Porque son tontos los hombres.

El enredo hábil y entretenido de esta comedia honra a su autor, no menos que la sal y agudeza de los diálogos y la limpieza general del estilo, salvo algún resabio culterano, de que nadie podía librarse entonces. Pero lo más curioso es el tipo de la nueva *Celestina*, que conserva muchos rasgos de la antigua, y es una especie de adaptación morigerada, para los cosquillosos oídos del tiempo de Carlos II:

Hay en Triana una mujer
Que puede ser que ahora viva
Donde yo la conocí,
Que es hija de Celestina
Y heredera de sus obras;
Esta, no hay dama en Sevilla
Que no conozca, porque
Con las más introducida
Está, por su habilidad;
Pues vendiendo bujerías,
Como abanicos, color,
Alfileres, barcos, cintas,
Guantes y valonas y otras
Semejantes baratijas,

Se introduce, y con aquesto
Por el ojo de una tía
Meterá un papel, y hará
Con tan rara y peregrina
Maña un embuste, que muchos,
Siendo así que eso es mentira,
La tienen por hechicera.

.....
Celestina, entre las raras
Mañas con que se introduce,
Es la que más se le luce
Ser remendona de caras...
Pule cejas y pestañas,
Y ella introdujo el estilo
De pegar, la tez con hilo
Y dél hacer sus marañas.
Friega un rostro de manera,
Con una y otra invención,
Que una cara de Alcorcón
La vuelve de Talavera...
Hace tan raro jabón
Con el sebo y con la hiel,
Que hará mano de papel
Una mano de tejón.
Es del amor mandadera,
Mas su mayor interés
Sólo se funda en que es
Tan grandísima hechicera.
Que a un hombre, desde Carmona
Le puso en el Preste Juan,
Y otro traje de Tetuán
Como pudiera una mona.
Pero entre una y otra tacha
Tiene, hablando la verdad,
Una buena habilidad,
Que es grandísima borracha;
Pues en esta historia breve
Que mi ingenio te describe,
Si es asombro como vive,
Es un pasmo como bebe.
Y en fin, aquesta embustera
Tiene en amor tal poder,
Que si quiere, ha de querer
Uno, que quiera o no quiera...

Esta comedia conservó su popularidad hasta tiempos relativamente modernos, y todavía en los últimos años de Fernando VII se representaba con aplauso, según testifica algún viajero. De ella procede aquel dicho tantas veces citado, y atribuido caprichosamente a otros autores:

Es esto de las estrellas
El más seguro mentir,
Pues ninguno puede ir
A preguntárselo a ellas.

Total fue el eclipse de la *Celestina* durante el siglo XVIII. Ni siquiera en los sainetes, que son la única forma viva del teatro de entonces, es apreciable su influjo. El que la había estudiado profundamente, como espejo de la vida humana y como dechado de lengua, era aquel reflexivo y terenciano ingenio, maestro intachable de la técnica severa, que restauró a fines de aquella centuria la olvidada comedia de costumbres, vistiendo (según su dicho) a la Musa de Molière de «basquiña y mantilla». Ya hemos visto cómo juzgó la obra de Rojas en sus *Orígenes del teatro*. Pero además alude a ella en aquel esbozo de poética dramática que encabeza como prólogo la edición definitiva de sus obras: «La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica... Imitando, pues, tan de cerca a la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto puede añadir facilidades a la composición *Difficile est proprie communia dicere*. No es fácil hablar en prosa como hablaron *Melibea* y *Areusa*, el Lazarillo, el pícaro Guzmán, Monipodio, Dorotea, la Trifaldi, Teresa y Sancho. No es fácil embellecer sin exageración el diálogo familiar, cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes; ni variarle, acomodándole a las diferentes personas que se introducen; ni evitar que degeneren en trivial e insípido, por acercarle demasiado a la verdad que imita.» La prosa dramática de Moratín, cuyo primor es incontestable, aun para los que no hacen la debida justicia a su ingenio cómico, se formó con el estudio de los castizos modelos que indica, a los cuales hubiera podido añadir los personajes de Lope de Rueda, que también le eran familiares.

Todo esto debió a la *Celestina* el teatro español, aun en sus postreras evoluciones. Y no es menor la deuda que con el numen de Fernando de Rojas contrajo nuestra novela. Aparte de las imitaciones directas, en cuyo estudio vamos a entrar y que por su número y su valor son una de las más curiosas y ricas manifestaciones de la literatura del siglo XVI, no hay obra alguna fundada en el estudio del natural que no tenga en Rojas su ascendencia, aunque sea remota e invisible. Pero no conviene exagerar esta tesis, porque nunca es uno solo, son muchos los hilos de que se teje la historia literaria, muchas las acciones y reacciones que toda obra de arte implica, muy profunda, a veces la diferencia entre cosas que a primera vista parecen análogas. Sólo en el sentido vago y general que hemos indicado, puede admitirse el parentesco entre la *Celestina* y las novelas picarescas. Puede haber, y hay, analogía entre ciertos tipos cómicos; la hay más segura en la crudeza franca y brutal del procedimiento, en la objetividad impasible, en la falta de misericordia con que está presentado el espectáculo de la vida, en aquella especie de pesimismo desengañado y sereno que se cierne sobre la miseria social y en cierto modo la idealiza.

Pero aquí paran las semejanzas, porque el mundo de la novela picaresca, aunque confina con el drama lupanario, no se confunde jamás con él. La novela picaresca nunca fue novela de amor, ni siquiera de lujuria; al contrario, uno de sus caracteres es la poca importancia que concede a las relaciones sexuales. Es un género esencialmente *misógino*, en que la expresión es a veces cínica, pero el pensamiento rara vez puede tacharse de licencioso. Hubo en el siglo XVII novelas picarescas de mujeres como *La Pícaro Justina*, *Teresa de Manzanares*, *La Garduña de Sevilla*, pero más bien que ramera y alcahuetas son estafadoras y ladronas; lo que importa al autor y lo que con fruición describe son sus hurtos, no sus deshonestidades, que sólo sirven de anzuelo o cebo para pescar incautos. La novela picaresca, no ya en estos productos degenerados de arte compuesto, sino en sus primeras y enérgicas personificaciones, en Lazarillo, en Guzmán de Alfarache, en el Buscón don Pablos, es la epopeya cómica de la astucia y del hambre, la expresión de un feroz individualismo que no carece de cierta grandeza humorística. Para tales héroes, estoicos de nuevo cuño, los deleites carnales no pasan de un apetito grosero, tan pronto satisfecho como olvidado; en su vida holgazana y errante, cuajada de aventuras que siempre tienen una base *económica*, la áspera y viril pobreza, los hace relativamente castos, no por virtud, sino por falta de sensualidad. Los livianos y fugitivos lances de amor nada pesan en su destino ni en su carácter. Si la mancebía se columbra, es bajo su aspecto más odioso y nada festivo.

Pero dejando aparte este género, del cual trataremos ampliamente en su día, basta para la gloria del autor de la *Celestina* haber inspirado más de una vez a Cervantes. No me refiero a *La Tía Fingida*, pues cada vez me persuado más de que esta excelente novela no salió de su pluma, a pesar de los eruditos alegatos que hemos leído en estos últimos años. Doña Clara de Astudillo y Quiñones es una copa fiel de la *madre Celestina*, pero tan fiel que resulta servil, y no es éste el menor de los indicios contra la supuesta paternidad de la obra. Cervantes no imitaba de esa manera que se confunde con el calco. Un autor de talento, pero de segundo orden, bastaba para hacerlo. Quizá el tiempo nos revele su nombre, acaso oscuro y modesto, cuando no desconocido del todo; que estas sorpresas suele proporcionar la historia literaria, y no hay para qué vincular en unos pocos nombres famosos los frutos de una generación literaria tan fecunda como la de principios del siglo XVII.

Pero hay en las novelas auténticas de Cervantes, y más todavía en sus entremeses, tantos vestigios del libro que él llamaba *divino*, que sin recelo de contradicción podemos afirmar que de todas las obras compuestas en nuestra lengua, ninguna influyó tanto en el arte y estilo de Miguel Cervantes como ésta. *Rinconete y Cortadillo*, *El Celoso Extremeño*, *El Casamiento Engañoso* y el *Coloquio de los Perros*, acreditan por varios modos esta influencia, que no es necesario puntualizar, puesto que está a la vista de cualquier persona medianamente versada en nuestras letras. Todavía percibo más sabor celestinesco en algunos entremeses, tales como *El Viejo Celoso*, *La Cueva de Salamanca*, *El Rufián Viudo*, *La Guarda Cuidadosa* y *El Vizcaíno Fingido*, obrillas de picante y sabroso donaire, que por la alegre desenvoltura con que se escribieron recuerdan la manera libre y desenfrenada de principios del siglo XVI más bien que el estilo habitual de Cervantes.

Contra lo que pudiera esperarse, no abundan en don Francisco de Quevedo las referencias a la *Celestina*. Sólo recuerdo ésta en el prólogo que puso a la *Eufrosina* castellana, traducida por su amigo don Fernando de Ballesteros y Saavedra, que va reimpressa en este tomo: «Pocas comedias hay en prosa de nuestra lengua, si bien lo fueron todas las de Lope de Rueda; mas para leídas tenemos la *Selvagia*, y con superior estimación la *Celestina*, que tanto aplauso ha tenido en todas las naciones.» La manera profundamente original, pero artificiosa y violenta, del gran satírico, contrasta con el apacible y llano decir de la antigua tragicomedia; pero hay una obra de su juventud, escrita en diverso estilo, donde se encuentran palpables reminiscencias de fondo y forma. Casi todo lo que el Buscón don Pablos nos cuenta de su madre en el capítulo primero de su historia, y lo que se contiene en la estupenda carta de su tío el verdugo de Segovia, Alonso Ramplón, trae a las mientes algunas páginas de la *Comedia de Calisto*:

«Hijo (dice Celestina a Pármeno)... prendieron quatro veces a tu madre, que Dios aya... e avn la una le levantaron que era bruxa, porque la hallaron de noche con vnas candelillas cojiendo tierra de una encruzijada, e la tovieron medio día en vna escalera en la plaça puesta, vno como rocadero pintado en la cabeça; pero no fue nada: algo han de sufrir los hombres en este triste mundo para sustentar sus vidas e honrras. ... *En todo tenia gracia: que en Dios y en mi consciencia, avn en aquella escalera estava e parecia que a todos los debaxo no tenia en vna blanca, segun su meneo e presencia...* Todo lo tuvo en nada; que mil vezes le oya dezir: si me quebré el pie, fue por mi bien, porque soy más conocida que antes» (Aucto VII). Quevedo retoca el cuadro con feroz humorismo, pero no hace olvidar la intensa socarronería del bachiller toledano.

Entre los autores del siglo XVII ninguno admiraba tanto la *Celestina*, y nadie, salvo Lope de Vega, llegó a imitarla con tanta perfección como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Pero este peregrino ingenio y agudo moralista, cuyo nombre renace en nuestros días más por codicia bibliománica que por afición sincera, merece atento y particular estudio, que pensamos dedicarle cuando el orden cronológico le traiga a esta galería de novelistas. Ahora sólo le citamos para recordar el notable elogio que en la dedicatoria de *El Sagaz Estacio* (1620) hizo de la *Celestina*, mostrando por cierto singular ignorancia respecto de sus continuaciones: «En Castilla no tenemos más que una (comedia en prosa), que es la *Celestina*, bien que ésta, aunque vnica, es de tanto valor, que entre todos los hombres, doctos y graues, aunque sean los de mas recatada virtud, se ha hecho lugar, adquiriendo cada día venerable estimacion, porque entre aquellas burlas, al parecer livianas, enseña vna doctrina moral y católica, amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les imitaren en los vicios.»