

La génesis de *La Celestina*

Devid Paolini

Iberoamericana • Vervuert • 2023

ÍNDICE

Prefacio de Ottavio Di Camillo	7
Palabras preliminares	21
Capítulo 1. Entrando en materia: el problema de la génesis de <i>La Celestina</i>	25
Capítulo 2. El género de la obra: ¿drama o novela?	31
2.1. Teatro y espectáculo en la Edad Media	32
2.2. El género de <i>La Celestina</i>	35
Capítulo 3. Presencia, estudio y recepción de la comedia en las penínsulas italiana e ibérica en el siglo xv	41
3.1. La comedia latina clásica en Italia y España en el siglo xv.....	42
3.2. Las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en Italia y España a finales del siglo xv y principios del siglo xvi.....	73
3.3. La comedia humanística y su fortuna	94
3.3.1. La comedia humanística	94
3.3.2. La fortuna y recepción de la comedia humanística	100
Capítulo 4. La comedia y <i>La Celestina</i>	109
4.1. La comedia romana y/en la obra maestra española	110
4.2. La comedia elegíaca y/en <i>La Celestina</i>	142
4.3. La comedia humanística y/en la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	145
4.4. Algunas (importantes) consideraciones finales.....	162
Capítulo 5. <i>La Celestina</i> e Italia	175
5.1. Fuentes de origen italiano en <i>La Celestina</i>	176
5.2. La temprana recepción de la obra en la península italiana	181
5.3. La traducción italiana.....	198
Capítulo 6. La génesis de la obra	205
6.1. ¿Una versión primitiva de <i>La Celestina</i> ?.....	206
6.2. Sobre su posible forma	207

6.3. Acerca del lugar de composición y el idioma en que se escribió ese texto	217
6.4. La <i>Historia de duobus amantibus</i> al/y el origen de <i>La Celestina</i>	220
Apéndices	229
1. Manuscritos de Plauto conservados en España	231
2. Manuscritos de Terencio conservados en o de alguna manera relacionados con España	241
3. Ediciones de Plauto publicadas en español o en la península ibérica antes de 1601 (con una pequeña puesta al día de <i>Iberian Books</i>)	255
4. Ediciones de Terencio publicadas en español o en la península ibérica antes de 1601 (con una pequeña puesta al día de <i>Iberian Books</i>).....	263
5. Los <i>volgarizzamenti</i> de la comedia latina en la península italiana	269
6. Las representaciones de Plauto y Terencio en Italia entre 1476 y 1533	279
Bibliografía	285
Índice onomástico	333

Prefacio

La relevancia de este estudio puede bien resumirse en unas pocas palabras: marca, en efecto, un antes y un después en la larga tradición de investigaciones histórico-filológicas sobre varios aspectos de *La Celestina*, rompiendo el silencio con que suele encubrirse el origen misterioso de la obra. Como nos informa el autor en las palabras preliminares, el libro presenta de manera sistemática los resultados de una serie de pesquisas, motivadas y llevadas a cabo para disipar las tinieblas que envuelven el origen de la obra, a las que viene trabajando desde hace veinte años. Guiado desde el principio por la rigurosidad de su análisis y siguiendo exhaustivamente la multiplicidad de pistas que en toda investigación seria suele aguzar el ingenio del estudioso, debemos al joven filólogo, Paolini, el merecido reconocimiento por haber sido el primero en enfrentarse con el espinoso problema de la génesis de la obra. Junto a subrayar la necesidad de dar alguna respuesta a la enigmática aparición de la comedia en la última década del siglo xv, ha llamado también la atención a factores que han causado tan evidente descuido, indicando como algunas consideraciones históricas desatendidas e interpretaciones generalmente apriorísticas de parte de la crítica literaria no han permitido hasta ahora ni siquiera preguntarse acerca de las circunstancias inciertas de su origen y aún menos formular posibles hipótesis de trabajo.

Pese a la inmensa bibliografía que la obra viene acumulando desde el siglo pasado, es sorprendente constatar como los innumerables estudiosos que por cierto han aportado valiosas contribuciones a una mejor comprensión de *La Celestina*, todavía no se han dado cuenta de que la unicidad de la obra no se debe solo a su reconocida originalidad literaria. Lo que constituye la peculiaridad de su texto reside también en el intento primordial del autor anónimo que la concibió y al temprano proceso de intervenciones de parte de otros letrados que modificaron el texto. A manera de ejemplo, basta señalar dos

rasgos característicos de suma trascendencia para el significado primordial de la comedia que desafortunadamente se nos han escapado, aunque no se encuentren, que yo sepa, en ninguna obra literaria, clásica o romance, antes de *La Celestina*. Primero, la elaboración de una estructura en dos tramas, es decir la representación de acontecimientos de protagonistas que pertenecen a dos estamentos opuestos (en palabras de Jorge Manrique, los que viven de su mano, o de su ingenio, y los ricos), y las relaciones antagónicas entre dos mundos paralelos forzados a convivir en un mismo plano, el espacio contenido del ambiente urbano.

Que lo novedoso de esta nueva realidad fuese vagamente advertido, pero no claramente entendido por el autor que intentó transformar la *Comedia en Tragicomedia*, es la explicación que este ofrece acerca del mundo conflictivo de *La Celestina* como manifestación de una ley universal, sancionada por la *auctoritas* de Petrarca en el segundo libro del *De remediis*, pasando por alto, en cambio, lo particular y contingente que caracterizan las acciones de cada personaje de la comedia, sobre todo los de la clase baja. Diferente fue la recepción de los primeros lectores, sobre todo en Italia, que añadieron al título el nombre de Celestina, proclamando con ello la improrrogable entrada del nuevo estamento social que hasta entonces nunca había tenido voz en la literatura. No hay que olvidar que en esos mismos años Guicciardini formula su famoso precepto de lo «particulare», dando con una muy acertada observación ético-política que hoy en día ha pasado a designar el rasgo distintivo de la mentalidad de su época. Es curioso notar que en cuanto a versión dramatizada del mismo concepto y a representación literaria de esa común experiencia en las prácticas cotidianas de la vida urbana, no hay en la literatura europea de la época personaje de ficción comparable a Celestina que haya encarnado tal axioma. Prescindiendo del significado ético-social que quiso atribuirle el autor anónimo a la figura de la vieja, imposible de verificar por la falta total de datos acerca de su vida y, más importante aún, de sus obras, es ella la que ha aprendido a cultivar lo «particulare», no por elección o prudencia sino por cuestión de mera sobrevivencia. Y es ella la que eleva su servicio a un arte, no muy diferente de la de otras actividades artesanales, necesaria al buen funcionamiento de la comunidad.

El segundo rasgo que similarmente nos ha eludido hasta ahora, a pesar de su conspicua recurrencia en la obra, es la muerte de todos los protagonistas, cuya inescrutable esencialidad es sin duda un factor determinante del texto, puesto que no hay ninguna otra obra, clásica, medieval o humanística, con semejante desenlace. Mientras la muerte desastrosa de jóvenes amantes no es nada nuevo puesto que forma parte de una larga tradición que tiene su origen en la historia de Píramo y Tisbe, narrada por Ovidio, en cambio, la muerte

violenta de la rufiana y de los criados, nunca considerada materia apropiada en textos dramáticos o narrativos hasta entonces, constituye una inexplicable novedad. Tal radical subversión del paradigma literario tradicional, fruto tal vez de una innovación experimental o de un intencionado desafío a letrados y moralistas contemporáneos, revela la incomprensible complejidad de la naturaleza humana que el anónimo autor quiso someter a la atención de su público. A los ideales de una formación basada en los *studia humanitatis*, a la ética de la justa medida, de la *humanitas*, del bien común con que los humanistas de la época aspiraban a construir una sociedad racionalmente organizada que pusiese al alcance de todos la posibilidad de realizar sus facultades naturales, el autor de la obra, agudo observador del ser humano, de sus imprevisibles acciones y del desorden moral y económico exacerbado por la violencia endémica de la sociedad contemporánea, opone la dimensión irracional de la vida humana, la inclinación de los mortales a la *feritas*, antitética a la inaprensible *divinitas*, el instinto bestial y la debilidad del hombre frente a fuerzas naturales y sociales que no puede controlar. Sin embargo, la normal aceptación de lo macabro de la muerte en la comedia, totalmente ajena al temor obsesivo de las representaciones artísticas y literarias, tanto laicas como religiosas, de finales del siglo xv, es más fiel a la realidad histórica si se considera el espectáculo que ofrecía el ceremonial de las ejecuciones públicas. En la obra desde luego se hace referencia de soslayo a esta realidad en la decapitación de Pármeno y Sempronio. El asesinato de Celestina y el relato de la consecuente ejecución de los criados, más que infundir miedo por las penas infernales o suscitar horror por su atrocidad, parecen percibirse más bien como elementos ordinarios del espectáculo, y la muerte de los personajes, con su representación domesticada, sigue teniendo el efecto, paradójicamente, de entretener más que espantar al auditorio o al lector.

La temática de los rasgos que acabo de señalar, unánimemente explicada de acuerdo con el concepto heraclíteo de contienda universal, argumento al que se dedica el paratexto a la *Tragicomedia* en su totalidad, ha sido objeto de numerosos estudios que inexplicablemente han dejado inexplorados aspectos problemáticos que sus propios análisis han repetidamente revelado. La ubicua presencia de Petrarca en el texto de la *Comedia* ha justamente atribuido al autor un cierto conocimiento de sus obras en latín, sin excluir que le hayan llegado de segunda mano, a lo cual habría de añadir que si la obra se compuso en ambiente castellano él era, por cierto, un discreto conocedor y traductor del pensador italiano y, por tanto, una *rara avis* entre los bachilleres de derecho a finales del siglo xv en Castilla, donde ni los humanistas más prestigiosos ostentaban tal conocimiento.

En cualquier caso, un discurso aparte merecen los préstamos de la *Praefatio* al Libro II del *De remediis*, es decir el comentario petrarquesco sobre el principio filosófico de Heráclito. Más que una exposición del significado de la *Comedia*, como suele interpretarse, su finalidad, nos dice claramente el autor, es justificar las razones por haber prolongado el desenlace de la trama intercalando cinco actos adicionales y por haber cambiado el título de *Comedia* a *Tragicomedia*. Esta adición al paratexto que la mayoría de los editores modernos insisten en llamar prólogo o segundo prólogo hasta el punto de introducirlo como encabezamiento en sus ediciones para diferenciarlo de los versos acrósticos, no parece haber sido designado como tal. En efecto, tanto el término como cualquier otra palabra o expresión con significado equivalente no aparece en ningún texto de la tradición impresa de la *Tragicomedia*, ni en la traducción al italiano. De hecho, el refundidor de la *Comedia* utiliza el término para mostrar que su «breve prólogo» es suficiente para satisfacer su propósito, utilizando la palabra aludiendo claramente al contraste con la *praefatio* al segundo libro del *De remediis* en que Petrarca explica como su introducción, en cuanto a prólogo, excede la medida del libro (*libri modum excedat*). Por tanto, el autor del preámbulo que a mi parecer es el mismo que compuso e intercaló los cinco autos adicionales, y que muy posiblemente pertenecía al círculo de humanistas de la ciudad en que apareció la *princeps* de la *Tragicomedia*, confiesa que su «breve prólogo» es adecuado a su «pobre saber», ya que su entendimiento solo alcanza a roer las secas cortezas de los grandes ingenios del pasado.

La razón por la cual los estudiosos modernos han querido conferir un valor significativo a la introducción a la *Tragicomedia* se debe a que la reescritura de largos pasajes de la *Praefatio* de Petrarca al segundo libro del *De remediis* ocupa más de la mitad, por lo cual ha sido percibida como clave indispensable para desvelar el auténtico significado moral y filosófico de toda la obra de acuerdo con la supuesta intención acreditada por el mismo autor. Sin tener en cuenta que él que hace amplio uso del texto de Petrarca no es el autor de toda la obra sino, y con reparos, de la sola *Tragicomedia*. No obstante, la afinidad por cierto generalizada que los críticos han puesto de relieve entre el principio de Heráclito (*Omnia secundum litem fieri*) y la vida de los personajes de *La Celestina*, se ha paulatinamente extendido a la visión del mundo y de la vida humana de ambos autores, atribuyendo a Rojas (el debatido autor de toda o parte de la obra) aspectos del complejo pensamiento de Petrarca y transfiriendo a la *Tragicomedia* en su conjunto las diversas interpretaciones hasta ahora avanzadas por estudiosos de Petrarca acerca de la *Praefatio*, ya que una lectura del ingente *De remediis*, en latín o español, ha siempre desanimado a la mayor parte de los críticos. De esta premisa, que ha condicionado por