

Algunas observaciones sobre el problema de la génesis de *Celestina*

Devid Paolini
(The City College of New York)

Es enorme la bibliografía que tiene como objeto de investigación la obra maestra española conocida con el título de *Celestina*. Se han estudiado con más o menos ahínco, y desde diferentes enfoques y puntos de vista, el problema de la autoría, la cuestión del género, las fuentes, los personajes, los temas principales de la obra (como amor, fortuna, magia, muerte, etc.), y luego el éxito editorial, las traducciones, la celestinesca, etc. Sin embargo, uno de los argumentos que no ha recibido la atención merecida es, sin duda, el de su génesis. En efecto, aunque parte de la crítica haya hecho referencia en sus investigaciones a la comedia romana y humanística, y a la influencia que pudieron tener en la composición de *Celestina*, queda todavía sin solución la cuestión de cómo pudo escribirse esta obra dramática –pues de obra dramática se trata, como se reiterará enseguida– en un país, España, donde la tradición teatral todavía no se había desarrollado a finales del siglo XV.

No tendría que haber dudas acerca del dramatismo de *Celestina*: tanto los apartes como las acotaciones, que han sido analizados detenidamente por Lida de Malkiel (1962, y también 1956 y 1984), demuestran claramente la filiación de esta al ámbito dramático.¹ Por nuestra parte, hemos aportado una pequeña contribución a la cuestión en un trabajo publicado en el año 2013, donde subrayábamos cómo el uso de la onomatopeya “¡Ta, ta, ta!”, para sugerir la acción de tocar a la puerta, indicaba, a nuestro parecer, la intención del autor de señalar una acotación que, por falta de conocimientos y recursos, decidió representar con un “vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada” (“onomatopeya”, DRAE).

Si se acepta esta premisa, es decir, *Celestina* como obra dramática, surge un problema fundamental en cuanto a su génesis: si el autor tuvo (o los autores tuvieron) algún conocimiento de las técnicas dramáticas de la época, ¿dónde y cómo las adquirieron considerando que en Castilla la tradición teatral no floreció sino posteriormente a las últimas décadas del siglo XV, es decir, después del periodo en el que se compuso la obra maestra española?

Si por un lado la mayoría de la crítica ha aceptado y reconocido la pertenencia de *Celestina* al género dramático y su dependencia principalmente, como ya se ha dicho, de la comedia romana y humanística, por otro no ha logrado explicar satisfactoriamente esta relación. Para solucionar esta contradicción se ha ido repitiendo una y otra vez, sin aportar pruebas irrefutables, que tanto Plauto como Terencio, y sobre todo este último, eran autores leídos y enseñados en las universidades. Además se ha ido afirmando, siempre sin presentar evidencias concretas, que se representaban sus comedias ya desde finales del siglo XV y que en la Castilla de la época los espectáculos teatrales eran práctica muy común y difundida. En

¹ Además de Lida de Malkiel, han tratado de la relación entre *Celestina* y la comedia, entre otros, Russell, Whinnom y Canet Vallés.

cuanto a la comedia humanística, se ha afirmado y se sigue afirmando que no hay dudas de que es una de las fuentes principales de la obra maestra española, aunque los indicios acerca del conocimiento de este género de obras en España sean mínimos, si no nulos.

No se van a rebatir ahora uno a uno los puntos que se acaban de enumerar, algo de lo que ya nos hemos ocupado en unos trabajos (2011, 2012 y en prensa) a los que se remite a todo lector interesado. Solo nos gustaría concluir esta introducción al problema de la génesis de *Celestina* con una pregunta simple y directa: si de verdad en Castilla se conocían las comedias de Plauto y Terencio y también las humanísticas, ¿por qué resulta tan difícil, con la excepción de la obra maestra española en cuestión, encontrar otras obras de la época que demuestren una influencia evidente de los textos mencionados? Si, al contrario, y como creemos nosotros, las comedias no se conocían, o se conocían poco y mal, se vuelve otra vez a la cuestión inicial: ¿cómo se explica la composición de un texto dramático como *Celestina* en un lugar donde el drama todavía no se había desarrollado?

Todas las historias de la literatura españolas concuerdan en presentar a Juan del Encina como el padre del teatro español. Fue en 1496 cuando Encina publicó su *Cancionero*, en el que, junto con otras obras suyas de diferente índole, incluyó también sus primeras piezas dramáticas: estas son simples églogas que no tienen nada que ver con la complejidad, la maestría y los logros de *Celestina*, cuya primera muestra (la *Comedia de Calisto y Melibea*) se imprimió muy pocos años después.

¿Cómo explicar entonces la génesis de la obra? Si se aceptan todas las consideraciones expuestas hasta el momento (es decir, el dramatismo de la obra maestra española y la ausencia, en España, de una tradición dramática), entonces la única solución plausible parece ser la de considerar la posibilidad de que el núcleo primigenio de *Celestina* (repetimos, el núcleo primigenio, y no el texto en su totalidad) se haya compuesto en otro país.

Como es sabido, la península italiana fue la cuna del Humanismo y del Renacimiento y entre los varios “renacimientos” que se produjeron en aquel entonces muy digno de nota fue el del teatro antiguo. Tras el esplendor de la época de Plauto y Terencio la comedia había perdido su importancia y en la Edad Media la idea de teatro y, en particular, de la puesta en escena había caído en el olvido. Fue solo en el *Quattrocento* que se recuperó *in toto*. El “redescubrimiento”, en 1429, de las doce comedias plautinas desconocidas hasta aquel entonces y, en 1433, del comentario de Donato a Terencio despertaron todavía más el interés acerca de los dos comediógrafos latinos y los humanistas no solo intentaron imitarlos y emularlos, escribiendo las así llamadas comedias humanísticas –género que se desarrolló casi exclusivamente en la península italiana sin tener, con la excepción de Alemania, casi ninguna repercusión en la cultura de la época, mientras que en España se conocieron todavía menos que en Italia–, sino que también trataron de descifrar y dar un sentido a los textos que tenían entre sus manos. Al darse cuenta de que estos podían representarse en un escenario, la equivocada interpretación de unas glosas a sus piezas teatrales les había empujado a creer que en la época clásica había un *recitator* que leía las comedias mientras que unos actores se movían enfrente del público mimando la acción narrada (Stäuble, 187-202; Allegri, 268-274;

y Molinari). De todos modos, no tardaron mucho en entender cómo debían representarse las piezas de Plauto y Terencio y fue así que, después de unos cuantos siglos de incertidumbre y olvido, “resurgió” el teatro clásico y de allí, pronto, nació el teatro moderno (naturalmente esta es una reconstrucción muy escueta y nada exhaustiva de la historia del teatro que toma en consideración solo algunos puntos importantes a lo largo de un proceso mucho más complejo y dinámico).

En Florencia, Angelo Poliziano (1454-1494) fue, sin duda alguna, uno de los humanistas más eruditos que promocionó el estudio de la comedia clásica y que ayudó en la recuperación del teatro como espectáculo. Alrededor de 1484 impartió un curso sobre el *Andria* de Terencio donde no solo analizó detenidamente la obra sino que intentó presentar una historia de la comedia desde su origen griego hasta la época latina clásica. Siempre en Florencia hay constancia de que ya desde 1476 Giorgio Antonio Vespucci, amigo muy querido de Poliziano y Ficino, y tío del futuro navegador Américo, había hecho representar a sus estudiantes el *Andria* de Terencio por el evidente valor pedagógico ínsito en la recitación (aprendizaje y ampliación del vocabulario latín, oratoria, etc.) (Ventrone, 23-24). Otros maestros florentinos, como Luca d’Antonio Bernardi de San Gimignano y Paolo Comparini de Prato, habían seguido la misma práctica didáctica: el primero, que enseñó gramática en el *Studium* de la ciudad desde 1485 hasta 1498, puso en escena con sus discípulos obras que él mismo había compuesto y también los *Diálogos* de Luciano y una comedia de Plauto de la cual no nos ha llegado el título (Ventrone, 25 y n. 33); el segundo organizó con sus estudiantes la representación, el 12 de mayo de 1488, de los *Menaechmi* de Plauto con un prólogo de Poliziano. A estos primeros espectáculos con un fin principalmente pedagógico siguieron luego diferentes tentativas, en varios centros de la península italiana, de revivir y restaurar la tradición teatral clásica. Se puede recordar, por ejemplo, la puesta en escena de comedias y tragedias clásicas latinas en Roma al cuidado de Pomponio Leto y la academia pomponiana; o la intensa actividad dramática que se desarrolló en Ferrara desde 1486, donde se recitaron las obras de Plauto y Terencio después de haberlas traducidas al vernáculo (Paolini 2011).

Estos son, en breve, algunos de los episodios más sobresalientes de la recuperación del teatro como espectáculo en la península italiana. Además, hay que recordar las numerosas representaciones sagradas (sobre todo en Florencia), las fiestas y las ceremonias organizadas para celebrar la elección de un nuevo papa o “doge” (en Venecia), la visita de un personaje importante, las entradas reales, las representaciones de obras mitológicas y alegóricas, églogas, farsas, comedias humanísticas, etc. (Cruciani; Cruciani & Seragnoli; Guarino; Padoan; Ventrone; Villoresi; Zorzi). Todo esto da una idea muy clara de las múltiples manifestaciones del espectáculo y del notable desarrollo de la tradición dramática en la península italiana durante el siglo XV y, en particular, en sus décadas finales.

A la luz de los datos expuestos, un primer esbozo de *Celestina*, ¿podría haberse gestado en la península italiana? Sinceramente no nos parece una hipótesis tan descabellada.

De hecho los puntos de contacto entre *Celestina* y la península italiana no se limitan a cuestiones generales como la que se acaba de mencionar (es decir, el de una tradición teatral

casi ausente en Castilla, pero muy bien desarrollada en Italia); atañen también a elementos específicos de la obra maestra española que la relacionan directamente con la cuna del Renacimiento.

Entre los trabajos más recientes que han llamado la atención sobre esta conexión hay que citar, sin duda, los de Álvaro Alonso: en 2010 se ha ocupado de una asociación lírica (“rubíes entre perlas”) que no se conocía en Castilla y que se utilizó para describir las manos de Melibea (“los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas”); el estudioso ha señalado la falta de dicha imagen en la literatura castellana de la época y al mismo tiempo ha subrayado su presencia en la lírica italiana de la primera mitad del siglo XVI que, de todos modos, se enlazaría con una tradición cuatrocentista; la conclusión a la que llega es que la descripción por parte de Calisto de las manos de Melibea sugiere una procedencia italiana. En 2016, en cambio, se ha enfocado en el romance “Mira Nero de Tarpeya” que canta Sempronio en el acto I de la obra: aun en este caso Alonso ha demostrado cómo la interpretación en clave amorosa del romance (las llamas que ardieron Roma se asocian a las del enamorado y la crueldad de Nerón a la de la dama indiferente y desdeñosa) tiene un precedente claro en la poesía italiana del *Quattrocento* y revela, así, una familiaridad del autor de *Celestina* con la lírica italiana nada despreciable.

Hay que mencionar, además, a Ottavio Di Camillo, quien, en un largo y meticuloso artículo, ha analizado en detalle el primer acto de la obra relacionándolo con la cultura florentina de la segunda mitad del XV; como ha mostrado el estudioso, los debates acerca de la naturaleza cuantitativa y cualitativa del fuego del Purgatorio, sintagmas como “la dignidad del hombre” (en boca de Sempronio, que critica a su amo porque somete “la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer”), la alusión a la proporción del cuerpo (como la que hace Calisto refiriéndose a Melibea al describirla), el chiste de la “cola de alacrán” de Pármeno, la referencia a templado y destemplado, luz y oscuridad –al tratar de la enfermedad del joven enamorado–, los evidentes paralelismos con los *Remedia amoris* de Enea Silvio Piccolomini, etc., indican todos que el caldo de cultivo del primer acto fue, posiblemente, la Florencia de la segunda mitad del *Quattrocento*.

Por último, se nos permita citar tres trabajos nuestros: en el primero (2009), se ha analizado un gesto obsceno (“dar las higas”) que se menciona en dos ocasiones en *Celestina* y que parece no tener antecedentes en España, mientras que sí se encuentra en la península italiana, donde se han rastreado más de 25 recurrencias en documentos de diferente clase (obras literarias, cartas, estatutos, crónicas, etc.). En otro artículo (2010) se ha estudiado y transcrito una farsa florentina de finales del XV o principios del siglo XVI, que se conserva actualmente en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, donde dos de los personajes principales se llaman Calisto y Sempronio / Sempronio: el joven Calisto ha decidido casarse y pide consejo a su viejo (en cuanto a edad) amigo, que le nombra, uno tras otro, todos los inconvenientes del matrimonio. Finalmente (2012), se ha tratado de la correspondencia entre *Celestina* y la comedia humanística subrayando la ausencia de esta en España y adelantando, en parte, las premisas del presente trabajo: si se acepta la influencia de los dramas

humanísticos en la obra maestra española, entonces habrá que tomar en consideración la posibilidad de que el primer esbozo de la obra se compuso en otro país.

En fin, las que se han expuesto arriba son las razones por las que creemos que hay un problema fundamental con la génesis de *Celestina*. No ha sido nuestro propósito convencer al lector de que nuestras ideas están en lo cierto. Esperamos solo haber despertado su curiosidad y llamado su atención sobre un asunto que, como se ha dicho al principio, no ha recibido todavía la atención que se merece y parece ser muy prometedor. Continuar por este camino podría descubrir nuevas pistas todavía desconocidas que podrían ayudar a entender, un poco más, dónde, cómo y cuándo se compuso el primer germen de esta obra maestra que todos conocemos y admiramos con el título de *Celestina*.

Obras citadas

- Allegrì, Luigi. *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza, 1988.
- Alonso, Álvaro. “«Perlas y rubíes»: una imagen italiana entre Santillana y la *Celestina*”. En Devid Paolini coord. “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. Vol. 1, 26-35.
- . “«Mira Nero de Tarpeya»: el romance, *La Celestina* y la poesía italiana”. *Rilce* 32.1 (2016): 32-46.
- Canet Vallés, José Luis. *De la comedia humanística a teatro representable*. Valencia: UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de València, 1993.
- . “La comedia humanística española y la filosofía moral”. En Felipe B. Pedraza & Rafael González eds. *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1994)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995. 175-187.
- . “Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias”. En Irene Romera y Josep Lluís Sirera eds. *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*. València: Universitat de València, 2007. 15-28.
- . “*Celestina*: «sic et non». ¿Libro escolar-universitario?”. *Celestinesca* 31 (2007): 23-58.
- Cruciani, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni, 1983.
- . & Diego Seragnoli eds. *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- Di Camillo, Ottavio. “When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A Reconsideration”. En Devid Paolini coord. “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. Vol. 1, 91-157.
- DRAE* = *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2014. 23ª ed. Accesible on-line: <www.rae.es> [consultado el 26/12/2016].
- Guarino, Raimondo ed. *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*. Bologna: Il Mulino, 1988.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “Reseña de Johannes de Vallata. *Poliódorus, comedia humanística desconocida*. Edición de José María Casas Homs”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 10.3/4 (1956): 415-439.
- . *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- . “La técnica dramática de *La Celestina*”. En Lía Schwartz & Isaías Lerner eds. *Homenaje Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984. 281-292.
- Molinari, Cesare. “La memoria del teatro nel medioevo e il caso di Terenzio”. En Christopher Cairns ed. *The Renaissance Theatre. Texts, Performance, Design*. Aldershot: Ashgate, 1999. Vol. 1, 1-10.
- Padoan, Giorgio. *L'avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin, 1996.

- Paolini, Devid. "El gesto obsceno de «dar las higas» en *Celestina*". *Celestinesca* 33 (2009): 127-141.
- . "Una curiosa coincidencia: Sempronio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina". En Devid Paolini coord. *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. Vol. 1, 252-271.
- . "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo XV) y *Celestina*". *Celestinesca* 35 (2011): 67-84.
- . "La comedia humanística, *La Celestina* y España". En Patrizia Botta coord. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bagatto Libri, 2012. Vol. 2, 281-287.
- . "Acerca del género de *Celestina*: algunas observaciones". En Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company & Aurelio González eds. *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013. 491-502.
- . "Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo XV", en prensa.
- Russell, Peter E. ed. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.
- Stäuble, Antonio. *La commedia umanistica del Quattrocento*. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- Ventrone, Paola. *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*. Pisa: Pacini Editore, 1993.
- Villoresi, Marco. *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*. Roma: Bulzoni, 1994.
- Whinnom, Keith. "The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents". *Celestinesca* 17.2 (1993): 129-146.
- Zorzi, Ludovico. *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi, 1977.