

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

años las interpretaciones de la obra, se ha deducido la pertenencia del autor a las varias doctrinas morales de la época generalmente de raíces estoicas o aristotélicas, con el resultado de desviar la atención de una visión del mundo más bien caracterizada por un difundido epicureísmo que ahora me atrevería a llamar lucreciano.

Pero una atenta lectura de la obra en la forma en que nos ha llegado, es decir en una acumulación de refundiciones estratificadas que se han ido elaborando alrededor de un texto originalmente bien estructurado, no encuentra correspondencia alguna entre la *Tragicomedia* y las doctrinas morales generalmente atribuida a Petrarca ni, específicamente, con las que suelen derivarse de su *De remediis* o de la *Praefatio* al segundo libro. Por tanto, es razonable preguntar, ¿con cuáles ideas de Petrarca se identificaba el autor de la prefación de la adición a la *Comedia*? ¿Qué postulados del aretino compartía y cuáles de ellos le ayudaban a expresar sus propios sentimientos o a formular por escrito la laboriosa experiencia de la creación literaria? El único motivo al que él mismo alude no es para aclarar el significado de la obra. Parece más bien que el encargado de la «Gran Adición», en palabras de Marciales, haya recurrido explícitamente al comentario de Petrarca sobre la sentencia de Heráclito a causa de que «esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores». En otras palabras, los préstamos de la *Praefatio* y, por supuesto, la autoridad de Heráclito y Petrarca le han servido para ilustrar el eterno problema de las interpretaciones heterogéneas a que se presta toda obra literaria. Su explicación, inesperadamente, nos suministra dos preciosos testimonios: uno acerca de la más temprana recepción de la obra y el otro relacionado a su autoría anónima. Respecto a los primeros usuarios de la *Comedia* en Castilla, el autor de la prefación registra únicamente las diversas reacciones de lectores u oyentes, mientras guarda un silencio absoluto acerca de un público de espectadores, lo que excluye toda representación o recitación teatral dentro o fuera del ambiente universitario, en evidente contraste con la documentada recepción recitativa de la obra en Italia.

No menos relevante es lo que puede deducirse de sus ideas, no siempre coherentes si no contradictorias, respecto al primer autor de la obra. Al asumirse arbitrariamente la autoría de la comedia en 16 actos («acordé meter segunda vez la pluma en tan extraña labor»), desmentido por la evidente reescritura de los personajes, no solo se abstiene de limitar el anonimato al primer acto de acuerdo con la carta prólogo «El autor a su amigo», («Vi que no tenía su firma del autor y era la causa que estaba por acabar»), sino que sigue ocultando inexplicablemente su propio nombre, y peor aún, en vista del éxito de la obra. Similarmente ambigua resulta su atribución del título de comedia al ‘primer autor’, que fue él que quiso darle tal denominación a causa del comienzo «que

fue placer». Aparte de achacar una cierta banalización del género a un experto humanista que en cuestiones de representación dramática no tiene igual en la Europa de finales del siglo xv, cabe preguntarse a cuál primer autor se refiere. No es por cierto el mismo de «El autor a su amigo» que no da ningún título a los papeles que ha supuestamente encontrado. Tampoco puede ser el de la comedia en dieciséis actos puesto que él mismo se ha declarado autor de ella. Por tanto, al no revelar su nombre ni siquiera de la composición de los cinco autos adicionales confirma el anonimato de la obra y de su múltiple autoría.

Atando los cabos del tema que nos atañe, queda por dar una respuesta a lo que motivó la reescritura del comentario de Petrarca a la sentencia de Heráclito. Puesto que tiene muy poco que ver con el tejido moral de la obra y con las acciones de los personajes, fuera de las acostumbradas generalizaciones sobre la condición de la vida humana en general, una plausible respuesta a la traducción de tan largos pasajes al castellano en la prefación a la larga interpolación de la comedia pudo haber sido la intención de compartir con los lectores su extenuante contienda con el texto (*Omnia secundum litem fieri*) al «meter segunda vez la pluma en tan extraña labor». Su propósito parece ser el de dejar constancia de su lucha personal con el texto de la *Comedia*, en su afán de hilvanar una continuación aceptable a una obra artísticamente acabada, ya que la lucha de los *scriptores* que pelean con los pergaminos, la tinta, la péñola o el papel (*Quae scriptorum prelia cum membranis, cum atramento, cum calamis, cum papyro?*, Petrarca, *De remediis*, II Praefatio) no se limita únicamente a los escribas sino también a los filósofos, gramáticos, oradores, dialécticos o abogados con su *litteratorum verbis*. Tampoco puede excluirse el motivo de que el continuador quiso hacer gala de su erudición y, plausiblemente, su vaga percepción de una cierta afinidad con el tema de la violencia en la obra. No cabe duda de que el refundidor haya concebido su presentación de los actos intercalados (un tercio de la obra) siguiendo la práctica de los versos acrósticos con los cuales solo comparte la condición de materia preliminar, o sea el paratexto en término moderno. Ambos fueron comisionados por un impresor, para servir de aliciente a la venta y consumo del nuevo producto. Y mientras el devoto Proaza, en la Toledo de Cisneros, quiso atraer a los lectores cristianizando el mensaje de la *Comedia*, debido a la conspicua ausencia de dios y de toda religiosidad en la obra, el mundano autor de la nueva presentación intentó, en cambio, seducir al lector ofreciéndole un incentivo de probada eficacia, ayer como hoy, estimulando su fantasía con nuevas escenas de prolongado ‘deleyte’.

Me he detenido de forma emblemática en el análisis de solo dos rasgos, entre muchos otros, de *La Celestina* que los estudiosos de la obra han generalmente pasado por alto o, si estudiados, los han ceñido a interpretaciones

heredadas, formuladas en épocas en que se tenía escaso conocimiento de la tradición literaria, tanto del texto como del género a que pertenece, por no hablar del contexto histórico, anacrónico o de manual, y del misterioso entorno de su autoría. Son estas las razones que han justificado este estudio cuyo objetivo ha sido limpiar lo innecesario y lo superfluo antes de preparar el terreno para futuras investigaciones, filológicamente más sostenibles e históricamente más fáciles de verificar. Solo desde un punto de partida que permita a la comunidad de estudiosos contestar el uso de datos y la validez de las hipótesis, es posible empezar a cuestionar la demasiada confianza, si no la autoridad, que se les ha otorgado a los precedentes, usualmente basados en opiniones e impresiones, muletas que han sostenido hasta el presente la mayor parte de la crítica celestinesca, sea que procedan de reconocidos especialistas sea de innumerables críticos ocasionales.

Que la problemática inherente a la génesis del texto no nace de repente en la labor investigativa de Paolini, se desprende de las repetidas referencias a lo largo de su análisis a trabajos ya publicados que revelan los pasos de una larga reflexión antes de llegar a la convicción de que la obra constituye un caso único, un enigma literario, que todavía necesita una definición apropiada por falta de documentación histórica acerca del autor, año y lugar de composición, es decir la génesis de la comedia primitiva. Lo que sorprende de su análisis es constatar como a esta cuestión generaciones de distinguidos especialistas de indudable erudición no le hayan prestado la mínima atención, tanto los del pasado como los exponentes del renovado interés en *La Celestina* a que hemos asistido en las últimas décadas. Efectivamente, un examen atento de estas últimas investigaciones, que por cierto han contribuido decididamente a un mejor conocimiento de la *Tragicomedia*, indica que los pocos estudiosos que por primera vez se han ocupado del problema de la autoría ni han aludido a la cuestión de la génesis. La separación entre autoría y génesis, a mi parecer forzada, por ser las dos caras del mismo problema y por tanto imposible de desasociar, como también la tendencia inversa de no distinguir el autor de los continuadores, inexplicablemente considerados una sola persona, o la obra de sus refundiciones, puede solo explicarse si se tiene en mente el condicionamiento que las disposiciones temáticas previamente establecidas, una vulgata a todos los efectos del corpus crítico, todavía ejerce sobre la lectura crítica e investigativa de la obra engendrando en la mayoría de los casos resultados de carácter apriorístico. En efecto, con excepción de los pocos estudios de crítica textual o sobre el libro impreso y los grabados, campos tradicionalmente desatendidos, las aportaciones al estudio de *La Celestina* han generalmente consistido en continuaciones, elaboraciones o ramificaciones de temas e interpretaciones ampliamente aceptados sin darse cuenta de que muchos de

ellos tienen un origen impresionista o han sido determinados por intuición, empatía, analogías poco fiables, a veces agudeza o procedimientos metodológicos no siempre aplicables y otras predisposiciones del crítico.

En contra de estas prácticas, el objetivo principal del análisis de Paolini es precisamente el de cuestionar las aparentes certidumbres desvelando la puntos débiles o inconsistentes de las premisas y presupuestos en que se basan. Inicio de su investigación, por ejemplo, es examinar si *La Celestina* puede designarse comedia humanística cuando la realidad histórica no respalda la legitimidad de dicho marbete. Y aunque la tendencia general ha sido ignorar que, durante el siglo xv en Castilla, como también en otros territorios de la península ibérica, no se registre ninguna actividad de humanistas que hayan mostrado interés alguno en el teatro, sea clásico, elegíaco o humanista, la obligación de dar una respuesta a esta discrepancia todavía persiste. Por tanto, la pregunta que se pone es; ¿cómo se explica la irrupción de una comedia, sin duda la más erudita del humanismo italiano y europeo de la época, en la escena literaria de Castilla en vista de tan divergente condición? La respuesta a este interrogante es el largo estudio que aquí presentamos, cuyo análisis gira en torno a tres ejes y a una propuesta cuya finalidad es abrir caminos para una posible solución del misterio de su génesis. El estudio empieza con un recorrido del espectáculo en los siglos sin memoria del teatro, en que la teatralidad, es decir una rudimentaria praxis teatral, sobrevive en una multitud de formas que se materializa en ambientes litúrgicos y profanos. Es a partir del siglo xii que se advierten las débiles señales de un cierto interés en la pasada existencia de un teatro romano, cuyas huellas, difíciles de descifrar, todavía podían admirarse en las ruinas de antiguos edificios y en las incompresibles referencias que se encontraban dispersas en textos literarios. Pero hay que esperar al siglo xv, cuando el lento proceso de recuperación o, mejor dicho, de reinención, de las prácticas recitativas, de la identificación del espacio delegado a la actuación y de la misma noción de teatro, junto al impulso tras el descubrimiento de comedias desconocidas de Plauto y el comentario de Donato a Terencio, alcanza una nueva etapa que se caracteriza por la especulación teórica y por los intentos de recrear la representación de la comedia clásica en todos sus componentes. Y es precisamente en la cultura teatral que se afirma entre el último tercio de siglo xv y principios de xvi donde se establece una relación física entre el público y los recitantes que actúan en la escena, cuando se lleva a cabo la gestación del teatro moderno. En efecto, entre las novedades que las experimentaciones escénicas y recitativas han creado resalta la del espectador, persona suficientemente erudita que sabe apreciar colectivamente la experiencia estética e intelectual del evento teatral y, cuando la obra se imprime, la del lector silencioso y solitario, como él de la carta, «El autor a

su amigo», que desde la intimidad de su cuarto puede absorber la maestría artística del texto identificándose con el autor a través del lenguaje «jamás en nuestra castellana lengua *visto* [¿en la escena?] ni *oído* [¿de la escena?]]» (el énfasis es mío).

El sintético repaso de la historia del teatro antes de *La Celestina* sirve a Paolini para aclarar la debatida atribución a cuál género pertenece la obra puesto que varios estudiosos todavía la clasifican bajo novela o novela dialogada, una interpretación que empieza a circular entre los eruditos de finales del siglo XVIII. Sin embargo, la dicotomía comedia/novela se remonta, según evidencias textuales y extratextuales, desde el comienzo de la tradición directa castellana y la tradición indirecta italiana. Mientras en Castilla la obra fue leída como novela, lo que motivó la adición de argumentos al principio de cada auto —pensando que auto tenía la misma función de capítulo y la intercalación de cinco autos adicionales es en efecto una continuación de la obra como relato—, diferente fue la recepción en Italia, donde la obra fue siempre identificada con el género cómico, y aunque no haya documentación de su puesta en escena fue por cierto recitada en un trasfondo escenográfico. Más importante aún, su afiliación al género dramático es testimoniado por el historiador y bibliógrafo, Marin Sanudo, y el teórico de la comedia y de la tragedia, Giraldi Cinzio.

El primer eje del estudio de Paolini se articula, como ya dicho, en un examen meticuloso de la masiva presencia de las comedias latinas de Plauto y Terencio en Italia, y de la casi ausencia de estos dramaturgos en la cultura literaria española hasta bien entrado el siglo XVI. Puesto que un buen número de estudiosos parece desconocer esta deslumbrante divergencia cultural entre las dos penínsulas y ha utilizado la componente humanística de *La Celestina* para asumir que las mismas condiciones culturales de algunos centros humanísticos italianos eran también presentes en ambientes universitarios castellanos en que se presume se compuso la obra, la documentación exhaustiva cuyas fuentes el joven estudioso ofrece y que recoge con un rico aparato informativo en uno de los apéndices, ha servido a abrir la primera brecha en el muro que la crítica interpretativa ha erigido alrededor de la obra, basado esencialmente en la exigua e inestable información de que se disponía hasta el presente. A esta incongruencia inicial, *prima facie* evidencia de la insostenibilidad de las actuales versiones elaboradas acerca del origen de la obra, sigue una serie de investigaciones en que se exploran pertinentes aspectos relacionados con la génesis de la comedia, con miras a adquirir suficientes pruebas que puedan reforzar o invalidar el primer resultado. A tal propósito, rastrea literalmente todas las fuentes localizables en base a las cuales determina canales y lugares de difusión para mejor evaluar el complejo fenómeno de

la recepción en sus diferentes modalidades, de la lectura a los usos didácticos, del entretenimiento personal o de grupo a la representación teatral. Es sobre esta última función en que Paolini se detiene para analizar los intentos de representación de la comedia clásica y las continuas experimentaciones de que fue objeto. Traza el desarrollo a lo largo del siglo xv, desde los ejercicios retóricos y la recitación en las escuelas particulares de algunos humanistas hasta la puesta en escena, primero en latín y luego en italiano, en círculos humanísticos y, sobre todo, en algunas cortes señoriales donde las siempre más elaboradas representaciones escénicas tras animar por años la vida cultural e intelectual de las pequeñas ciudad-estados, llegaron a jugar un papel de suma importancia en las relaciones políticas con estados infinitamente más poderoso, en un insólito despliegue de cultura frente a poder. Continuando con el hilo argumental del capítulo, Paolini dedica la última parte al estudio de la comedia humanística y a su recepción en Italia y Europa, desde sus primeras manifestaciones en las fiestas estudiantiles de algunas universidades italianas a formas más complejas debidas a la constante interacción con la paulatina revalorización de la comedia clásica. Esbozar un resumen de su exposición analítica respecto a la comedia humanística y su fortuna me obligaría a dejar afuera numerosas aportaciones de primera importancia. Por tanto, solo quiero destacar el hecho de que, en España, como en partes de Italia y Europa, la recepción de la comedia humanística, inventada y exclusivamente cultivada en algunos centros humanísticos italianos, es virtualmente inexistente, lo que constituye otro factor histórico que incide profundamente en la enigmática aparición de *La Celestina* en Castilla a finales del siglo xv. Similarmente me parece pertinente llamar la atención a la indagación sistemática que Paolini ha llevado a cabo en catálogos, bibliotecas, archivos y documentos varios, en busca de textos o referencias a comedias humanísticas, una labor análoga a la pesquisa hecha anteriormente por las comedias de Plauto y Terencio. El tiempo que exige esta laboriosa tarea, sin mencionar dificultades de todo tipo, revela la absoluta importancia que el joven estudioso atribuye a la documentación histórica en su totalidad y al dato particular que ha sobrevivido; ambos ofrecen conocimientos indispensables para emprender el análisis de un texto del pasado. Su acercamiento a la investigación me recuerda el método introducido por Kristeller, el distinguido estudioso a quien se debe la primera definición del humanismo, quien hacia la mitad del siglo pasado inició a recoger en su catálogo, *Iter italicum* (ahora en seis tomos), las obras de todos los humanistas y datos pertenecientes al humanismo que se encuentran desparrramados por todas partes de Europa. El intento era facilitar la investigación de futuros estudiosos, aunque sospecho que había también otro propósito: quitar a sus coetáneos el pretexto de la falta de documentación con la cual limitar

lo más posible interpretaciones fantasiosas del humanismo y humanistas. En la de Paolini hay otro objetivo que es poner al alcance de otros estudiosos, sobre todo los que han sido condicionado por la crítica tradicional, las pruebas contundentes de sus conclusiones. En breve, no debería sorprender que hoy en día en su ámbito de estudio Paolini es, sin duda alguna, el conocedor más autorizado del teatro humanístico en España, a lo que hay que añadir que también puede contarse entre la media docena de estudiosos más acreditados que forman el restringido grupo de especialistas del teatro humanístico italiano.

Después de analizar las condiciones histórico-culturales, que comprueba la ausencia total de Plauto y Terencio en la tradición literaria y teatral castellana, lo que plantea el problema inexplicable del ambiente y circunstancias en que se compuso una comedia destinada a la representación como *La Celestina*, Paolini aborda el examen del texto pasando de un acercamiento extratextual a uno intertextual. En el cambio de perspectiva, lo que constituye el segundo eje de su investigación, el estudioso se concentra en las relaciones que vinculan el texto con otros textos del mismo género, ya que este entramado, presente en la génesis de la obra, está ideado para moldear la forma artística que quiere darle el autor y para cumplir con la fruición de los usuarios que, por compartir los mismos conocimientos, saben apreciar la maestría con que evoca elementos formales y de contenido de obras de reconocida autoridad, que él mismo ha sido capaz de refundir ingeniosamente en la elaboración de una nueva comedia. En este apartado, Paolini explora lo que tradicionalmente se han llamado fuentes, influencias, préstamos y otros tipos de antecedentes o afinidades entre el texto de *La Celestina* y los del teatro clásico, elegíaco y humanístico, sometiendo a un examen riguroso los que varios estudiosos han ya señalado y añadiendo, por supuesto, de lo suyo. A la vieja idea de dependencia de un texto de otro, sea por ser más antiguo o de más autoridad, y las implicaciones que esta noción ha siempre conllevado, se sustituye un acercamiento centrado en la dinámica de apropiación del material dramático que cada autor extrae de su repertorio personal, un proceso no muy diferente del uso de los *theatregrams* (teatrogramas), término creado por Luise George Clubb para explicar el sistema compositivo de Shakespeare al asimilar en sus comedias numerosos aspectos temáticos, históricos y literarios de la cultura renacentista italiana. La conclusión a que llega el examen de Paolini comprueba que *La Celestina* no solo no pertenece al subgénero de la comedia humanística, deducción a la que yo mismo había llegado últimamente por otros caminos, sino que ninguna de sus comedias tampoco le ha servido de modelo. En breve, si hay un modelo o modelos en que se ha plasmado *La Celestina*, estos solo provienen de las comedias de Plauto y Terencio.

Si el estudio de Paolini se ha ocupado hasta ahora de examinar el texto desde una perspectiva histórico-extratextual para pasar después a una histórico-intertextual, el tercer eje de su investigación analiza las interrelaciones entre la tradición directa castellana y la tradición indirecta italiana de las dos versiones de la obra, es decir, la *Comedia* y *Tragicomedia*. Pero antes de la recepción de una primitiva *Comedia*, atestada por múltiples referencias históricas, que precede en algunos años la bien conocida edición *princeps* de la traducción de la *Tragicomedia* (Roma, enero de 1506), Paolini se detiene en un análisis escrupuloso de un aspecto desconocido de la obra que se remonta a la génesis del texto y a la herencia cultural del autor anónimo. Son lecciones intertextuales provenientes de diversos tratados y de obras literarias italianas totalmente desconocidos en la España del siglo xv. Junto a sus previas señalizaciones, recoge también las fuentes estudiadas por otros estudiosos, sometiéndolas todas a una cuidadosa revisión. Resultado de este análisis es la sorprendente revelación de un aspecto inesperado de la obra, sin duda el más contundente que haya visto luz hasta ahora. La única conclusión que puede sacarse, hasta pruebas contrarias, es que la obra contextualmente está dentro de la tradición literaria italiana y está escrita, no se sabe en qué forma, por un desconocido humanista italiano, y yo añadiría, no de los menores. El número de tantas y tan diversas relaciones intertextuales que apuntan a un autor prolífico y de elevada cultura literaria no puede atribuirse a meras coincidencias o explicarlas como casos fortuitos del vasto patrimonio literario que sustenta el texto. El uso que el autor hace de ellas no parece ser el de simple emulación o de hacer alarde de su vasto conocimiento; responde más bien a la asimilación de fuentes o modelos ya integrados en su memoria literaria, y al recontextualizarlos en la espontaneidad de la creación literaria asumen nuevos significados y nuevas funciones estilísticas.

En la investigación sobre la génesis de *La Celestina*, los resultados del análisis de Paolini se destacan por haber aportado contribuciones de suma importancia que si valoradas correctamente no podrán que rectificar el rumbo de varias tendencias interpretativas que han sido hasta el presente acriticamente aceptadas. Su estudio supera por cierto todas las indagaciones anteriores que sobre presupuestos nunca bien documentados han, sin embargo, ofrecido soluciones totalizantes acerca de la autoría de la obra, cuya consecuencia, por venir de distinguidos eruditos, ha sido la de absolver al estudioso de no ponerse ninguna pregunta sobre la génesis del texto, ya que tal aspecto nunca se ha considerado una cuestión debatible. Por tanto, las primeras respuestas al misterioso origen de la obra, que aun con las distorsiones sufridas por mano de refundidores de niveles manifiestamente inferiores al del autor supo captar la atención del lector culto de la Europa de la época, empieza a perfilarse no ya

en base a la capacidad impresionista del crítico o a la agudeza de su intuición sino sobre una documentación comprobada y comprobable que solo puede confutarse con el descubrimiento de otros datos o evidencia que la contradicen. En cualquier caso, los resultados de las investigaciones de Paolini, que evidencian una autoría de la obra proveniente de algún centro humanístico de la península italiana en un contexto de cultura teatral de vanguardia, han abierto nuevas líneas de investigación a futuras generaciones de estudiosos. No tengo la menor duda de que su análisis y vasta documentación van a ser objeto de riguroso escrutinio, como toda investigación seria debe ser. Pero también estoy convencido que el esfuerzo colectivo de futuros investigadores que llevarán adelante la labor pionera de Paolini descubrirá más relaciones intertextuales y otros tipos de evidencia que contribuirán a corroborar y amplificar el escaso conocimiento que actualmente tenemos acerca del origen italiano de la obra.

El estudio de Paolini es solo el primer paso hacia una posible solución de la enigmática génesis de *La Celestina*. Y aunque constituya una considerable aportación, en la medida en que finalmente ha fijado su pertenencia a una bien definida tradición literaria, añade más preguntas a una problemática que de por sí ya era extremadamente compleja, me refiero al problema adicional implícito en el hecho de haber sido compuesta en una lengua y en un lugar que no corresponden a los de su primera difusión documentada. Sin restar importancia a la multiplicidad de preguntas que pone la obra, Paolini concluye el estudio avanzando una posible propuesta que mira a identificar las inmediatas tendencias literarias que concurren a la composición de la obra. Además de la consistente presencia de la comedia clásica en la estructuración de las escenas y en las actuaciones de los personajes, factores que ha ampliamente ilustrado a lo largo del estudio, Paolini se detiene en analizar el componente novelístico que juega un papel fundamental en la obra. Es este un campo de estudio totalmente ajeno a la crítica celestinesca que, en Italia en cambio, ha atraído desde hace tiempo la atención de numerosos filólogos. A ellos se debe el mérito de haber puesto de relieve las diversas relaciones que este género literario, ya en su auge, siempre mantuvo con el desarrollo del teatro a partir del siglo xv. Justamente, sitúa el origen de la obra en las huellas literarias tras el impacto que causó la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini en Italia, y en menor grado, en Europa, durante las últimas décadas del siglo xv, a juzgar por las traducciones y refundiciones de que fue objeto. Las lecturas intertextuales que acercan *La Celestina* a la novela, no con la misma frecuencia con que el autor ha saqueado la epístola de Piccolomini a Hipólito de Milán (mejor conocida como *De remedio amoris*), cuyos préstamos reaparecen traducidos literalmente en las primeras escenas, indican que el autor conocía bastante

bien otras obras de Pío II. Y aunque no hay una dependencia directa con la novela, la *Comedia* es sin duda el resultado de imitaciones y refundiciones de casos trágicos que narran la muerte desastrada de jóvenes amantes. Una novela, todavía inédita, que se necesita estudiar a fondo es la historia de *Estorre y Camila*, transmitida en forma manuscrita en una pequeña antología de cuatro cuentos que circulaba en Venecia en el último tercio del siglo xv. Comparte con *La Celestina* el muy raro motivo de muerte del amante por caída de la escala. Además, como en la *Comedia*, la *novela amatoria honesta* reproduce, sin embargo, lecciones de *novela amatoria turpis* directamente de la *Historia de duobus amantibus*.

En conclusión, el estudio que Paolini ha llevado a cabo, como puede apreciarse en este libro, se caracteriza por la rigurosidad de su análisis y por una investigación meticulosa y comprensiva de las fuentes que utiliza en sus argumentos. Respecto al tradicional «estado de la cuestión», sus aportaciones marcan definitivamente un nuevo capítulo en la historia crítico-filológica de *La Celestina*. Los resultados de su acercamiento analítico han revelado aspectos del texto inesperados que prometen aclarar el significado original de la obra y los presupuestos artísticos y literarios presentes en el proceso creativo del autor. Pese a las novedades que ofrece en cuanto a tradición y cultura literaria a las que pertenece la comedia, los problemas de la génesis y autoría quedan todavía sin resolver. Es de esperar que el camino abierto por Paolini y las nuevas líneas de investigación que ha indicado sean de estímulo a viejos y jóvenes estudiosos dispuestos a disipar la oscuridad que todavía no nos permite ver la maravilla que es *La Celestina*.

Ottavio Di Camillo
The Graduate Center, Emeritus