

PAOLINI, Devid (2023), *La génesis de «La Celestina»*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 337 pp. ISBN: 978-84-9192-358-9.

Se ha dicho muchas veces: *La Celestina* es una de las obras de nuestro acervo literario que más enigmas conserva todavía, a la espera de la luz crítica que ilumine sus muchos rincones oscuros. Y esta afirmación no se convierte en verdadera por su mera repetición, sino que enseguida se le hace evidente al investigador por los inmediatos escollos que este ha de enfrentar. Desde los abundantes *loci critici* que contiene el texto, hasta el establecimiento de la verdadera autoría de la obra; desde la identidad real de Fernando de Rojas, hasta la naturaleza de los modelos literarios que subyacen en la escritura de la *Comedia/Tragicomedia*. Además, ocurre con frecuencia que estos problemas (y otros) no se presentan aisladamente ni su resolución permite el trabajo parcelado, sino que cada uno de ellos puede arrastrar otras dificultades paralelas a las que hay que atender: el crítico se encuentra en un tortuoso laberinto en el que cuesta dar pasos seguros.

El presente libro del profesor Devid Paolini, *La génesis de «La Celestina»*, aborda la cuestión de cómo y dónde pudo tener su origen nuestra obra maestra. Su estudio es fruto de veinte años de investigación, en parte adelantada en diferentes publicaciones académicas que ahora ordena, matiza y pone al día con nuevas aportaciones. Ofrece así unos resultados que habrán de ser tenidos muy en cuenta por quienes en el futuro acometan estudios acerca del origen de la obra castellana. Porque, lo adelantamos ya, su libro no aparece solo como importante aportación a los estudios celestinescos, sino que, además, sacudiendo el tronco al que tantos investigadores se han (nos hemos) aferrado como punto firme de apoyo, remueve algunos postulados profundamente arraigados durante décadas. Esta novedad la resalta ya el profesor Ottavio Di Camillo en el interesante «Prefacio» que abre el libro.

Paolini, celestinista constante y, a la vez, atento bibliógrafo, conocedor de primera mano de cuanto se publica sobre la obra (desde 2010 es responsable del suplemento bibliográfico de la revista *Celestinesca*; a partir de 2017, junto a Amaranta Saguar García), explica la razón de su estudio en el capítulo 1 y enseguida repasa, en el capítulo 2, la controversia que ha generado la adscripción genérica (drama o novela) de *La Celestina* y defiende su naturaleza dramática. Con ello no quiere significar que hablemos de teatro a la manera *moderna*, puesto que «durante la Edad Media se había perdido la noción de teatro y, sobre todo, la

conexión entre el texto y su puesta en escena» (p. 38). Pero es claro que *La Celestina*, a pesar de no haber sido concebida para su representación, ofrece suficientes elementos (partiendo de su forma dialogada) que muestran decididamente la técnica dramática empleada por su(s) creador(es). Plantear de entrada la cuestión del género literario, que cada vez genera menos debate, obedece al convencimiento de que la *Comedia/Tragicomedia* (nombres que no aludían al hecho teatral, sino al estilo, los personajes y el desenlace de la obra) nació sobre el modelo de la comedia romana de Plauto y Terencio, es decir, sobre un patrón efectivamente teatral, pero para desarrollarse como texto dramático sin vinculación con las tablas.

Para explicar esa dependencia de la comedia latina (lo que ya puso de manifiesto María Rosa Lida en *La originalidad artística de «La Celestina»*), Paolini indaga, en el capítulo 3, en la difusión de las obras de Plauto y Terencio durante el siglo xv, tanto en la península ibérica como en la península italiana. Mediante una extensa aportación erudita queda bien probada la preeminencia en aquel momento de Terencio sobre Plauto, al contrario de lo que ocurrió en la Antigüedad clásica. Los textos de Terencio, autor muy estimado en el siglo xv, se utilizaban en Italia en la enseñanza del latín y eran recitados en ámbitos académicos de Roma, Ferrara o Milán, sobre todo a partir del último cuarto del siglo.

En cuanto a España, la conjetura repetida (Bonilla y San Martín, Grismer, García Soriano y otros) de que a finales del siglo xv *debieron* de representarse las obras de los comediógrafos romanos acabó por asentar como verdad lo que, ciertamente, nunca tuvo demostración documental. Esta creencia, extraída de una cita insegura de la *Historia Universitatis Parisiensis* (1665), de Cesar Egasse Du Boulay, se encarga Paolini de impugnarla con rotundidad: «¿Qué documentación tenemos, hoy en día, de representaciones de comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv o durante el siglo xv? Ninguna, simplemente ninguna» (p. 90). Y, en efecto, los primeros testimonios documentales nos llevan ya al siglo xvi.

La parte final del capítulo 3 se dedica a la comedia humanística, un género en lengua latina que se desarrolló en la Italia del *Quattrocento* y que se prolongó hasta el siglo xvi. La atención que Paolini dedica a estas obras de temática contemporánea se justifica bien, pues desde que Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*) apuntara hacia algunas comedias humanísticas se ha adscrito *La Celestina* a este género, y muy especialmente después de que María Rosa Lida publicara su trascendental estudio de 1962. Lo cierto es que la etiqueta «comedia humanística» acoge un conjunto de obras de características muy diversas y, por ello, Paolini propone reservar la denominación para aquellas obras del siglo xv que «más o menos siguen el patrón de Plauto y Terencio» (p. 100), entre ellas la *Poliscena* (Leonardo de la Serrata), la *Philogenia* (Ugolino

Pisani) y el *Poliodoros* (Johannes de Vallata), títulos con los que ha sido vinculada *La Celestina*... a pesar (Paolini insiste en ello) de que no tenemos pruebas ciertas de que en la España del siglo xv circularan tales obras.

Por eso mismo, el autor, en una honrada palinodia, defiende ahora que hemos de volver a la influencia de la comedia romana de Plauto y Terencio sobre el texto celestinesco y que las concomitancias del texto castellano con las comedias humanísticas que estudia en el capítulo 4 (personajes, episodios, ecos verbales...) deben de haber llegado a *La Celestina* por la vía de la influencia que el drama humanístico recibió de la comedia latina y de la comedia elegíaca (*Pamphilus*). Pero volvemos otra vez al mismo punto de partida: los textos de Plauto y Terencio fueron escasamente conocidos en la España del cuatrocientos. Entonces ¿cómo pudo surgir una obra tan lograda como la *Comedia* sin el abono de un sustrato dramático castellano? Y aquí el autor plantea la tesis principal del libro: el primer núcleo de *La Celestina* debió de gestarse en un ámbito cultural que tuviese un conocimiento de las comedias plautinas y terencianas mayor que el que se tenía en España. Y ese ámbito es Italia.

Y a las relaciones italianas de *La Celestina* se dedica el capítulo 5: diferentes episodios de la obra que muestran influencia italiana (el culto a Santa Polonia, muy presente en aquella cultura, sin ir más lejos), la muy temprana recepción de la obra en Italia y las particularidades de la traducción italiana de Hordognez (1506). Incluso algún testimonio antiguo plantea la posibilidad de una traducción veneciana de 1505 de la *Comedia de Calisto y Melibea*, anterior en un año a la edición Romana de Hordognez, hecho en el que recientemente ha insistido el profesor Di Camillo. También plantea Paolini el asunto de la debatida identidad del Alphonso Hordognez traductor de la versión italiana de la *Tragicomedia*, que no es claro que coincida con el Alfonso Ordoñez, discreto maestro de oratoria valenciano. De hecho, igualmente conservamos documentación sobre un Alonso Ordoñez (o Alphonsus Hordogniez) sevillano. En cualquier caso, la soltura que el traductor muestra en la cultura y la lengua italianas, versificación incluida, parece exigir una residencia en la península itálica.

Sumando este extraordinario conocimiento a otros elementos estudiados con anterioridad, como la dependencia de *La Celestina* de la comedia romana, Paolini aborda, en el capítulo 6, el núcleo central de su estudio (que, además, da título al libro): la génesis de *La Celestina*. ¿Hubo una versión primitiva de *La Celestina*? Y si existió, ¿qué forma tuvo? ¿Fue quizá un texto para ser representado? ¿Pudo ser una farsa, refundida después en el texto que conocemos? ¿Acaso surgió como una *novella* (semejante a algunos cuentos italianos de finales del xv) que enseguida fue dramatizada? De hecho, algunas *novelle* de Boccaccio conocieron versión teatral desde el siglo xv y ofrecieron argumentos

a diferentes autores de los siglos XVI y XVII. ¿Y quién sería su autor? Dadas las conexiones italianas que presenta la *Comedia/Tragicomedia*, Paolini se inclina, como hemos dicho, por situar en Italia el origen de esa versión primitiva. O en todo caso, por atribuir su autoría a una persona empapada de cultura italiana, quizá «un humanista muy versado en Plauto y Terencio» (p. 218). El crítico apunta, incluso (en la estela de Di Camillo), que no sería imposible que el entronque entre la comedia romana y la difundidísima y muy refundida y traducida *Historia de duobus amantibus*, la *novella* de Piccolomini, pudiera estar en la base de nuestra *Celestina*. Todo esto supondría reconocer varios estadios en el proceso que concluye en la *Tragicomedia*, por ejemplo, una versión primitiva en forma de *novella* o un texto teatral anterior a la versión de la obra en 16 actos. Por supuesto, no está documentado ese tránsito y la hipótesis es, desde luego, arriesgada, pero se ampara no solo en la influencia de la obra de Piccolomini en el texto celestinesco, sino en casos coetáneos o anteriores que sí atestiguan transformaciones semejantes. De revelarse verdadera, *La Celestina* habría realizado «un viaje de ida y vuelta entre Italia y España» (p. 227).

El estudio de Paolini concluye con un erudito apéndice, de utilidad para investigadores, en que se relacionan los manuscritos españoles de obras de Plauto y de Terencio y las ediciones anteriores a 1601 de que se tiene noticia, tanto en la península ibérica como en la italiana. Igualmente se da cuenta de las representaciones de obras de los dos comediógrafos latinos en Italia entre el último cuarto del siglo XV y el primer tercio del XVI. Finalmente, una muy nutrida bibliografía da cuenta del enorme caudal de informaciones manejado por el autor.

Resumiendo, *La génesis de «La Celestina»* viene a poner las bases para el estudio de una cuestión muy poco atendida por la crítica celestinesca. Por un lado, rebate, a la luz de la información de que hoy disponemos, creencias asentadas en bases de poca o nula consistencia. Por otro lado, propone sugerentes hipótesis para estimular futuros estudios. Tales informaciones y conjeturas habrán de ser consideradas por aquellos investigadores que intenten penetrar en una parcela llena todavía de incógnitas. Incluso estamos convencidos de que el mismo profesor Paolini sentirá la *necesidad* de continuar sus investigaciones en la búsqueda de certezas.

José Antonio TORREGROSA DÍAZ  
IES Antonio Sequeros (Almoradí-Alicante)  
[toscavaradossi@gmail.com](mailto:toscavaradossi@gmail.com)