

UNA FUENTE LATINA IGNORADA DEL SUICIDIO DE MELIBEA

por Antonio Arbea G.

Departamento Estudios Humanísticos
Sede Occidente, Univ. de Chile.

Propósito.

Dentro del explorado campo de la literatura latina, la comedia humanística del *Quattrocento* no ha recibido aún de parte de los estudiosos la atención que merece. Para representarse debidamente la magnitud de esta desatención, bastaría con señalar los siguientes tres hechos: primeramente, más de veinte de estas comedias —esto es, casi la mitad del conjunto transmitido, el que no supera la media centena— reposan en sus códices sin haber sido aún ni siquiera transcritas; en segundo lugar, de entre las que la imprenta ha acogido, seis resultan, en la práctica, casi igualmente inasequibles que las inéditas, pues se encuentran exclusivamente en antiguas y raras ediciones, casi todas del Renacimiento; y por último, no tenemos noticia de que alguna de estas comedias haya sido traducida al español¹.

Nuestro propósito, en esta oportunidad, es llamar la atención sobre una de las mejores piezas de este olvidado género: la *Philo-genia* de Hugolino Pisani de Parma, y formular en particular algunas observaciones acerca de su vinculación con *La Celestina*.

¹Nos referimos, por cierto, a traducciones publicadas, pues existe una excelente versión española del *Poliodorus* de Johannes de Vallata, realizada en nuestro medio por el Dr. Mario Ferreccio P., pero a ella —heredando, al parecer, la oscura suerte del género— le ha sido hasta aquí esquiva la imprenta. Gracias a la gentileza de su autor, hemos podido leerla en su muy restringida edición dactilográfica de 1963. En cuanto al detalle del sucinto cuadro editorial presentado, puede él encontrarse en las páginas 253 a 292 de *La commedia umanistica del Quattrocento* (Firenze: I.N.S.R., 1968), de Antonio Stäuble, donde su autor entrega una muy completa bibliografía sobre la materia. La información allí proporcionada es, hasta donde sabemos, la última y más abarcadora de que hasta hoy se dispone.

La importancia de esta comedia de Pisani como antecedente de *La Celestina* ha sido ya destacada por los hispanistas que con mayor detención han estudiado la obra de Fernando de Rojas, si bien no han faltado las opiniones en contrario. Tanto Marcelino Menéndez Pelayo como María Rosa Lida —para señalar dos momentos privilegiados de la crítica de *La Celestina*— se refirieron a este punto en su oportunidad. Pero si en esta materia no alcanzaron a ver en *Philogenia* una muy probable fuente del suicidio de Melibea, fue seguramente porque ninguno de ellos pudo leer entera la comedia de Pisani, editada modernamente sólo en 1965².

LA COMEDIA HUMANÍSTICA

El género comedia humanística latina lo forman un conjunto de casi cincuenta obras conocidas, casi todas del siglo xv italiano. Constituyen ellas un grupo relativamente heterogéneo: farsas carnavalescas, simples y desenfadadas, escritas para ser representadas con ocasión de alguna festividad universitaria; meras ejercitaciones escolares de jóvenes estudiantes, compuestas sin vistas a su representación; comedias, en fin, más elaboradas artísticamente, destinadas a la lectura. Muchas son obras de juventud y fueron hechas con la premura propia de una labor que robaba el tiempo a ocupaciones seguramente más urgentes.

La comedia humanística es un género bastante original, y, en rigor, no se ubica en la línea de una bien definida producción anterior. Puede decirse que entre ella y el teatro de la antigua Roma no existió un teatro latino propiamente tal, fuera de uno que otro intento aislado, sin ninguna repercusión en la tradición, y en todo caso, improbablemente destinado a la representación. El único conjunto relativamente homogéneo que se puede mencionar entre la antigua comedia latina y la comedia humanística, es el constituido por la llamada comedia elegíaca —denominación poco feliz, que le viene de su metro: el dístico elegíaco—, que florece en la Francia del siglo xii; pero entre ésta y el teatro plautino y te-

²En *Teatro goliardico dell' Umanesimo* (Milano: Lerici Editori, 1965), pp. 171-285. No es ésta una edición crítica, sino sólo la transcripción, sin enmiendas, de dos de los veintinueve códices en que se nos ha transmitido completa la comedia. En esta edición nos hemos basado para la traducción de *Philogenia* que presentáramos en 1974 como tesis para optar al grado de Licenciado en Lenguas Clásicas, trabajo que esperamos publicar próximamente.

renciano hay diferencias muy notables. Casi podría decirse que muy poco en común tienen además de su compartida denominación de comedias. Los pasajes narrativos de las comedias elegíacas, en efecto, que muchas veces predominan cuantitativamente sobre los dialogados, las convierten más en un momento de la tradición novelística que de la dramática. No sin razón, pues, el género ha recibido también el nombre de comedia épica. Sus diálogos, por otra parte, con frecuencia se reducen a dos largos parlamentos. Si han sido llamadas comedias, es porque la Edad Media dio a esta palabra una significación muy distinta de la que tenía en la antigüedad: se había perdido de vista su destino escénico y su forma de exposición, confundiéndola con el relato, y sólo se la caracterizaba por la condición mediocre de sus personajes, su final feliz, el carácter intrascendentes de sus temas y su estilo sin mayores pretensiones. La amplitud con que se entendió el nombre *comedia* llevó a que entre los *poetae comici* se incluyera a Horacio, Ovidio, Persio, Juvenal, Propertio, Catulo y otros antiguos que, hasta donde sabemos, jamás escribieron comedias. A propósito resulta aquí recordar también las razones por las que Dante tituló *Comedia* su poema que revelan hasta qué punto estaba generalizada la incomprensión del género en ese entonces.

En la ausencia de modelos estructurales claros, pues, la comedia humanística consigue dar un gran paso adelante. Su originalidad no consiste en haber hecho un aporte al pensamiento del Humanismo, sino en haber sido una consciente aproximación a las formas del teatro latino clásico, con personajes y temas nuevos. Es el primer intento coherente por dramatizar asuntos contemporáneos, muchos de los cuales la tradición narrativa había hecho ya contenido de sus obras. Su importancia histórica está en ser el momento que conecta el teatro de la antigüedad con el europeo renacentista y posterior, aunque en definitiva resulte tan alejada de aquél como desde el nuestro. Llama la atención, por tanto, que las historias de la literatura, en general, no hagan sino alusiones muy al pasar a la comedia humanística, desconociendo su importancia como eslabón de una larga tradición.

La comedia humanística es un género formalmente balbuceante. Hasta casi fines del siglo xv no hubo una justa comprensión de la estructura general de las obras dramáticas de la Antigüedad, ni tampoco se vieron claramente sus posibilidades teatrales; pero lo cierto es que si ello se logró entonces, fue gracias a la experiencia

ganada en los tanteos del primer *Quattrocento*, al que pertenece *Philogenia*.

Sabemos que el Medioevo, con la sola excepción del que la Cofradía de la Pasión tenía en París para la representación de sus misterios, no tuvo teatro; las obras se representaban en tablados provisorios, en carromatos o en edificios destinados a otros fines. Sólo bien entrado el Renacimiento se construyeron en Europa los primeros teatros permanentes desde los de la antigua Roma, y con no pocas dificultades, ya que no había quién supiera cómo hacerlo. A fines del siglo xv se imprimió por primera vez la obra del arquitecto romano Vitruvio, y bajo su guía los intentos se fueron haciendo cada vez menos improvisados.

Muy vagas eran, parejamente, las nociones que se tenía sobre las representaciones teatrales de la Roma antigua: se pensaba que sus actores se habían limitado a mimar el recitado de un lector, y por ello casi hasta la Comedia del Arte no existieron actores profesionales. Los intérpretes de las comedias humanísticas que llegaron a representarse, deben, con toda probabilidad, de haber sido estudiantes, incluidos quizás sus jóvenes autores. Los únicos modelos contemporáneos con que en esta materia contaban, eran los de las representaciones religiosas, género tan distante, que al parecer ni siquiera mentalmente se estableció relación entre él y la comedia humanística. Lo cierto es que muchas de éstas —entre ellas *Philogenia*, al parecer— se escribieron sin tener en vista representación alguna; otras pueden haber sido leídas por su autor, quizás con la ayuda de algunos amigos, en círculos más o menos privados: otras, en fin, fueron seguramente representadas con ocasión de alguna de las festividades que proporcionaba el calendario académico de la universidad.

Sabemos que las comedias de Plauto y Terencio —muy especialmente las de este último— fueron lectura frecuente a lo largo de todo el Medioevo. Estas obras, sin embargo, comenzaron a representarse sólo recién en 1476, en Florencia³, luego de un largo período de maduración en la comprensión de ellas como textos escritos para la escena y no para la lectura. Si bien los humanistas modernizaron personajes y motivos, fue este teatro romano —con el

³Un calendario completo de estas representaciones puede hallarse en la citada obra *La commedia umanistica del Quattrocento* (véase nota 1), pp. 200-1.

que tan asiduo trato mantuvieron— la fuente de donde obtuvieron materia y forma para sus obras.

Muchos rasgos de la comedia humanística, en efecto, se explican a partir del carácter del teatro clásico, o mejor, de la comprensión que de él tenían los humanistas. Si no dividieron sus comedias en actos, por ejemplo, fue porque tenían frente a sus ojos manuscritos que presentaban los textos sin división alguna. Si tampoco tuvieron en vista la representación —al menos en los términos en que hoy la entendemos—, fue porque durante mucho tiempo se leyó imaginativamente a Plauto y Terencio, y no establecieron conexión entre la escena y esas obras que una larga tradición se las ofrecía como relatos para ser leídos. Al no proponerse como finalidad la representación —en general—, tampoco se plantearon los humanistas problemas técnicos como, por ejemplo, el de los rápidos y frecuentes cambios de lugar en el desarrollo de la acción. La puesta en escena en nuestros días de una obra como *Philogenia*, crearía de seguro dificultades en este aspecto a su director.

Que la comedia humanística, apartándose de sus modelos, haya optado regularmente por la prosa, puede bien deberse al carácter improvisado y a la falta de pretensión artística que las singularizaba. Abocarse a una tarea como la de escribirlas en verso, por lo demás, representaba con toda seguridad una empresa que complicaba bastante lo que no pasaba de ser, en la mayor parte de los casos, meramente una diversión en medio de obligaciones de estudio. Sólo a fines del siglo xv, cuando ya se entendía mejor la comedia romana y se la imitaba más conscientemente, se comenzó a emplear el verso: sus imperfecciones en esta materia, empero, revelan que no era la métrica latina una técnica que se dominaba.

Una herencia importante que la antigüedad nos hizo a través de la comedia humanística, fue la de la duración de las obras teatrales. Hoy nos parece natural que una representación dramática dure alrededor de dos horas; pero es preciso señalar que en esto las cosas pudieron haber sido muy distintas. Durante el Medioevo encontramos, junto a piezas cortas como los entremeses, los largos misterios cíclicos, cuya extensión llegó en un caso a los 61.908 versos; en Japón hay representaciones que se prolongan semanas enteras, junto a otras que son verdaderas miniaturas artísticas de escasos minutos; y entre nosotros, sin ir más lejos, el cine y la televisión nos han familiarizado con obras cortas, de 30 ó 40 minutos, y series interminables de inagotable suspenso. Repitamos

con Highet, pues, que “nuestro sentido de la proporción, en el teatro como en muchísimas otras cosas, es una herencia que tenemos de los griegos”⁴; pero agreguemos que esa herencia, en lo que al teatro se refiere, la hemos recibido a través de la comedia humanística.

Pero más allá de estos aspectos técnicos o formales, es nuestra concepción misma del teatro como arte una deuda que tenemos con la antigüedad, que los humanistas supieron rescatar. Durante el Medioevo, las obras teatrales no pasaron de ser divertimentos intrascendentes o —en el caso del drama sacro— un medio al servicio del adoctrinamiento religioso. No tenían el rango de obras artísticas, y difícilmente lo habrían podido alcanzar dentro de su propia tradición. El teatro romano, por otra parte, había decaído ya en la misma Roma imperial: la comedia había cedido el paso a la farsa, y campeaban por la escena los degradantes mimos. Fue el Humanismo, pues, el que sentó las bases de la recuperación del teatro como una de las bellas artes, y, por ende, la verdadera fuente del teatro moderno. Fueron los humanistas del *Quattrocento* quienes, bajo el impacto estimulante de los textos del pasado, compusieron las primeras obras dramáticas de los tiempos modernos, ejerciendo con ello una influencia que sería decisiva en Occidente. Y en medio de este cuadro atrayente y de rica tensión espiritual, un lugar no poco destacado ocupa la *Philogenia* de Pisani.

PHILOGENIA: ASPECTOS HISTORICOS Y LITERARIOS

Poco sabemos del autor de *Philogenia*⁵. Una de las escasas referencias a él es justamente la que se encuentra en el colofón de esta comedia, en uno de los dos códices que transcribe la edición que manejamos:

Ha terminado la comedia de aquel señor de brillante y raro ingenio,
el estudiante de leyes Hugolino de Parma.

(“*Expleta fuit comedia illius ardui et splendidissimi ingenii
domini Ugolini de Parma lescum (corrijo: legum) scholaris*”).

⁴Gilbert Highet, *La tradición clásica* (México: F. C. E., 1954, 1ª ed.), p. 207.

⁵Los pocos datos que hemos logrado obtener provienen, fundamentalmente, del prólogo de Casas Homs al *Poliodoros* de Vallata (Madrid: C.S.I.C., 1953, 1ª ed.), *passim*, y de *La commedia* de Ireneo Sanesi (Milano: F. Vallardi, 1954, 2ª ed.), I, pp. 132 y ss., y notas, pp. 761-2.

Conocemos también un elogio a Pisani escrito en 1437, con ocasión de la obtención de su grado de doctor, que afirma que

escribió elegantes, encantadoras y muy festivas comedias
 (“*comoedias edidit ornatas, dulces et jocundissimas*”).

Procedía Pisani de familia acomodada, lo que le permitió cultivar sin apremios sus dotes e inclinaciones artísticas. Descolló en la jurisprudencia, las ciencias, la poesía y la música; durante su juventud fue un notable gimnasta y luchador. En esto, pues, fue hombre de su tiempo⁶. Viajó a diversas universidades italianas, pasó varios años en la corte napolitana y también estuvo en Grecia a visitar los monumentos de la antigüedad. Siendo muy joven, algunos años antes de doctorarse, el emperador Segismundo le otorgó la corona de laurel como poeta. Luchó, además, en las filas de Alfonso el Magnánimo cuando éste hacía la guerra a los florentinos. Se sabe que ya en 1462 había muerto.

Sólo se conservan dos obras de Pisani: la *Philogenia* y la *Repetitio egregii Zanini coqui*, también llamada *De coquinaria confabulatione*, muy diversas la una de la otra⁷.

La *Repetitio Zanini* fue representada por los estudiantes de Pavía el 24 de febrero de 1435, según lo consigna uno de sus códices. La representación fue al aire libre, sobre un carro que probablemente formaba parte de un cortejo. Se trata de una pieza desenfadada y burlesca que hace el elogio del arte de la cocina, dispensador de exquisitos placeres a los clérigos y los monjes, y consuelo de las miserias de los mortales. Parodiando satíricamente las instituciones y fórmulas universitarias, el cocinero Zanino recibe finalmente el diploma de doctor en el arte culinario. Esta obra, que más que una comedia es una farsa carnavalesca, recibió en su propio tiempo el rechazo de los círculos eruditos, y no debe precisamente a ella Pisani su fama. Es muy posible que, tocado en su amor propio por los hirientes juicios que su obra le ganó, decidiera demostrar con *Philo-*

⁶Una excelente reseña de lo que fueron estos hombres “real y literalmente universales”, puede hallarse en la clásica obra de Jakob Burckhardt *La cultura del Renacimiento en Italia*, 2ª parte, cap. II.

⁷Al igual que de *Philogenia*, tampoco existe de esta comedia una edición crítica. La única publicación suya de que tenemos noticia es la transcripción de uno de sus seis códices conservados, incluida a continuación de *Philogenia* en la citada colección *Teatro goliardico dell' Umanesimo* (véase nota 2), pp. 287-307.

genia de cuánto era capaz su ingenio. Y en buena medida lo consiguió.

No se tienen noticias de que *Philogenia* haya sido representada; el *vos valete et plaudite* con que concluye, puede no ser más que la tradicional servil imitación de la apelación a los espectadores con que regularmente terminaban las comedias de Plauto y Terencio. Tampoco sabemos cuándo fue escrita, pero sí —por la fecha de uno de sus manuscritos— que ya estaba terminada en mayo de 1438. Fuera de los treinta códices que de esta comedia han llegado hasta nosotros, existe una vieja y rara edición de h. 1476, de la que se conservan cuatro ejemplares; todo esto da testimonio del gran éxito que tuvo en su tiempo. Contó además con la extraordinaria suerte de haber sido tempranamente —en 1511— traducida al alemán y publicada junto a dos comedias de Plauto: *Maenechmi* y *Bacchides*.

Como todas las comedias del primer *Quattrocento*, *Philogenia* está escrita en prosa. Consta de 16 escenas, separadas entre sí por los elencos de los personajes que intervienen en cada una de ellas, y no está dividida en actos⁸. Formalmente se aparta bastante del

⁸Un más o menos fiel resumen de *Philogenia*, escena por escena, puede hallarse en la citada edición del *Poliodoros* de Vallata hecha por Casas Homs (véase nota 5), pp. 52-3. Dada la dificultad de acceder en nuestro medio al texto de la comedia de Pisani, y por no existir de ella —como ya lo señaláramos— una versión española, reproducimos aquí dicho resumen. Las numerosas modificaciones que le hemos introducido, no son sino enmiendas o ampliaciones que nuestra lectura de la comedia nos ha aconsejado:

Escena 1ª: El joven Epifebo conversa con su amigo Nicomio y le cuenta que está apasionadamente prendado de una hermosa muchacha del lugar, llamada Filogenia. En su angustia ante los reiterados rechazos de que ha sido víctima por parte de ella, Epifebo le pide a su amigo consejos para poder reducir a Filogenia; pero Nicomio lo reprende con un severo sermón y lo exhorta a no derrochar su vida en pasatiempos amorosos. Epifebo le replica que tales consejos son fáciles de dar, pero muy difíciles de cumplir, especialmente para la juventud. Le insiste, pues, a su amigo, en que lo instruya en asuntos de amor; pero Nicomio se marcha, diciéndole que se busque a otro más indicado que él para tales propósitos. Epifebo se queda solo y, en un breve monólogo, declara su decisión de intentar por última vez la rendición de su esquiva amada. “La fortuna siempre ayuda a los valientes”, se dice a sí mismo, dándose ánimo. Está cayendo la noche, hora apropiada para seducir. Se encamina entonces a casa de Filogenia, no sin antes pedir el favor de Venus y los demás dioses para esta postrer embestida de su capricho insatisfecho.

Escena 2ª: En un largo monólogo Filogenia, sola “en escena”, se confiesa perdidamente enamorada de Epifebo y dispuesta a ceder por fin a sus requeri-

teatro clásico, por más que Plauto y Terencio sean sus lejanos modelos; por el fluido tratamiento del tiempo y del espacio, especialmente, se acerca al tipo del drama sacro: La acción, en efecto, pasa de un lugar a otro, a menudo muy distantes entre sí, sin ninguna solución en la continuidad del tiempo interno, y el lector queda sorprendido ante el injustificado paso de las horas o los días.

mientos. ¿Por qué no? Durante mucho tiempo lo ha dejado marcharse de su lado llorando y deseando morir, sin haberle ni siquiera dejado entrever su amor. La honra la ha impulsado a obrar así; pero ya es tiempo de cambiar de actitud. Los culpables de que se vea en este trance son sus padres, quienes la han mantenido encerrada en casa hasta los veinte años, siendo que ya a los dieciséis una joven está apta para el amor: que carguen ellos, pues, con el pecado que cometerá. La escena concluye con la llegada de Epifebo, que —según su costumbre— se anuncia desde el exterior carraspeando y lanzando piedrecillas a su ventana. Decide entonces asomarse, pero mostrarse al comienzo tan reacia como siempre, de modo que a él “le sea más suave y sabroso el fruto” que con tanto trabajo terminará por conquistar.

Escena 3ª: Epifebo reanuda una vez más sus lamentaciones: su existencia depende de la suerte y Filogenia puede escoger entre su vida o su muerte. Ella, fingiendo, le aconseja que se busque a otra mujer y que no siga mortificándose. El refuta todas las objeciones que ella le opone a propósito del egoísmo de los hombres y de sus pasiones indiscriminadas. Lo reconviene por no corresponder a su amor fraternal y pretender de ella algo inadmisibile: que le permita entrar a la casa; por lo demás, agrega ella —y aquí comienza a ceder—, sus padres cierran siempre con llave todas las puertas al caer la noche. Epifebo no cesa y, al ver que no lo podrá dejar entrar, le propone que sea ella quien baje por la escalera que está junto a la callejuela lateral. Ella insiste en su negativa, pero, desesperada ya por los lamentos de su pretendiente e incapaz de seguir fingiendo indiferencia, se une al llanto de él y lo invita a que ambos se entreguen a la muerte, ya que tal parece ser el designio de los hados. Epifebo, por su parte, la amenaza con arrojarle desde la escalera en que está subido. Finalmente, la muchacha accede a bajar, no sin antes poner a los dioses por testigos de que obra así sólo por evitar la muerte de Epifebo. Advierte a éste que no se olvide nunca del llanto que en ese momento lo domina, por si algo llega a ocurrir. Baja, pues, Filogenia, y ambos se marchan a casa de Epifebo. Al entrar luego a ella, él le anuncia que esa noche y las siguientes estarán dedicada a Venus.

Escena 4ª: Cliofa, la madre de Filogenia, oye ruidos extraños en su casa y, ante la pasividad de Calixto, su esposo, se levanta de su cama para averiguar de qué se trata. Va a la pieza de su hija y la encuentra vacía; comunica a su marido la ausencia de la muchacha, y ambos descubren luego que se ha escapado. Cliofa piensa que ha actuado engañada por algún audaz joven, lo cual —dice ella— les ha sucedido a mujeres de intachable honestidad y prudencia. Calixto le replica airadamente que no sea tonta e ingenua, que

Experto se muestra Pisani en el manejo de la acotación interna. Sabemos que las comedias de Plauto y Terencio carecían de toda indicación al margen del texto de los parlamentos, y que para señalar desplazamientos espaciales, transcurso temporales, caracterizaciones de personajes o cualquier pormenor necesario para la adecuada puesta en escena de la obra, incorporaban artísticamente en los parlamentos mismos tales indicaciones. Gran dominio téc-

lo que dice es un absurdo y que Filogenia debe de estar en esos momentos complaciendo a su antojo sus deseos, entregada a la bebida, la comida y la lujuria. El, por su parte, lo único que desea es que su pecado recaiga más sobre su hija misma que sobre ellos, sus padres. Lo que se debe hacer, en todo caso, es averiguar, discretamente y sin promover el escándalo, dónde pudo haber huido.

Escena 5ª: Enfonio y Jubino, amigos de Epifebo, se han enterado del rapto y conversan a propósito de las malas costumbres imperantes. Enfonio se despide y declara que irá a aconsejarle prudencia a Epifebo, no sea que su conducta le traiga malas consecuencias.

Escena 6ª: Enfonio llega a casa de Epifebo y le anuncia que, divulgada su fechoría, no debe retener consigo ni un momento más a la muchacha, ya que muy pronto vendrán los soldados y la guardia del gobernador a registrar todos los rincones de su casa; si la descubren, ese será su fin. Como solución, Enfonio le propone llevársela disfrazada de hombre a su casa. Así lo hacen. Ya en su casa, deja allí Enfonio a la joven y sale en compañía de su criado Carioto en busca de Epifebo.

Escena 7ª: Filogenia, sola en casa de Enfonio, se lamenta de su suerte y se arrepiente de su arrebatada acción. No era preciso escapar de casa para haberse podido divertir y gozar de los placeres del amor. Fue engañada por las falaces palabras de Epifebo. Los hombres son todos unos mentirosos y lo único que persiguen es su propio y egoísta placer. Pero la situación no tiene ya arreglo: lo único que queda por hacer es planear el futuro y sacarle el mejor partido posible.

Escena 8ª: Epifebo y Enfonio deciden que la mejor manera de resolver la situación es casar a Filogenia con un rústico llamado Gobio. Le proponen a la muchacha esta solución; ella protesta, desesperada, pero finalmente se ve obligada a ceder. Epifebo le explica que, una vez casada, tendrá toda la libertad imaginable para reunirse con él, como tantas otras lo hacen con sus amantes. Para ello, deberá venir al mercado a vender los productos de la finca de Gobio; allí aparecerá un criado de él —de Epifebo— y le pedirá que lo acompañe con el cesto de mercaderías hasta su casa, donde los jóvenes amantes podrán disfrutar sin riesgo ni enojosas consecuencias de los placeres del amor. Epifebo se marcha a gestionar con Gobio el matrimonio y deja a Enfonio al cuidado de la muchacha.

Escena 9ª: Filogenia se lamenta de su infortunio y le expresa a Enfonio sus temores de que Epifebo la abandone para siempre. Enfonio la consuela

nico demuestra Pisani, pues, al saber aprovechar esas acotaciones para el desenvolvimiento del proceso dramático y sacar ventajas de una restricción. Otro de los problemas técnicos del dramaturgo es el de dar a conocer al lector-espectador la situación inicial de la obra. El conjunto de escenas encaminadas a ese fin debe concluir en el primer "momento excitante", y éste, como motivo motor, dar impulso al desarrollo de la acción dramática. En este aspecto,

y alienta; luego, recordando el consejo que Epifebo les diera antes de marcharse, se ponen a cantar para pasar el rato. (Según Casas Homs, esta escena presenta una "atrevida situación" y en ella "Enfonio seduce a la desgraciada criatura". Nada en el texto de la comedia que trae la edición que hemos manejado nos autoriza a suscribir estas palabras, ya que ni siquiera entre líneas se sugiere allí tal seducción; menos aún podríamos hablar de una "atrevida situación". Si no es que Casas Homs interpreta mal el texto en este punto —lo que no tenemos por qué suponer—, debe ser que el manuscrito que él maneja —el hispalense— difiere aquí de los dos nuestros. La transcritora, sin embargo, nada señala en el sentido de que estos códices pudieran ser copias expurgadas).

Escena 10: Epifebo ha urdido bien su plan. Se escamina hacia las afueras de la ciudad y se hace el encontradizo con su víctima, el ingenuo Gobio, que se hallaba en ese momento trabajando la tierra junto a su hermano Zabino. Les aconseja que, para aliviarse un poco el trabajo, Gobio tome por esposa a una muchacha que una tía suya recién llegada a la ciudad está empeñada en casar. La joven, además de hacendosa, es muy hermosa y trae consigo una buena dote. Los incautos rústicos caen en la trampa y todo queda concertado para el día siguiente, en que Gobio irá a la ciudad a celebrar tan ventajosas nupcias.

Escena 11ª: De vuelta del campo, Epifebo acude a la alcahueta Servia y a la meretriz Ircia; ellas, conmovidas por las palabras del muchacho, aceptan ayudarlo en el trance en que se encuentra y deciden prestarse para hacerse pasar por parientes de la novia.

Escena 12ª: Van las dos mujeres donde Filogenia; luego de aconsejarla y consolarla, parten todas a la Iglesia para que la muchacha se prepare interiormente para su matrimonio y se confiese con el cura, pues "así lo establecen las viejas costumbres".

Escena 13ª: Filogenia se confiesa con el cura Prodigio, quien la interroga por orden de pecados capitales. Al llegar al pecado de gula, entre explicaciones y advertencias, Prodigio tiene ocasión de mostrar sus preferencias, por cierto muy refinadas, en lo que a comidas se refiere. Después de preguntarle sobre diversas materias, encuentra inocente a Filogenia de todo pecado, incluso del de lujuria, ya que lo que con Epifebo le ocurrió no fue voluntario. La muchacha se alegra de haber podido satisfacer sus pasiones sin cometer falta alguna; vuelve luego, tranquila y consolada ya, donde sus fingidas parientes,

Philogenia resulta ejemplar, sobre todo considerando los modelos con que contaba en esta materia, incluidas muchas de las comedias romanas. Su exposición está reducida al mínimo: el primer conflicto queda cabalmente planteado al cabo de los primeros doce parlamentos. A pesar de que una larga tradición le ofrecía el fácil expediente del prólogo para resolver este problema técnico —como lo había hecho Plauto—, no parece habersele escapado a Pisani el carácter épico y no dramático de un procedimiento que interponía un narrador entre el mundo poético y el lector-espectador.

Uno de los elementos no dramático del teatro clásico, empero es retomado por *Philogenia*: el argumento previo. Se sabe que estos argumentos no pertenecían originalmente a las comedias romanas, sino que fueron añadidos posteriormente: los de Terencio por Cayo Sulpicio Apolinar (S. II), y los de Plauto, probablemente por Prisciano (Ss. V-VI). Aquí, como en otros rasgos de las comedias humanísticas, hay que ver el destino básicamente lectivo con que fueron concebidas.

Constituyendo las comedias clásicas el molde natural que los humanistas tenían a la vista para dar forma a sus creaciones, no deben extrañarnos las frecuentes menciones a “los dioses” que se encuentran en *Philogenia*, alternando curiosamente, por lo demás, con elementos netamente cristianos. Particularmente llamativas son, en este respecto, la escena de la confesión de Filogenia con el cura Prodigio y la de su matrimonio con Gobio. Tal hidridismo es carac-

Escena 14ª: Servia e Ircia reciben a Filogenia a la salida de la Iglesia, y la joven les cuenta que el cura le ha perdonado sus faltas y que la penitencia ha sido mucho menor que la que esperaba, pues Prodigio simplemente le ha recomendado que siga siendo tan virtuosa como hasta entonces. Se marchan.

Escena 15ª: Gobio, en compañía de su hermano Zabino y otros amigos, se dirigen a las bodas. El novio está contento, pues se casará con una hermosa y rica muchacha. Entre broma y broma, principalmente dirigidas contra éste, llegan finalmente a la casa. Se saludan unos con otros y siguen las chanzas. En un conmovedor monólogo, Servia, la fingida madre adoptiva, hace entrega de la novia a su futuro esposo; luego Alfio, el prefecto de matrimonios, celebra la ceremonia nupcial. Después de ésta, apartados de los demás, Epifebo y Alfio se congratulan por el buen éxito de la empresa: ahora podrá Epifebo seguir gozando de los favores de la bella Filogenia “sin ningún daño para la honra de nadie”.

Escena 16ª: Servia e Ircia se despiden de la novia con simuladas lágrimas, y novios e invitados vuelven al campo.

terístico no sólo de la comedia humanística, sino también de la medieval, y no hay que ver en él sino el resultado de un método de trabajo que recogía de sus fuentes, casi automáticamente, ciertas formas lingüísticas ya acuñadas y, sin mayor preocupación por construir un todo armónico, las yuxtaponía a otras modernas.

Se advierte en *Philogenia* la voluntad de presentar ambientes y personajes coetáneos, ya sea modernizando tipos tradicionales, ya sea creando otros nuevos. Al comenzar su lectura, uno tiene la impresión de estar frente a una comedia de Plauto, donde el consabido joven enamorado se lamenta de sus infortunios; pero al llegar a la escena segunda, toda anterior semejanza queda cancelada. Y es que nos encontramos en este punto con un personaje que no tiene precedentes en la comedia romana: el de la muchacha enamorada y de noble familia que expresa con gran libertad sus sentimientos y pasiones. Las jóvenes que en la comedia plautina o la terenciana despertaban la pasión de los muchachos eran, por lo general, cortesanas o esclavas, y sabemos que así lo imponía el respeto debido a la *matrona* romana, a quien ningún comediógrafo habría podido impunemente poner en trances frívolos ante los espectadores. Por lo demás, en cuanto personajes, estas cortesanas o esclavas tenían muy poca vida; tanto es así, que en una de las comedias de Plauto, por ejemplo, la muchacha que pone en movimiento la intriga —pues en torno a su conquista por parte del joven enamorado gira la obra entera—, no interviene sino *in absentia*, ya que no toma la palabra ni una sola vez a lo largo de toda la obra. Filogenia, en cambio, diríamos que “llena el escenario” con su presencia, especialmente hasta el momento en que cede a los requerimientos de Epifebo. Y en lo que toca a su franqueza y naturalidad, resultan del todo desconocida en el teatro romano, tratándose de mujeres libres y “de familia”.

La obra reúne personajes de larga tradición juntos a otros medievales y modernos. Entre los primeros, está el del joven enamorado que ve obstaculizado su amor, pero que finalmente logra la posesión de la muchacha. A diferencia, sí, de la comedia romana, no hay aquí un esclavo —o criado— que con su astucia y maña le allane a su amor el camino: es el solo joven quien urde el plan de su conquista; incluso la tercerona Servia —aunque actúa con arte sin par— no es sino un peón más que Epifebo mueve. Otros son también los obstáculos que a éste se le presentan: mientras en Plauto y Teren-

cio, por lo general, se trataba de falta de dinero para comprar los favores de la cortesana, aquí son la sociedad y sus rígidas normas —encarnadas en los severos padres de Filogenia—, que en tan alto valor tenían la virginidad de las doncellas.

También personaje tradicional es la tercera en amores, que plasma en esta comedia un motivo que tendrá cierto relieve en la literatura posterior, proporcionándole incluso a Cervantes el nombre para una de sus obras: el motivo de la tía fingida. La situación en *Philogenia* es algo más compleja que en la pieza de Cervantes, pues el tipo de la tercerona aparece geminado: de un lado Servia, la alcahueta más astuta y la que se encarga de conducir el engaño, se finge madre adoptiva de Filogenia; del otro, Ircia, acólita de la anterior y personaje de menor volumen en la obra, se hace pasar por tía de la muchacha.

Entre los personajes medievales, podemos mencionar el tipo del sacerdote demasiado apegado a los bienes terrenos, plasmado aquí en la figura del cura Prodigio. En la caracterización de este personaje, sin embargo, no encontramos la virulencia anticlerical que con frecuencia ofrece la literatura de la época. Prodigio es sólo un sacerdote comprensivo y tolerante, muy alejado de aquellos religiosos lascivos y descarados, sodomitas impenitente en más de un caso, que encontramos en otras comedias humanísticas. También personaje medieval es el tipo del marido engañado, encarnado aquí en Gobio, figura corriente en la narrativa de inspiración *boccaccesca*. El tipo se eclipsa aquí, sí, con otro que apareciera ya en la comedia de Plauto y que podríamos llamar el esposo vicario, personaje que plasma el motivo del matrimonio encubridor. Y junto a estos personajes medievales, aparece en *Philogenia* uno enteramente moderno, creación genuina de una cultura urbana como fue la del *Quattrocento*: el campesino bobo y simplón, víctima del astuto engaño del hombre de la ciudad.

Hay en la comedia una serie de motivos secundarios que son reflejos de su época. Es muy pintoresco, por ejemplo, el reproche que Filogenia hace a Epifebo de haber demostrado demasiado interés por una muchacha estando en el templo. Las iglesias constituían en ese tiempo, en efecto, más un lugar de reunión que de culto, y numerosos documentos atestiguan que a ellas no sólo se iba a pasear, a tomar el fresco y a conversar, sino también a comer,

a tratar de negocios y, por supuesto, en busca de aventuras amorosas⁹.

El tema central de *Philogenia*, como el de la mayoría de sus modelos clásicos, es el amor de jóvenes, pero amor entendido básicamente como aventura e intriga. Con todo, no estamos aquí ante el amor elemental de la comedia romana, y en esto nuestra obra parece no escapar al influjo que la lírica trovadoresca ejerciera en la representación de este sentimiento en Occidente. Pero en lo fundamental, el amor es aquí una diversión, una manera de obtener contento. La protagonista, que pareciera inicialmente no participar de este modo de sentir, termina prácticamente identificada con él. Hay que decir, sin embargo, que *Filogenia*, como carácter cómico, es quizás el menos logrado: su integración en la atmósfera de alegre sensualidad y placentera despreocupación es, si no incompleta, tardía, lo cual debilita sensiblemente la clave cómica en que la obra está concebida y empaña su final feliz.

En su conjunto, *Philogenia* resulta una pieza notablemente bien lograda para su tiempo. Su diálogo, salpicado de refranes, es vivaz y ameno, especialmente en la segunda mitad de la comedia, menos artificiosa y retórica que la primera; la historia es contada con habilidad y preocupación por la tensión dramática; la acción, aunque de andar moroso a ratos, no se detiene en ningún momento; no hay episodios ociosos que retarden el curso de la fábula ni monólogos que no se justifiquen artísticamente. Más allá de algunas innecesarias —aunque breves— digresiones, concesiones al lector unas veces, amplificaciones retóricas otras; más allá de una cierta falta de armonía del conjunto —no estamos aquí, sin duda, ante un todo en el que cada una de sus partes es necesaria—; más allá de todo eso y algo más, es obligado reconocer en su autor a un comediógrafo de “brillante y raro ingenio”.

PHILOGENIA Y LA CELESTINA

Desde temprano la crítica ha coincidido en considerar a *La Celestina* una comedia humanística. Ya Marcelino Menéndez Pelayo, en sus *Orígenes de la Novela*, dice que *La Celestina*, “a pesar de su originalidad potente, es una comedia humanística, cuyos lances

⁹Algunos de estos interesantes documentos se hallan citados en la obra de Philippe Monnier *El “Quattrocento”* (Bs. Aires: Argos, 1950), I, pp. 88 y ss.

recuerdan los de esas comedias latinas compuestas por los eruditos italianos del siglo decimoquinto”¹⁰. Igual opinión sostiene varios años después María Rosa Lida, el año 1956, en su reseña de la edición del *Poliodoros* de Vallata hecha por Casas Homs. “El interés principal de dicha obrilla —dice allí M. R. Lida refiriéndose al *Poliodoros*— consiste en ser una muestra más de la comedia humanística, género que se inicia con la perdida *Philologia* de Petrarca y culmina con *La Celestina*”¹¹. Posteriormente, en 1962, en su ejemplar libro *La originalidad artística de La Celestina*, la autora analiza cumplida y documentadamente las conexiones que existen entre la obra de Fernando de Rojas y las comedias del *Quattrocento*¹².

Ni a M. M. Pelayo ni a M. R. Lida se les escaparon las vinculaciones que entre *Philogenia*, en particular, y *La Celestina* existen. Aquél, sin embargo, sostiene que sólo en tres situaciones de la comedia de Pisani “puede verse algo que se le parezca a *La Celestina*”, y a punto seguido agrega: “Tengo por muy dudosa esa fuente”¹³. En lo cual, por cierto, se equivocó. Su conclusión, a juicio de M. R. Lida¹⁴, revela que no leyó *Philogenia*, a pesar de que —según él mismo allí lo consigna en nota a pie de página— manejó cinco ediciones de la *Margarita Poética*, compilación del humanista alemán Albrecht von Eyb, aparecida por primera vez en Nüremberg en 1472, que contiene parcialmente la comedia.

Es M. R. Lida, en rigor, quien primero hace justicia a la *Philogenia* de Pisani y demuestra cabalmente su condición de fuente directa de *La Celestina*. A su juicio, por ejemplo, el soliloquio de Filogenia en la escena segunda “es uno de los precedentes del de Melibea al comienzo del acto x”¹⁵. Más allá de semejanzas de detalle, en efecto, es el soliloquio de Filogenia como totalidad el que incorpora a la tradición dramática la figura de la hija rebelde, personaje que no tiene antecedentes en el teatro romano. Es curioso, sin embargo, que M. R. Lida no haya observado en la come-

¹⁰*Orígenes de la novela* (Madrid: C.S.I.C., 1943), t. III, cap. x, p. 240.

¹¹NRFH, X (1956), p. 415.

¹²*La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), *passim*.

¹³*Op. cit.*, p. 326.

¹⁴NRFH, X (1956), p. 423, n. 7.

¹⁵*Ibid.*

dia de Pisani un pasaje que muy probablemente pudo haberle recordado el suicidio de Melibea.

Que Fernando de Rojas tuvo conocimiento directo de *Philogenia*, es un hecho externamente probado, ya que un ejemplar de la *Margarita Poética* —compilación que, como dejamos dicho, contenía varios pasajes de la obra de Pisani— figura en el inventario de los libros legados a su mujer¹⁶; pero cuánto pudo esta comedia influir en el desenlace de *La Celestina*, es cosa que no podemos saber. Es cierto que la renovación de los estudios clásicos en el Renacimiento trajo a la mente de los escritores las prestigiosas figuras de las enamoradas suicidas de la antigüedad: Dido, Fedra, Hero. Quizás lo más sensato sea, por tanto, pensar que fue toda esa literatura, antigua y moderna, la que terminó por familiarizar a los lectores de entonces con la situación trágica del suicidio. María R. Lida demuestra documentadamente cómo la crítica tradicional se había equivocado al interpretar el suicidio de Melibea desde el exclusivo punto de vista religioso y sostener que trasuntaba el abolengo judío del Bachiller Rojas, ya que el suicidio no es más canónico entre judíos que entre cristianos¹⁷.

Un similar mal enfoque del problema se da cuando se plantea la pregunta de por qué los amantes, no habiendo nada que se los impidiera, no escogieron como camino el matrimonio. Por obrar con prejuicios de diversa índole y por no ser capaz de salvar la distancia filológica, durante mucho tiempo la crítica no advirtió que los moldes que la tradición le ofrecía al autor de *La Celestina* para la presentación de una pasión subyugadora y trágica, no contemplaban la posibilidad del matrimonio. En la concepción del amor cortés, el amor tenía su lugar natural fuera del matrimonio, y éste, por supuesto, excluía a aquél. También en este punto *Philogenia* anuncia la obra de Rojas. Ya señalamos cómo la clave cómica en que la comedia de Pisani fue concebida se ve opacada por la suerte final de la protagonista, quien resulta, a fin de cuentas, forzada a aceptar unas bodas encubridoras con un rústico para poder seguir disfrutando de la compañía de Epifebo. Lo significativo es que tampoco aquí se les pasa ni siquiera un instante por

¹⁶F. del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*", en RFE, XVI (1929), p. 382, citado por M. R. Lida en su reseña al *Poliódorus* (véase nota 11), p. 423, n. 7.

¹⁷La argumentación completa sobre este particular está desarrollada en las páginas 409 (n. 1) y 446-8 (n. 21) de *La originalidad artística de La Celestina*.

la mente a los jóvenes amantes la idea de contraer matrimonio, siendo que —al igual que en *La Celestina*— ningún obstáculo había para que las bodas se realizaran.

En lo que al suicidio de Melibea específicamente se refiere, es probable que M. R. Lida no haya advertido su antecedente en la escena tercera de *Philogenia*, pues ella no pudo manejar una edición completa de la comedia. Según sus propias palabras, en efecto, sólo la conoció “por los argumentos y extractos de A. Chasang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle*, París, 1852”¹⁸. Que nosotros sepamos, la edición de la obra de Pisani que hemos seguido es prácticamente la única de que se dispone hoy en día, y apareció recién en 1965, cuatro años después de que M. R. Lida publicara su monumental trabajo sobre *La Celestina*.

La situación de *Philogenia* a que hacemos referencia se halla al comienzo de la obra, cuando la muchacha conversa una noche desde la ventana de su pieza con Epifebo, que ha venido por última vez a tratar de seducirla. Filogenia, aunque perdidamente enamorada, rechaza una y otra vez las insinuaciones y súplicas del muchacho; pero éstas van minando poco a poco su resistencia, hasta que, en el clímax de su angustiosa negativa y viendo la desesperación de Epifebo, le declara:

¡Oh, desdichado, muramos ambos a la vez, ya que así lo quieren los hados! Será preciso obedecerles. Me lanzaré desde aquí, o mejor desde el piso superior. Déjame hacerlo.

(“*Ve misere, moriemur ambo una, postquam sic datum est fatis. Parere igitur necesse erit. Hinc me precipitem dabo, aut ex tabulato superiori, Sine me*”).

Es cierto que tanto las reticencias de Filogenia como su intención aquí expresada de arrojarse desde lo alto de su casa son fingidas, ya que ella ha confesado previamente su decisión de ceder por fin a los requerimientos de su pretendiente —lo cual efectivamente terminará por hacer—; pero no es menos verdad que, de algún modo, en ese duelo verbal de solicitudes de él y negativas de ella, revivía para la joven una vez más y con toda su fuerza la situación radicalmente trágica de su amor antisocial. La única po-

¹⁸*La originalidad...*, p. 37, n. 6.

sibilidad de no contrariar sus sentimientos era huir de su casa con Epifebo y renunciar a la tranquilidad y seguridad de la sola forma de vida marital aceptable para una joven como ella: el matrimonio. Filogenia está decidida a afrontar las consecuencias de su resolución, pero la inminente sanción social no podía dejar de causarle pavor, más aún si —como lo teme al comienzo y lo comprobará después— su pasión no era correspondida en los mismos términos por Epifebo. Es muy probable, pues, que el citado pasaje de la *Philogenia* de Pisani haya sido uno de los elementos que jugaron en la decisión del desenlace de la obra de Fernando de Rojas, sobre todo habida cuenta de la plasticidad de la situación y de su innegable carácter trágico.

Señalemos finalmente, para concluir, que la aparición de la valiosa colección de comedias humanísticas en que hemos podido leer la obra de Pisani, ofrece a los estudiosos de la historia del drama la posibilidad de acceder por fin a textos que durante mucho tiempo se han conocido sólo a través de referencias prácticamente imposibles de comprobar. Es de esperar que oportunas traducciones pongan estos tan sugerentes como arrinconados frutos tempranos del Humanismo al alcance de todos.