



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española</b>
Autor/es
<b>Eva Marqués López</b>
Director/es
Emilio del Río Sanz
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásica
Curso Académico



**Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española**, tesis  
doctoral

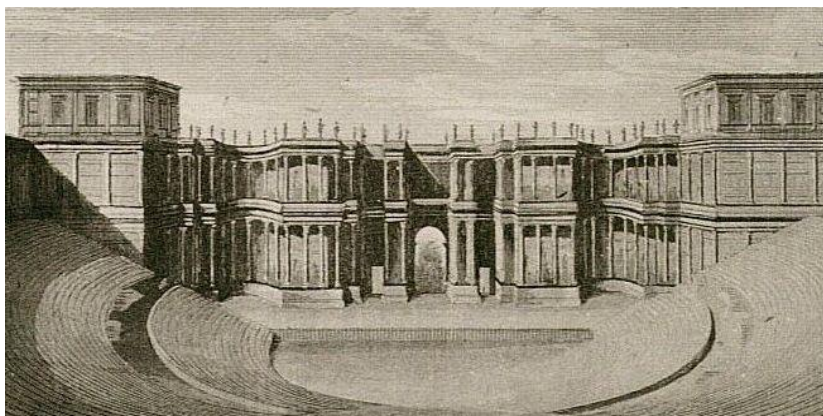
de Eva Marqués López, dirigida por Emilio del Río Sanz (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2015  
publicaciones.unirioja.es  
E-mail: publicaciones@unirioja.es  
ISBN 978-84-606-5917-4

**Universidad de La Rioja**  
**Centro de Ciencias Humanas, Jurídicas y Sociales**  
**Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas**

**RECEPCIÓN E INFLUENCIA DEL TEATRO DE PLAUTO**  
**EN LA LITERATURA ESPAÑOLA**

**Tesis doctoral presentada por Eva Marqués López**  
**Dirigida por el Dr. D. Emilio del Río Sanz**



**Grabado del Teatro Pompeyo**

**Luigi Canina, *Gli Edifizi di Roma Antica e sua Campagna***  
**<http://www.theaterofpompey.com/auditorium/imagenes/postantique/index.shtml>**

A mis padres, mi hermano y Bernd,  
por tantas cosas.

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido el fruto de varios años de trabajo en la Universidad de La Rioja, en los que siempre he contado con el apoyo de mi director de tesis, el Dr. Emilio del Río Sanz. Quiero agradecerle su ayuda, el haber podido aprender tanto de él, como profesor y como director de tesis, y, sobre todo, ha sido un honor poder disfrutar de su enorme capacidad de transmitir su pasión por el mundo de la literatura clásica.

Gracias a la concesión por el Ministerio de Educación y Cultura de una beca predoctoral de Formación de Profesorado Universitario, he podido formar parte del Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad de La Rioja y estar junto a profesores de los que me ha sido posible aprender mucho. Le agradezco a Jorge Fernández López su ayuda constante y su paciencia ante tantas preguntas. Gracias a José Antonio Caballero López por su confianza y apoyo. Gracias también a Marián Díez Coronado, con quien he compartido más que apuntes y un despacho. Gracias a aquellos profesores del Departamento que reconocen lo valioso de su profesión y saben transmitir ese entusiasmo.

Durante la realización de esta tesis doctoral he disfrutado de estancias en varios centros extranjeros, en los que he tenido el privilegio de trabajar junto a grandes especialistas. De la *Università degli Studi di Siena* (Italia), gracias al profesor Francisco José Martín Cabrero por darme la oportunidad de acudir a esa universidad y por su ayuda y cercanía en la que fue mi primera estancia en el extranjero; de la misma universidad, a los profesores, especialistas en Plauto, Maurizio Bettini y Giochino Chiarini, del *Dipartimento di Studi Classici*, gracias por orientarme en los inicios de la tesis doctoral y por darme recomendaciones valiosas para la redacción de este trabajo. Gracias al profesor Gert Ueding, director del *Seminar für Allgemeine Rhetorik* de la *Eberhard-Karls-Universität Tübingen* (Alemania), por acogerme en su departamento, y a los profesores del mismo que, durante los meses de estancia allí, estuvieron accesibles para cuantas consultas hiciera falta; gracias también a los profesores Heinz Hofmann y Ernst A. Schmidt, del *Philologisches Seminar* de la misma universidad de Tübingen, por compartir sus conocimientos conmigo.

Pero sobre todo, quiero agradecer a mis padres, a quienes dedico esta tesis con todo mi cariño, el haberme hecho como soy y haber sido una mano suave, pero firme, que me ha empujado hacia adelante. A mi hermano mayor, José Luis, que ha sido mi modelo, por todo lo que he aprendido de él, por ser tan especial. Y a mi abuela Esperanza. Podría llenar una página agradeciéndoles muchas cosas, pero sólo quiero decirles que esta tesis no habría sido posible sin ellos.

A Bernd, por sacar lo mejor de mí; por haber estado a mi lado, apoyándome siempre y animándome a seguir.

A mis amigos Bea, Miguel, Merche, Yuba, Mónica y Rosa, cercanos, soportando con paciencia tantas ausencias, “ya sabéis, la tesis”. A ellos tengo que agradecerles haber conocido el significado de la palabra amistad. A Félix, un amigo muy especial, por haberme enseñado un par de cosas realmente importantes.

Y, en fin, a todos cuantos me han apoyado de cualquier otra forma, gracias.

# ÍNDICE

## PÁGINA

<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>I. CAPÍTULO PRIMERO. PRESENCIA DE PLAUTO EN ESPAÑA: MANUSCRITOS, EDICIONES, COMENTARIOS Y TESTIMONIOS</b>	19
1. Transmisión textual de las <i>Comedias</i> de Plauto desde la Antigüedad y ediciones más importantes	23
2. Manuscritos y ediciones de las <i>Comedias</i> plautinas en las bibliotecas españolas	30
3. Comentarios españoles sobre las <i>Comedias</i> de Plauto y preceptivas teatrales de los siglos XV y XVI	32
4. Presencia de Plauto en los testimonios de los autores clásicos y españoles desde la Antigüedad hasta el siglo XVI	38
<b>II. CAPÍTULO SEGUNDO. TEATRO CULTO</b>	46
II.1. Teatro universitario en latín	49
1. Características del teatro universitario	49
2. Evolución de este género teatral	54
3. Autores: J. de Maldonado, J. Pérez “Petreyo”, J.L. Palmireno y otros autores	56
II.2. Teatro universitario en castellano	84
A) F. López de Villalobos y su traducción del <i>Amphitruo</i> plautino	84
B) F. Pérez de Oliva y su adaptación del <i>Amphitruo</i> de Plauto	97
1. Fernán Pérez de Oliva y Plauto	98
2. <i>Comedia de Anfitrión</i>	99
2.1. Organización de la obra	103
2.2. Argumento de la obra	105
2.3. Los personajes	107
2.4. Originalidad de Fernán Pérez de Oliva	116
C) Versión anónima del <i>Anfitrión</i> , Toledo, 1554	129
D) Versiones anónimas publicadas en Amberes en el año 1555	135
II.3. Teatro de colegio. La influencia de Plauto en las obras dramáticas de la Compañía de Jesús	143

1.	Características generales del teatro jesuítico	144
1.1.	Finalidad y presencia del teatro en la pedagogía de los jesuitas	144
1.2.	Fuentes del teatro de colegio	148
1.3.	Clasificación de las comedias y temas más frecuentes	152
1.4.	Estructura de las obras	154
1.5.	Lengua	155
1.6.	Valoración del teatro jesuítico e influencia en el teatro español	156
2.	Autores y obras más significativas:	
	Pedro Pablo de Acevedo, Juan Bonifacio y otros autores	157
3.	Entretenimiento <i>Hércules, vencedor de la ignorancia</i>	163
3.1.	Ediciones, fecha de composición y autoría	163
3.2.	Contenido del entretenimiento y comparación con el <i>Amphitruo</i> de Plauto	164
	Conclusión del capítulo segundo	170
<b>III.</b>	<b>CAPÍTULO TERCERO. TEATRO POPULISTA</b>	<b>172</b>
III.1.	Plauto y los primeros dramaturgos del siglo XVI	173
A)	Juan del Encina	173
B)	Lucas Fernández	178
C)	Diego Sánchez de Badajoz	180
III.2.	Presencia de Plauto en <i>La Celestina</i> y en sus continuaciones	182
1.	Los autores y su obra	183
2.	La influencia de Plauto y de Terencio en <i>La Celestina</i>	187
2.1.	Fuentes de <i>La Celestina</i>	188
2.2.	Título de la obra y octavas acrósticas	191
2.3.	El tema de <i>La Celestina</i>	193
2.4.	Nombres y caracterización de los personajes	195
2.5.	La influencia de Plauto en la técnica teatral	210
3.	La descendencia de <i>La Celestina</i> : el género celestinesco	219
III.3.	Influencia de Plauto en Bartolomé de Torres Naharro y en sus seguidores	223
1.	Torres Naharro y Plauto	225
1.1.	Comparación entre Plauto y Torres Naharro en los aspectos externos	227
1.2.	Comparación entre Plauto y Torres Naharro en los aspectos internos	234
2.	Seguidores de Bartolomé de Torres Naharro	268
2.1.	Jaime de Huete: semejanzas entre su obra y el teatro de Plauto	269
3.	Consecuencias de la influencia de Plauto en las obras de Torres Naharro y sus seguidores para el desarrollo del teatro español	273



III.4.	Plauto en el teatro español a través del teatro italiano	275
A)	Lope de Rueda	277
1.	Edición de las obras de Lope de Rueda	280
2.	Los pasos de Lope de Rueda	281
3.	Las comedias de Lope de Rueda	283
4.	Plauto y Lope de Rueda	290
	4.1. Plauto y Lope de Rueda, traductores	292
	4.2. Semejanzas entre los personajes de Lope de Rueda y los de Plauto	298
	4.3. El tratamiento del tema de los gemelos en el teatro español del siglo XVI	301
B)	Juan de Timoneda	303
1.	El teatro de Timoneda dentro del contexto teatral valenciano	306
2.	Ediciones del <i>Anfitrión</i> y <i>Los Menemnos</i> y valoración crítica	311
3.	Análisis de las obras	313
	3.1. <i>Anfitrión</i>	313
	3.2. <i>Los Menemnos</i> y <i>Carmelia</i>	326
4.	Timoneda y Plauto	333
C)	Alonso de la Vega	334
	Conclusión del capítulo tercero	339
<b>IV.</b>	<b>CAPÍTULO CUARTO. PLAUTO EN ESPAÑA A PARTIR DEL SIGLO XVII</b>	<b>342</b>
1.	Presencia de Plauto en las preceptivas dramáticas del siglo XVII	344
2.	Presencia de Plauto en las obras dramáticas: referencias y semejanzas	355
	2.1. Lope de Vega	355
	2.2. Calderón de la Barca	364
	2.3. Juan Ruiz de Alarcón	367
	2.4. Matías de los Reyes y <i>El agravio agradecido</i>	370
	2.5. Plauto como modelo de obras no dramáticas: motivos universales	376
3.	Más allá del siglo XVII	380
	<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>384</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>391</b>



# **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

Dejé por ti todo lo que era mío.  
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,  
Tanto como dejé para tenerte.  
(Rafael Alberti, *Lo que dejé por ti*)

Se ha repetido la imagen de los “enanos subidos a hombros de gigantes”, donde los gigantes son los antepasados de cada época y los enanos, los que observan el mundo desde más arriba gracias a ellos. Los romanos imitaron y transmitieron la literatura griega, dando como fruto obras heredadas de sus antecesoras, pero valiosas en sí mismas; lo propio hicieron, tras ellos, los diferentes pueblos europeos. Estudiar hasta qué punto los autores clásicos grecolatinos se mantuvieron vivos, como modelo de escritores posteriores, y cómo estos últimos utilizaron las obras de sus antecesores para ver más allá y crear algo nuevo es el objetivo de la disciplina de la tradición clásica, en la que se enmarca este trabajo. En él se ha partido del género literario de la comedia romana y de su autor más representativo, Plauto, que fue, a su vez, un traductor de comedias griegas, hasta llegar a la comedia española del siglo XVI. A partir del siglo XVII, los propios dramaturgos españoles se convirtieron en modelos traducidos e imitados en otros países.

¿Nos encontramos, ante los comediógrafos latinos y españoles, con una cadena sucesiva de meros imitadores y transmisores de la que fue la gran literatura griega o hay algo más? En la extensa bibliografía centrada en la obra de Plauto, se nos presentan miles de páginas que intentan contestar a la pregunta de si fue o no un autor original; en la bibliografía sobre el teatro español, se ha estudiado frecuentemente el del siglo XVII como una criatura surgida casi de la nada, y el del XVI, apenas como un conjunto de expresiones inconexas de escaso valor literario, precursoras del gran teatro nacional. Las comedias de Plauto son traducciones de originales griegos, pero el autor latino captó los deseos del público y le ofreció unas obras cuyo éxito ha sobrevivido al paso de los siglos, más allá de sus modelos griegos; el teatro español del siglo XVII volvió a recuperar el aplauso del público, pero lo hizo gracias a avances de sus antecesores en el siglo precedente, los cuales

habían partido del teatro latino y lo habían imitado por ser el modelo más perfecto que tenían a su disposición.

La disciplina de la Tradición Clásica ha dado extraordinarios frutos al buscar puntos de unión entre la literatura de cualquier época y las obras griegas y romanas y romper, así, con la típica división en épocas, literaturas nacionales y géneros literarios entre los que no se establecía ninguna relación ni continuidad. Sin embargo, en el caso del teatro, en concreto de la comedia y, de ella, en lo referente a la influencia de Plauto en España, estos frutos son limitadísimos. Existen muy pocos estudios que profundicen en este aspecto, quizá por el hecho de que Plauto no influyó en el teatro español en la misma medida que en el italiano y no se hallan manifestaciones literarias tan abundantes como en Italia. Pero no se trata aquí de hacer una gradación cuantitativa, sino de observar la evolución del teatro español hasta el siglo XVII a la luz de la influencia de Plauto, lo cual aporta una visión temporal más amplia, que permite comprender mejor un teatro aparentemente disperso y sin unidad. Las carencias en este campo son las que han motivado la redacción de este trabajo.

Para llevarlo a cabo, dado que nos encontrábamos con un panorama amplísimo, era necesario, por una parte, seleccionar autores y obras teatrales en las que se observara realmente una cierta influencia de las comedias de Plauto, por muy limitada y discutible que ésta fuera; por otra parte, había que acotar cronológicamente el trabajo en un periodo en el que la presencia de Plauto en el teatro español fuera relevante y productiva. A medida que se iba trabajando la bibliografía, resultaba evidente que este periodo abarcaba desde finales del siglo XV, en el que se redescubren las comedias plautinas, tanto física como literariamente, hasta el siglo XVII, cuando el teatro español alcanza tal grado de perfección que se convierte él mismo en un modelo, con declarado deseo de separarse de sus antecesores grecolatinos para evitar el acartonamiento del teatro erudito. Durante la Edad Media, la influencia de Plauto en España, así como en Europa en general, había sido muy reducida y, tras el teatro del Siglo de Oro, aparecen, sobre todo, traducciones, pero no obras que merezcan más allá de una simple enumeración. Por ello, esta tesis doctoral se circunscribe al periodo entre el final de la Edad Media y el siglo XVII y, en ella, la parte principal es un estudio del teatro español del siglo XVI, tanto culto como populista, que se completa con una

visión muy general de la influencia que Plauto tiene en los principales dramaturgos del siglo XVII, sobre todo, en Lope de Vega y en Calderón de la Barca.

Esta tesis doctoral se divide en cuatro capítulos:

El capítulo primero es de carácter teórico, con el estudio de la transmisión y valoración de la obra de Plauto desde la Antigüedad hasta la Edad Media, y consta de cuatro apartados.

En el primer apartado de este capítulo se realiza una introducción sobre la transmisión textual de las comedias de Plauto desde la Antigüedad, con la presentación del *stemma codicum* y la enumeración de las características y defectos de los mismos, así como de las ediciones más importantes que aparecieron en Europa a partir de la *editio princeps* de 1472, para conocer el estado en el que se encontraba el texto de Plauto al que los dramaturgos europeos podían tener acceso.

Esta situación general se concreta en el siguiente apartado en España, con una lista de los manuscritos y ediciones de las comedias de Plauto presentes en las bibliotecas españolas, muy limitados en número, lo que es testimonio de la escasa difusión de las mismas en nuestro país.

El tercer apartado atiende a la opinión que los estudiosos y preceptistas teatrales vertieron sobre la obra de Plauto desde la Edad Media hasta el siglo XVI, momento histórico en que el criterio de autoridad era el más influyente para determinar el valor de una obra. En los comentarios y preceptivas dramáticas enumerados se hace siempre una valoración positiva de la obra plautina y se presenta al comediógrafo latino como un autor antiguo valioso, aunque dichos estudios se centran más en aspectos lingüísticos que teatrales y la visión que ofrecen de Plauto es más como un modelo de buena latinidad que como un autor teatral.

Se completa el capítulo primero con las referencias que los escritores españoles, no ya sólo los preceptistas, hicieron sobre la obra de Plauto desde la Antigüedad y, ya en España, en la Edad Media. A través de ellos se observa cómo la obra de Plauto sufrió un progresivo desinterés del público tras el siglo I d.C., con algún periodo de recuperación y revalorización de la literatura arcaica por parte de los estudiosos, hasta llegar a la Edad Media, en la que las comedias plautinas son consideradas inmorales y poco ejemplares, por lo que se las relega al olvido y llegan

incluso a desaparecer las doce últimas comedias en el siglo XI, sin que se vuelva a tener noticia de ellas hasta el año 1429.

En el caso concreto de España, los escritores que durante la Edad Media citaron a Plauto mostraron un conocimiento muy limitado de su obra, siendo poco probable que la hubieran leído en su lengua original. Esta situación cambió a finales del siglo XV y, sobre todo, en el siglo XVI, cuando aparecieron traducciones e imitaciones de comedias plautinas realizadas directamente a partir del estudio de las obras del comediógrafo o, indirectamente, a través de las imitaciones italianas.

El capítulo segundo se centra en el teatro culto universitario, en latín y en castellano, así como en el teatro de colegio de los jesuitas, ambos del siglo XVI, que son las manifestaciones teatrales con una mayor influencia de las comedias de Plauto. La ordenación de este capítulo en los tres puntos citados no atiende a un orden cronológico, pues, si bien el teatro jesuítico es posterior al universitario, las piezas compuestas en latín y en castellano se editan en fechas similares. El criterio elegido es ofrecer la evolución de menor a mayor influencia de las comedias plautinas en estas obras. Del teatro escrito en latín, se estudian las obras de Juan de Maldonado, Juan Pérez *Petreyo* y Juan Lorenzo Palmireno; del teatro universitario en castellano, se analizan las traducciones e imitaciones de Francisco López de Villalobos y Fernán Pérez de Oliva, así como tres traducciones anónimas de los años 1554 y 1555; respecto al teatro jesuítico, se enumeran las obras más señaladas de sus principales autores, con un estudio del entretenimiento *Hércules, vencedor de la ignorancia*.

El teatro universitario fue compuesto por profesores, con el objetivo de proporcionar a los alumnos herramientas eficaces y amenas para aprender latín; no tratan de escribir piezas representables y, aunque alguna de las obras aquí estudiadas se llevó a escena, no era éste el interés principal de sus autores. Existen diferencias entre el teatro universitario en latín y en castellano. El primero no utiliza como única fuente las obras plautinas, sino que mezcla fuentes latinas como Plauto, Terencio o Apuleyo con castellanas o italianas recientes; los autores que escriben en latín no traducen o imitan una única comedia de Plauto, sino que toman elementos de varias de ellas, directamente de las piezas en latín o de traducciones italianas, lo que va a ser un preludio de la enorme influencia que tendrá pocos años más tarde este teatro en nuestro país.

Por el contrario, el teatro universitario en español traduce o imita comedias concretas y evoluciona desde las traducciones literales a las adaptaciones más originales. Las comedias plautinas que se traducen o imitan son *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*, que fueron las más exitosas e influyentes en Europa a lo largo de los siglos, de las cuales, las dos primeras fueron también repetidamente utilizadas por los autores de teatro popular.

El teatro jesuítico presenta una menor influencia del teatro plautino en cuanto a la temática, comprensible en un teatro cuyo objetivo primordial es la intención moralizadora y catequética. En él, se utilizan algunos elementos temáticos, aunque no ya obras concretas, y hay una mayor influencia en la técnica dramática, ineludible en el que fuera el teatro más avanzado en la puesta en escena del siglo XVI. En este apartado se estudia, sobre todo, una pequeña pieza concebida para ser representada en los intermedios de una comedia mayor, donde se observa una clara adaptación del tema del *Amphitruo* en una obra de temática religiosa, aspecto éste que no ha sido analizado hasta ahora por la crítica.

El capítulo tercero trata sobre el teatro populista, desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVI. Dada la amplitud de autores y obras que podían abarcarse en este capítulo, se han seleccionado aquellos que pudieron conocer e imitar la obra de Plauto y, dentro de la producción de cada uno de ellos, se han elegido asimismo las obras con una mayor influencia del teatro de Plauto. Este capítulo se divide en cuatro apartados:

En el apartado primero se estudia la influencia de Plauto en los primeros dramaturgos españoles, entre los cuales los más significativos son Juan del Encina, Lucas Fernández y Diego Sánchez de Badajoz. Las obras de estos autores se editan a finales del siglo XV y en los primeros años del XVI, cuando las comedias de Plauto están empezando a ser imitadas y representadas en Italia, aunque estas obras italianas aún no se conocen en España, y en nuestro país aún faltan algunos años para que se editen las primeras traducciones de las comedias plautinas al español. En los primeros dramaturgos españoles apenas puede hablarse de influencia del teatro latino más allá de la presencia esporádica de algunos personajes y de la utilización de algunos recursos dramáticos propios de este teatro. Dentro del elenco de personajes, aparece ya el personaje del bravucón, que va a gozar de gran prestigio en el teatro del siglo XVI y que presenta muchas similitudes con su correspondiente



plautino; no obstante, dado que ya se había publicado *La Celestina* y que su éxito fue notable desde su aparición, es difícil separar lo que los primeros dramaturgos pudieron tomar del teatro de Plauto y de la obra de Fernando de Rojas.

El segundo apartado se centra en la citada *Celestina*. La influencia del teatro de Plauto en esta obra es controvertida, pero innegable; los estudiosos oscilan desde una rotunda afirmación del teatro plautino como fuente hasta una negación casi completa o reducida a una muy limitada importancia. Los aspectos en los que puede observarse una certera influencia de la comedia plautina en *La Celestina* son la denominación de esta obra como “tragicomedia”, el motivo del amor como eje central de la obra, el uso de nombres de personajes plautinos y terencianos para personajes celestinescos, la caracterización de alguno de esos personajes (en especial, de la protagonista, la vieja Celestina, y del soldado Centurio) y, sobre todo, en aspectos externos, como la técnica teatral.

A continuación, en el tercer apartado, se estudia la obra de Bartolomé de Torres Naharro, que presenta valores importantes para la historia del teatro español. Fue uno de los primeros dramaturgos que, además de obras dramáticas, ofreció una breve preceptiva teatral con cierta originalidad, no una simple repetición de las válidas pero desgastadas ideas sobre la comedia de Aristóteles, Horacio y sus seguidores. Torres Naharro intentó ofrecer una visión moderna e independiente de la comedia; esta actitud conciliadora, pero también audaz, aparece en sus comedias, para las que utiliza como fuente el teatro latino, el de Plauto en particular, y obras más modernas, como *La Celestina*, con el objetivo de escribir piezas representables y capaces de atraer la atención del público. Torres Naharro tuvo una serie de seguidores, que se estudian en este apartado, cuyas obras no llegan a alcanzar la categoría de las del maestro; las únicas que sobresalen un poco son las dos comedias de Jaime de Huete, a las que se presta aquí una mayor atención.

Tanto las obras de Torres Naharro como las de sus seguidores se han estudiado en un capítulo aparte del de *La Celestina*, pese a que muchos autores las incluyen dentro de las denominadas “comedias celestinescas” o herederas de *La Celestina*. No obstante, considero que, sobre todo, las comedias de Torres Naharro, tienen las suficientes diferencias como para ser estudiadas independientemente. La obra de Torres Naharro, pese a suponer un gran avance en el desarrollo del teatro del siglo XVI, no tuvo sucesores suficientemente buenos como para constituir una escuela que hiciera avanzar el teatro en su camino de renovación.

En el cuarto apartado de este capítulo vemos cómo la labor de acercamiento al público que Torres Naharro había emprendido fue continuada algunos años más tarde por Lope de Rueda, Juan de Timoneda y Alonso de la Vega. El estudio de las obras de estos autores, sobre todo de los dos primeros, resulta muy valioso en un trabajo sobre la influencia del teatro de Plauto en el español, porque permite ver de qué modos tan diferentes pueden servir de modelo las obras de los clásicos grecolatinos en los siglos posteriores. La influencia de Plauto en Lope de Rueda llega de forma indirecta, no a través del conocimiento que el autor sevillano pudiera tener de las comedias de Plauto en latín o en castellano, sino de las imitaciones que los escritores italianos hicieron de ellas, que ya Petreyo había traducido al latín y que Lope de Rueda tradujo al español. Juan de Timoneda, discípulo, amigo y editor de Lope de Rueda, compuso dos adaptaciones de comedias plautinas, del *Amphitruo* y de *Menaechmi*, para las que utilizó como fuente no ya las imitaciones italianas, sino las traducciones españolas de estas comedias y, probablemente, las propias obras del comediógrafo latino. Fue el primero que trató de adaptar una comedia romana a los gustos del público y de componer una obra representable, es decir, por primera vez se intentaba en España recuperar a Plauto para los escenarios. En comparación con estos dos autores, las obras del tercer miembro de este grupo, Alonso de la Vega, no tienen la misma calidad literaria ni presentan una gran influencia del teatro romano, pero completan la visión del teatro español con influencia del italiano.

Este trabajo, dedicado a la influencia de Plauto en el teatro español, podría haberse terminado aquí, dado que más allá del siglo XVI, esta influencia fue reducida. A partir del siglo XVII, los propios dramaturgos españoles se convirtieron en modelos y éstos, orgullosos de ello, proclamaron su independencia de las fuentes clásicas. Pero a pesar de que Plauto hubiera quedado relegado en su papel de maestro, los mismos genios del siglo XVII no podían negar el valor y genialidad del comediógrafo latino. Influencia menor, sí, pero ausencia completa, no. Por ello, se ha querido completar el trabajo con un cuarto capítulo en el que se presentara una perspectiva de la influencia de Plauto en el teatro español desde el siglo XVII hasta nuestros días. Este capítulo no pretende ser un estudio exhaustivo de cada obra en la que pudiera observarse la influencia de Plauto; la producción es inmensa y sobrepasa los marcos de esta tesis doctoral. El objetivo de este capítulo es doble. Por una parte, demostrar que los dramaturgos del siglo XVII, pese a que declaran separarse de los

modelos clásicos grecolatinos para adaptarse a los gustos de un público que reclama novedades, no pudieron sustraerse a la influencia de un teatro que representaba una forma definitiva y exitosa, aun siendo el fruto de otro siglo y otros gustos. Por otra parte, analizar cómo al llegar ya a un teatro tan evolucionado como el del Siglo de Oro español, más que realizar una imitación servil y caducable de los comediógrafos latinos, los dramaturgos españoles introducen en obras originales aquellos motivos y personajes del teatro romano que, a lo largo de los siglos, habían demostrado su eficacia y se habían convertido en motivos universales independientes del autor que les dio forma. Estos motivos o personajes (el doble, la confusión de identidades, el siervo, el soldado fanfarrón, la vieja alcahueta) pasan a formar parte de una herencia literaria, cuyo uso no supone el conocimiento del modelo original. Por ello mismo, los autores se consideraron con la libertad suficiente para adaptarlos a obras teatrales con un código estético diferente —como en el caso de una de las obras aquí estudiadas, *El agravio agradecido* de Matías de los Reyes, en la que se adapta el tema del *Amphitruo* plautino a las nuevas claves de la comedia española—, o, incluso, a piezas ya no teatrales como la novela corta *El castigo de la miseria*, de María de Zayas y Sotomayor, nueva aparición del tema de la avaricia, cuyo modelo más acabado sigue siendo la *Aulularia* de Plauto.

Como final de este capítulo, se introducen unas páginas sobre la presencia de Plauto en España a partir del siglo XVIII; no pretenden ser ni una enumeración exhaustiva de obras ni un análisis de las mismas, sino sólo una muestra de las escasas obras originales que se hicieron a imitación de las plautinas a partir del siglo XVIII.

En cuanto a la bibliografía, hay obras y artículos que han sido citados en varios capítulos. Con el fin de que la consulta fuera más cómoda, al comienzo de cada capítulo o apartado se ha introducido la cita completa de todos los estudios y artículos utilizados en los mismos, aunque éstos ya hubieran sido citados anteriormente. Así mismo, algunos aspectos han sido tratados en diferentes apartados. Con el fin de preservar la unidad de cada capítulo y pese a repetir información, se han mantenido las explicaciones de aspectos tratados anteriormente.

Al comienzo de la introducción se ha dicho que el objetivo de este trabajo era estudiar la pervivencia del teatro de Plauto y su capacidad para fecundar el teatro

español del siglo XVI, haciéndolo avanzar gracias al ejemplo de un modelo teatral muy desarrollado. Por lo tanto, para llevar a cabo este trabajo, se ha seguido un método comparativo, confrontando las obras españolas con las del comediógrafo latino y analizando las características del teatro de Plauto que aparecen en el teatro español, referentes tanto a la temática como a la técnica teatral. Esta metodología comparativa ha permitido seguir el rastro de un autor clásico a lo largo de los siglos y comprobar que sus obras se encuentran como modelos en los orígenes de la literatura española, lo que ayuda a romper barreras demasiado estrechas y a tener, a la luz de la literatura romana, una visión más amplia de la nuestra. Sin embargo, a pesar de las claras ventajas que este estudio comparativo tiene para la historia de la literatura, en especial, del género teatral, resulta sorprendente la poca atención que se le ha prestado a este aspecto. Espero haber contribuido, con la tesis que presento, a profundizar en la influencia que el teatro de Plauto tuvo en los comienzos del teatro español, mucho mayor de lo que se ha dicho hasta ahora, y a las consecuencias que esta influencia tuvo en el desarrollo posterior de nuestro teatro, hasta que éste, enano en un principio a hombros de los romanos, se convirtió, a su vez, en un gigante para las generaciones siguientes.

**CAPÍTULO PRIMERO**

**PRESENCIA DE PLAUTO EN ESPAÑA:  
MANUSCRITOS, EDICIONES, COMENTARIOS Y TESTIMONIOS**

# CAPÍTULO PRIMERO

## PRESENCIA DE PLAUTO EN ESPAÑA:

### MANUSCRITOS, EDICIONES, COMENTARIOS Y TESTIMONIOS

Se ha señalado en la introducción que el objetivo de este estudio es, por una parte, analizar hasta qué punto Plauto ejerció una influencia fecunda en el teatro español y, por otra, a través del estudio de esta influencia, comprender mejor algunos puntos de la evolución de nuestro teatro nacional. A pesar de las ventajas que un estudio comparativo como el que nos proponemos aporta, la influencia de Plauto en la literatura española apenas ha despertado el interés de los estudiosos<sup>1</sup>, pese a haber sido ampliamente tratada en relación con otras literaturas europeas, como la italiana, la inglesa, la francesa, la alemana y, en menor medida, también la portuguesa y la holandesa<sup>2</sup>. En la literatura española, sin embargo, se ha atendido

---

<sup>1</sup> Sobre la influencia de Plauto en la literatura española, destacan los siguientes estudios: J. P. Wickersham Crawford, «Notes on the «Amphitruon» and «Los Menemnos» of Juan de Timoneda», *Modern Language Notes*, 9, 1914, pp. 248-251; A. Lenz, «Torres Naharro et Plaute», *Revue Hispanique*, 57, 1923, pp. 99-107; M. Artigas, «Juan Verzosa, traductor de Plauto», *Universidad*, 2, 1925, pp. 25-29; E. Pérez, «La influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania*, 11, 1928, pp. 131-149; C. H. Stevens, *Lope de Vega's «Palacio confuso» Together with a Study of the «Menachmi» Theme in Spanish Literature*, New York, Instituto de la España, 1939; R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944; E. J. Webber, «Plautine and Terentian «Cantares» in Fourteenth Century Spain», *Hispanic Review*, 18, 1950, pp. 93-107; E. J. Webber, «The literary reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 191-202; E. J. Webber, «Manuscripts and early printed editions of Plautus and Terence in Spain», *Romance Philology*, 11, 1957-8, pp. 29-39; I. P. Rothberg, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 61-65; M.-A. Marcos Casquero, «Plauto en la literatura española de los siglos XV y XVI», *Estudios de tradición clásica y humanística. (VI Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León)*, León, Universidad de León, 1993, pp. 123-160. Excepto el estudio de Grismer, que presenta un panorama más amplio, aunque no completo, de la influencia de Plauto en la literatura española, las demás referencias constituyen artículos antiguos, breves y parciales. En conjunto, ninguno de ellos ofrece una visión completa de la presencia e importancia del autor latino en los autores españoles.

<sup>2</sup> Hay estudios que presentan un panorama general de la recepción de Plauto en todas las literaturas europeas. Entre ellos, destaca el de K. von Reinharstöttner, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*, 2 Bände, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886, en el que se analizan las versiones de las comedias plautinas realizadas hasta el siglo XIX, prestando una mayor atención a las versiones alemanas. Asimismo, destaca la obra de F. Bertini, *Plauto e dintorni*, Roma, Bari, Laterza, 1997, en la que se completa el estudio del anterior autor con las nuevas versiones y en la que también se presta atención a la recepción de Plauto en la literatura americana. La obra de G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1978, presenta un panorama general de la influencia de los autores clásicos más destacados (no se limita sólo a Plauto) en las literaturas europeas, aunque presta una mayor atención a la literatura inglesa y a la francesa. Además de estos estudios de carácter general, existen otras obras centradas en un ámbito específico. Entre ellas, como no podía ser menos, destacan los estudios sobre la influencia de Plauto en la literatura italiana: E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano, Francesco Vallardi, 1957; G. Pandieri, *Il teatro italiano e la sua tradizione*, Matera, Basilicata, 1967; E. Paratore, *Nuove Prospettive sull'Influsso del Teatro*

más a la influencia de otros autores clásicos, como Apuleyo<sup>3</sup>, Catulo<sup>4</sup>, Cicerón<sup>5</sup>, Horacio<sup>6</sup>, Lucano<sup>7</sup>, Marcial<sup>8</sup>, Ovidio<sup>9</sup>, Séneca<sup>10</sup>, Tácito<sup>11</sup> o Virgilio<sup>12</sup>. En los

---

*classico nel '500, Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500 (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971; A. D'Ancona, *Origenes del teatro italiano*, 2 vols., Roma, Bardi, 1996. Sobre la influencia de Plauto en la literatura inglesa, destaca el capítulo dedicado a este aspecto en la obra de G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 [1952<sup>1</sup>], pp. 396-433, obra en la que el autor se centra en la literatura inglesa, aunque comienza el capítulo con dos apartados sobre la literatura italiana y las literaturas española, alemana, holandesa y francesa. También se ha publicado recientemente el interesante estudio de R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Comedy: the influence of Plautus and Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

<sup>3</sup> H. Cortés, «Apuleyo y El asno de oro en la literatura española», *Studium* (Bogotá), 2, 1958, pp. 245-260; V. Cristóbal López, «Apuleyo y Cervantes», *Unidad y pluralidad en el mundo clásico. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos (Sevilla, 6-11 de Abril de 1981)*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 199-204; J. Gil, «Apuleyo y Delicado: el influjo de El asno de oro en La lozana andaluza», *Habis*, 17, 1987, pp. 209-220; J. C. Sesé Sanz, «Correspondencias entre Apuleyo y Cervantes», J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, vol. I, Cádiz, Alcañiz, Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Instituto de Estudios Turolenses, 1997, pp. 297-310.

<sup>4</sup> E. del Campo, «Villegas y Catulo», *Berceo*, 54, 1965, pp. 25-46; V. E. Hernández Vista, «Catulo, Marcial y fray Luis de León: un estudio estilístico», *Estudios Clásicos*, 10, 1966, pp. 319-330; M<sup>a</sup> C. García Fuentes, «Imitación de los *centum et mille basia* catulianos en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, 4, 1972, pp. 297-305; J. L. Arcas, «Catulo en la literatura española», *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, pp. 249-286, y «*Basia mille*: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *Cuadernos de Investigación de Filología*, 15, 1989, pp. 107-115.

<sup>5</sup> H. de la Ville de Mirmont, «Ciceron et les espagnols», *Bulletin Hispanique*, 7, 1905, pp. 13-33, 93-127, 330-359; M. Garci-Gómez, «Paráfrasis de Cicerón en la definición de poesía de Santillana», *Hispania*, 56, 1973, pp. 207-212; J. Mandel, «La actividad publicitaria de Cicerón sobre las fuentes y en la literatura moderna», *Helmántica*, 31, 1980, pp. 233-244; J. M. Núñez González, «El Ciceronianismo en España», *Gnomon*, 68, 1996, pp. 684-693.

<sup>6</sup> M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, vol. IV a VI de la *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, C.S.I.C., 1950-55; E. L. Rivers, «The Horatian epistle and its introduction into Spain», *Hispanic Review*, 17, 1954, pp. 175-194; G. Gutiérrez Andrés, «Leyendo a Horacio y a Machado», *Humanidades*, 12, 1960, pp. 339-353; G. Agrait, *El «beatus ille» en la poesía lírica del siglo de oro*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1971, y «Horacio y un poema de Miguel Hernández», *De hito en hito: siete ensayos sobre literatura española*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1985, pp. 131-151; L. A. de Cuenca, «Horacio continúa en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, pp. 582-686; I. Rodríguez Alfageme, «Horacio y Machado», *Estudios Clásicos*, 26, 1984, pp. 467-472; J. San José Lera, «El esfuerzo creador: unos versos de Horacio en la *Exposición del Libro de Job*, de Fray Luis de León», *Criticón*, 52, 1991, pp. 25-39; T. González Rolán, «Horacio en el medievo hispánico», D. Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, 1994, 141-161; J. Alemán Illán, «La traducción por Tamayo de Vargas del *Ars Poetica*: estudio y valoración», *Criticón*, 73, 1998, pp. 5-22; F. Salas Salgado, «Horacio en las *Epístolas en verso* de Tomás de Iriarte», *Fortunatae*, 10, 1998, pp. 247-272.

<sup>7</sup> C. Schlayer, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung*, Heidelberg, 1927; J. Herrero-Llorente, «Lucano en la literatura hispano-latina», *Emerita*, 27, 1959, pp. 19-52; «Influencia de Lucano en la obra de Alfonso el Sabio. Una traducción anónima e inédita», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 57, 1959, pp. 697-715; «Laso de Oropesa y su traducción de la *Farsalia*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 69, 1961, pp. 752-773; «Jaúregui, intérprete de Lucano», *Helmántica*, 5, 1964, pp. 384-410 y «Valoración e influjo de Lucano en los humanistas del Renacimiento español», *Athlon. Saturata grammatica in honorem F. R. Adrados*, 2 vols., A. Bernabé et al. (eds.), Madrid, Gredos, 1984, vol. II, pp. 425-438.

<sup>8</sup> V. Cristóbal López, «Marcial en la literatura española», VV.AA., *Actas del simposio sobre Marcial (Calatayud, 1986)*, 2 vols., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987, vol. II, pp. 149-210; V. Nider, «“Reparo” y “reparar”: apuntes sobre el léxico de la *Agudeza y arte de ingenio*», *Criticón*, 53, 1991, pp. 97-108.

<sup>9</sup> R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim, New York, Georg Olms, 1971 [1913<sup>1</sup>]; A. Alatorre, *Las «Heroidas» de Ovidio y su huella en las letras españolas*, México, UNAM, 1950; A.

siguientes capítulos se verá si esa influencia fue limitada o no, cómo se ejerció y en qué obras puede observarse.

Pero antes de comenzar a tratar las obras de teatro propiamente dichas, vamos a ocuparnos en este primer capítulo de la transmisión del texto de Plauto desde la Antigüedad y de la presencia en bibliotecas españolas de manuscritos y ediciones de las comedias plautinas, para comprender mejor las posibilidades que los dramaturgos españoles tuvieron de acceder al texto de Plauto en su lengua original y de alcanzar el conocimiento de sus comedias necesario para poder imitarlas. Interesa también analizar las opiniones que los humanistas y preceptistas vertieron en sus obras sobre Plauto y su teatro, dado que hasta el siglo XVI, la influencia de los mismos fue considerable en los primeros autores que rescataron del olvido la obra del comediógrafo latino. A partir del siglo XVII, con el desarrollo del teatro popular, la separación entre dramaturgos y preceptistas es considerable y uno de los resultados de la misma es la drástica reducción de la influencia del teatro de Plauto en el español.

En este capítulo, se va a tratar primero sobre la transmisión textual de Plauto desde la Antigüedad y las primeras ediciones de sus comedias, y, a continuación, se confecciona una lista de la presencia en España de manuscritos y ediciones del

---

Ruiz de Elvira, «La actualidad de Ovidio», VV.AA., *Simposio sobre la Antigüedad Clásica*, Madrid, SEEC, 1969, pp. 133-156; V. Cristóbal López, «Pervivencia de Ovidio con especial referencia a sus obras amatorias y a la literatura española», *Ovidio. Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 124-180; B. Bancaforte, *Las «Metamorfosis» y «Las Heroidas» de Ovidio en la «General Estoria» de Alfonso el Sabio*, Madison, 1990; J. L. Arcaz Pozo, *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Madrid, Universidad Complutense, 1992; E. García Santo-Tomás, «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65, 1995, pp. 55-63.

<sup>10</sup> K. A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, J. Conde (trad.), Madrid, Gredos, 1983; E. del Río, *El teatro de Séneca en la literatura española*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993; F. Delgado León, «Séneca en la Edad Media española», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 127, 1994, pp. 415-432; A. Cruz Casado, «Séneca en la Historia literaria de España (1766-1791) de los Padres Rodríguez Mohedano», *Angélica*, 8, 1997-1998, pp. 71-82.

<sup>11</sup> F. Sanmartí Boncomppte, *Tácito en España*, Barcelona, Instituto Antonio de Nebrija, 1951; E. Tierno Galván, «El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español», *Escritos*, Madrid, Tecnos, 1971, pp. 11-94; A. Joucla-Ruau, *Le tacitisme de Saavedra Fajardo*, Paris, Editions Hispaniques, 1977; B. Antón Martínez, *El tacitismo en el siglo XVII en España: el proceso de Receptio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991.

<sup>12</sup> V. Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980; M. Gigante (ed.), *Fortuna di Virgilio. Atti del Convegno Internazionale*, Napoli, 1986; M. Morreale, «Las Bucólicas de Virgilio en el Vocabulario latino-español de Nebrija (y en pasajes correspondientes de Juan del Encina)», *Emerita*, 56, 1988, pp. 3-24, «Virgilio en los autores de poética del Siglo de Oro», J. L. Laurenti, V. G. Williamsem (eds.), *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 211-228; C. Codoñer, «Fray Luis: "interpretación", traducción poética e imitatio», *Criticón*, 61, 1994, pp. 31-46.



mismo<sup>13</sup>. En tercer lugar, se repasa la composición en Europa y, sobre todo, en España, hasta el siglo XVI de comentarios que contribuyeron a mejorar los conocimientos sobre el teatro latino, en los cuales expusieron los humanistas españoles su opinión y valoración de la obra de Plauto, en un momento en que estaba resurgiendo en Italia y en España un creciente interés hacia el comediógrafo latino y se empezaban a componer imitaciones de sus comedias. A través de esos comentarios vemos que sus autores se centran más en aspectos lingüísticos que teatrales y que presentan a Plauto como un perfecto modelo de latinidad, más que como un dramaturgo; y así, se pudo observar también que los primeros autores que rescataron del olvido e imitaron las comedias de Plauto, en su mayoría, humanistas y profesores universitarios, imitaron el teatro plautino, no para llevarlo a escena, sino para que sus alumnos aprendieran mejor el latín.

### **1. Transmisión textual de las *comedias* de plauto desde la Antigüedad y ediciones más importantes**

Cuenta Gelio que, tras la muerte de Plauto, figuraban bajo el nombre del sarsinate<sup>14</sup> ciento treinta comedias, un número exagerado que demuestra la fama de Plauto como comediógrafo y que obligó a los primeros filólogos a separar las auténticas comedias de las espurias. Así, el tragediógrafo Lucio Accio (170-±86 a.C.) compuso un *index* en el que citaba como espurias varias comedias atribuidas a Plauto<sup>15</sup>; Volcacio Sedígito escribió *De poetis*, con una lista de los diez autores de la *palliata* más importantes, en la que Plauto ocupaba el segundo puesto<sup>16</sup>; también Elio Estilón compuso un *index* con las veinticinco obras que consideraba plautinas<sup>17</sup>. Fue Varrón Reatino (116-27 a.C.), alumno de Elio Estilón, el autor que más profundizó en su investigación. Además de numerosas citas en su *De lingua latina*, Varrón dedicó a Plauto dos obras completas: *De comoediis plautinis* y *Quaestionum plautinarum libri quinque*. En ellas estableció tres grupos dentro de las comedias supuestamente plautinas: el primero, compuesto por las denominadas *fabulae varronianae*, las veintiuna comedias que consideraba auténticas y de las cuales,

---

<sup>13</sup> En este primer capítulo no se hará ninguna referencia a las traducciones al español del mismo, por ser tratado este asunto en el siguiente.

<sup>14</sup> Gell., 3, 3, 11.

<sup>15</sup> Gell., 3, 3, 1.

<sup>16</sup> Gell., 15, 24.

<sup>17</sup> Gell., 3, 3, 1, 12.

veinte se conservan prácticamente completas, salvo algunas lagunas, mientras que de la última de ellas, *Vidularia*, quedan sólo fragmentos; el segundo grupo son las *pseudovarronianae*, diecinueve comedias que Varrón consideraba auténticas, pero cuya autoría era discutida; en el último grupo figuraban las que, según él, no eran de Plauto. Por el prestigio de Varrón, las únicas comedias que han sido transmitidas y editadas desde la Antigüedad son las varronianas; de las demás, se han conservado sólo algunos fragmentos citados por los gramáticos.

En la historia de la transmisión textual de las comedias plautinas hay que distinguir dos grandes etapas<sup>18</sup>: una, hasta 1815, en la cual, la fuente más importante son los códices que componen la familia Palatina, conocida con la letra P, a los que se añaden, aunque con mucha menos importancia, cuatro manuscritos más (E, V, J, O); a partir de esta fecha, a estos códices se une el palimpsesto Ambrosiano, al que se conoce con la letra A. Veamos cuáles son las características de los mismos.

Los tres códices de la familia Palatina reciben su nombre porque dos de ellos se encontraban en la biblioteca del Príncipe Elector del Palatinado<sup>19</sup>, en Heidelberg. Son manuscritos copiados en Alemania en los siglos X y XI, que derivan de un arquetipo perdido de los siglos VIII-IX, a su vez copia de un códice del siglo IV:

- El *Palatinus Vaticanus* o *Codex Vetus Camerarii* (B): se llama así porque fue utilizado por el humanista y editor renacentista Camerario o Joachim Kammermeister. Se trasladó a la Biblioteca Vaticana desde la Palatina junto con el *Codex Decurtatus* en 1622, cuando Maximiliano de Baviera, tras haberse apoderado de Heidelberg, regaló la Biblioteca Palatina al Papa. Este códice, que tiene en la Biblioteca Vaticana la signatura *Pal. Lat.* 1615, contiene veinte de las comedias varronianas (de la *Vidularia* sólo se conserva el título y el *Truculentus* tampoco aparece entero). Es considerado el códice más completo y valioso de los tres manuscritos palatinos.

---

<sup>18</sup> Sobre la transmisión del texto de Plauto, son importantes los siguientes estudios: F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Dublin-Zürich, Weidmann, 1973 [1912<sup>1</sup>]; G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, La Lettere, 1952; C. Questa, *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1984 y *Parerga plautina, struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984. Resulta también muy útil la consulta del apartado dedicado a Plauto en la obra de L. D. Reynolds, *Text and transmission. A survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 302-307.

<sup>19</sup> E. Paratore, *Plauto*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 82.

- El *Palatinus Heidelbergensis* o *Codex Decurtatus* (C): permaneció durante doscientos años en la Biblioteca Vaticana, con la signatura *Pal. Lat.* 1613, pero en 1815 fue devuelto por el Papa Pío VII a la Biblioteca de Heidelberg. Contiene las doce últimas comedias, excepto la *Vidularia*.
- El *Romanus Vaticanus* o *Codex Ursinianus* (D): como B, también se conserva en la Biblioteca Vaticana, con la signatura *Vat. Lat.* 3870. Nicolás de Cusa se lo regaló en 1429 al cardenal Giordano Orsini, al que debe su nombre, que lo cedió a la Biblioteca Vaticana. El códice supuso un auténtico hallazgo para el redescubrimiento de Plauto, dado que contenía las doce últimas comedias del autor latino, perdidas desde el siglo XI. Además de estas doce últimas comedias, contiene el *Amphitruo*, la *Asinaria*, la *Aulularia* y los versos 1 al 503 de los *Captivi*.

De menor importancia son los códices E, V, J, O, copiados en el siglo XII y que contienen sólo las ocho primeras comedias, con lagunas más o menos importantes. Estos manuscritos proceden de un original de los siglos X-XI, que a su vez sería una copia del original de B y D:

- El *Ambrosianus* (E): se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, con el número I 257 inf. En el siglo XVI se añadieron los versos 192 a 605 de la comedia *Aulularia*.
- El *Leidensis Vossianus* (V): se conserva en la Biblioteca Universitaria de Leiden, con el número *Voss. Leid.* Q.30. En este manuscrito falta el *Amphitruo*, la *Asinaria*, los versos 1 al 89 y el 245 de la *Aulularia* y el final del *Epidicus*.
- El *Londinensis* (J): se conserva en la *British Library*, con la signatura *Reg.* 15 C XI. Fue dañado por el fuego, por lo que su lectura resulta muy difícil y apenas se puede utilizar.
- El *Fragmentum Ottobonianum Vaticanum* (O): se conserva en la Biblioteca Vaticana (*misc. lat.* 687) y contiene los versos 400 al 555 de *Captivi*.

En 1812 se produjo el importante descubrimiento del palimpsesto Ambrosiano por el cardenal Angelo Mai, prefecto de la Biblioteca Ambrosiana de Milán. El

pergamino, que procedía del monasterio de Bobbio, cerca de Milán, era del siglo IV y fue raspado en el siglo VIII para escribir en él un fragmento del Antiguo Testamento. Angelo Mai lo estudió y en 1815 publicó los fragmentos que no coincidían con los textos de su tiempo o que no aparecían en ellos<sup>20</sup>. En 1889 se publicó el estudio más importante de este palimpsesto, la edición de W. Studemund<sup>21</sup>, gracias a la cual puede consultarse un texto de otro modo inaccesible, pues los ácidos con los que el pergamino fue tratado para ser leído lo dañaron por completo. El palimpsesto contiene las veintiuna comedias varronianas, pero presenta numerosas lagunas por la pérdida de algunos cuadernillos y la lectura dificultosa de algunas páginas; así, las comedias *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia* y *Curculio* se han perdido y casi lo han hecho las comedias *Captivi* y *Vidularia*. Importante en este palimpsesto es la conservación de dos didascalias, la del *Pseudolus* (incompleta) y la del *Stichus* (completa), que aportan datos sobre la primera representación de estas comedias (fecha, juegos en los que se representaron, título de la obra, autor latino, autor griego y título del original, magistrados que se encargaron de la representación, nombre del director de la compañía o del actor principal, compositor y tipo de música o el nombre de los cónsules en ejercicio).

Aparte de los códices de la familia Palatina y del palimpsesto Ambrosiano, existió otro manuscrito, hoy perdido, el *Codex Turnebi* o *Fragmenta Senonensia* (T), procedente de la abadía benedictina de Santa Colomba de Sens y utilizado por el filólogo francés Adrien Turnèbe (1512-1565). Este manuscrito se conoce gracias a la colación de un fragmento que realizó el jurista Francisco Duaren en un ejemplar impreso por *Gryphius* en Lyon en 1540, colación que fue descubierta por Lindsay en la Biblioteca Bodleiana de Oxford<sup>22</sup>. En ella aparecen variantes del *Persa*, del *Poenulus*, del *Rudens*, del *Pseudolus* y de algunos pasajes de las *Bacchides*. Este manuscrito, de la misma familia que los palatinos, pertenecía a un arquetipo independiente de tiempos de Carlomagno.

Los manuscritos de la familia Palatina proceden de un arquetipo del siglo VIII o IX, copia a su vez de un manuscrito del siglo IV, el mismo en el que fue copiado el palimpsesto Ambrosiano. Estos dos manuscritos del siglo IV, así como el códice

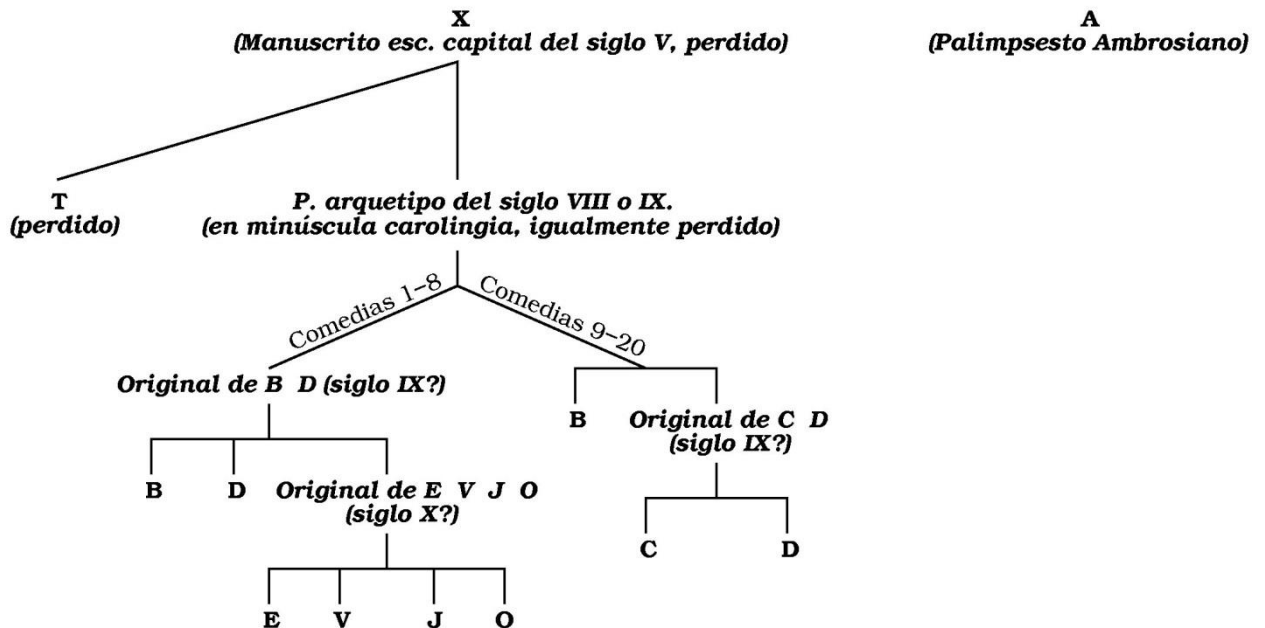
---

<sup>20</sup> A. Mai, *M. Acci Plauti fragmenta inedita*, Milano, 1815.

<sup>21</sup> W. Studemund, *Plauti Fabularum Reliquiae Ambrosianae. Codices Rescripti Ambrosiani Apographum*, Berlin, 1889.

<sup>22</sup> W. M. Lindsay, *The codex Turnebi of Plautus with facsimiles*, Oxford, 1898. Existe una reimpresión de 1971.

manejado por los gramáticos tardíos y, sobre todo, por Nonio, se remontarían a una edición realizada por Valerio Probo de Béruto en la época de Domiciano<sup>23</sup>; la *editio princeps* de las comedias la habría realizado un gramático anónimo de la época de los Gracos. Veamos, a continuación, cuál es el *stemma codicum* de los manuscritos de Plauto<sup>24</sup>:



- A: Palimpsesto Ambrosiano
- B: *Palatinus Vaticanus* o *Codex Vetus*
- C: *Palatinus Heidelbergensis* o *Codex Decurtatus*
- D: *Romanus Vaticanus* o *Codex Ursinianus*
- E: *Ambrosianus*
- V: *Leidensis Vossianus*
- J: *Londinensis*
- O: *Fragmentum Ottobonianum Vaticanum*
- T: *Codex Turnebi* o *Fragmenta Senonensia*

<sup>23</sup> Leo defiende la descendencia directa de la tradición plautina de Valerio Probo (F. Leo, *op. cit.*, p. 48: «Für den ersten Herausgeber dieses Corpus gab es kein anderes urkundliches Material als die von Probus aufgefundenen Exemplare der einzelnen Komödien.»), mientras que Pasquali defiende la existencia de unas copias realizadas con fines comerciales entre la edición de Probo y el arquetipo premedieval del que deriva nuestra tradición (*vid.* G. Pasquali, *op. cit.*, p. 339 y ss.).

<sup>24</sup> Traducción al español de J. Román Bravo, "Introducción" a su edición de *Comedias* de Plauto, p. 90, del *stemma* que recoge Ernout en su introducción a la edición de Plauto de Les Belles Lettres, vol. I, 1970 [1932-1940<sup>1</sup>], p. XXXII. El *stemma* original es de Lindsay, *Introduction à la critique des textes latines*, Paris, 1898, p. 10.

Además de los manuscritos, se cuenta desde el siglo XV con numerosas ediciones de la obra de Plauto. Giorgio Merula realizó la *editio princeps* en Venecia en 1472, edición muy rara hoy en día y de la que apenas se conservan ejemplares<sup>25</sup>. También en el siglo XV aparecieron las ediciones de Euplio Escutario (Milán, 1490)<sup>26</sup>, y la de Bernardo Sarraceno (Venecia, 1499)<sup>27</sup>. En 1500 se publica en Milán la edición de Giovan Battista Pio<sup>28</sup>, el primero en presentar las comedias divididas en actos y escenas<sup>29</sup>, división que, con mínimas variantes, se ha conservado hasta la actualidad. Poco más tarde, en 1506, se publicó en Brescia la edición de Pylades Buccardus, que mejoró bastante la anterior edición, y que fue a su vez mejorada por la de Camerario (Basilea, 1552); en esta última se utilizaban, por primera vez, los manuscritos B –que constituye la fuente más importante y autorizada del texto plautino– y C. En el siglo XVII, en 1664, apareció en Leiden la edición de Gronovius<sup>30</sup>, considerada la más autorizada hasta la aparición en Berlín, entre 1809 y 1811, de la edición de Bothe.

Tras el descubrimiento del palimpsesto Ambrosiano, comienza una nueva etapa en las publicaciones del texto de Plauto. Una de las ediciones más importantes del siglo XIX, cuya relevancia se mantiene hasta la actualidad, fue la que comenzó Ritschl, que publicó nueve comedias, y cuya labor continuaron sus discípulos Goetz, Loewe y Schoell, que publicaron el texto completo de Plauto gracias a un largo trabajo que se desarrolló entre 1871 y 1894. Goetz y Schoell realizaron una edición completa más manejable para la Bibliotheca Teubneriana, que apareció en Leipzig entre 1892 y 1904. Importante es también la edición de uno de los grandes estudiosos de Plauto, Leo, en Berlín entre 1895 y 1896. Hoy en día, las más utilizadas son las de W. M. Lindsay, Oxford, 1904-1905, y la de A. Ernout, con

---

<sup>25</sup> *Comediae ex recensione Georgii Merulae*, Venetiis, Vindelini de Spira, Johannis de Colonia, 1472. Existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura I-681 e I-777.

<sup>26</sup> *Comoedia*, Mediolani, Udalricus Scinzenzeler, 1490.

<sup>27</sup> *Comoediae cum commentariis Johannis Petri Vallae et Bernardini Saraceni*, Venetiis, Simon Bevilacqua, 1499.

<sup>28</sup> *Comoediae cum commentario Johannis Baptistae Pii*, Mediolani, Udalricus Scinzenzeler, 1500.

<sup>29</sup> Según C. Questa, esta división en cinco actos habría tenido lugar antes de la aparición de la edición de 1500. Cfr. C. Questa, «Plauto diviso in atti prima di C.B. Pio», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 4, 1962, pp. 209-230 y *Parerga...*, pp. 243-270.

<sup>30</sup> *Macci Plautii Comoediae: accedit commentarius ex variorum notis & observationibus quarum plurimae nunc primum eduntur. Ex recensione Johannis Frederici Gionovii*, Lugd. Batavorum, Ex Officina Hackiana, 1664.

traducción francesa, París, 1932-1940; ambas han tenido múltiples reediciones y son fuente imprescindible para cualquier editor actual. Por supuesto, actualmente hay que citar también las versiones digitalizadas disponibles en internet, entre las cuales destacan la de Sally Winchester para el compendio de textos clásicos de la página web “The Latin Library”<sup>31</sup>, basada en la edición de Leo, y la de Ulrich Harsch, realizada para el proyecto “Bibliotheca Augustana” de la Universidad de Augsburgo (Alemania), que también se basa, sobre todo, en la edición de Leo<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> <http://www.thelatinlibrary.com/plautus.html>

<sup>32</sup> [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante02/Plautus/pla\\_co00.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante02/Plautus/pla_co00.html)

## 2. Manuscritos y ediciones de las *comedias* plautinas en las bibliotecas españolas

Terencio fue bastante popular en la Edad Media y por ello existe un considerable número de manuscritos con sus comedias en las bibliotecas españolas, mientras que Plauto no gozó de tanta popularidad y la presencia de manuscritos es mucho menor<sup>33</sup>. Los que encontramos en España, la mayoría de procedencia francesa o italiana, se pueden dividir en aquellos que contienen las ocho primeras comedias -el más antiguo de los cuales es del siglo XIV-, y los que están copiados a partir de 1429, cuando se recuperaron las doce comedias perdidas en el siglo XI, muchos de los cuales presentan ya las veinte comedias.

Del primer grupo con ocho comedias tenemos los siguientes manuscritos:

1. Biblioteca de El Escorial:
  - N.II.1, del siglo XIV, es el más antiguo que se conserva en España.
  - e.III.13: de 1441 y 1462, presenta ocho comedias con escolios; en el ms. se encuentran también las *Sátiras* de Juvenal<sup>34</sup>.
2. Biblioteca Nacional de Madrid:
  - 10.030, del año 1447, contiene también versos de Vulcacio Sedígito. Procede de la biblioteca del Cabildo toledano, donde tenía la signatura 101-43<sup>35</sup>.
  - 17.273, siglo XV.
  - 14.752, del siglo XVI, sólo presenta las siete primeras comedias.
3. Cabildo de Toledo: 101.40, del siglo XIV.
4. Catedral de Valencia: 234 (antiguamente, 194), del siglo XV.
5. Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza: A-5-11, es del siglo XV y contiene seis comedias (*Pseudolus*, *Menechini*, *Miles Gloriosus*, *Mercator*, *Mostellaria* y *Rudens*).

Del segundo grupo, algunos con las veinte comedias, tenemos los siguientes manuscritos:

---

<sup>33</sup> Sobre los manuscritos de comedias de Plauto y de Terencio en España, cfr. E. J. Webber, «Manuscripts and early printed editions of Terence and Plautus in Spain», *Romance Philology*, 11, 1957-58, pp. 29-39; L. Rubio Fernández, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

<sup>34</sup> L. Rubio Fernández, *op. cit.*, p. 68.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 425.



1. El Escorial:
  - T.II.8, siglo XV; en las ocho primeras comedias, aparecen glosas marginales tomadas de Nonio Marcelo, Prisciano, Varrón, etc.<sup>36</sup>.
  - Q.I.13, del siglo XV.
  - Q.I.14, siglo XIV. *Excerpta uaria*, sobre Plauto se trata en el fol. 168v.
2. Biblioteca Nacional de Madrid:
  - *Vitr.* 22-5, siglo XV.
  - 10.027: es de los siglos XIV-XV y contiene 11 comedias (*Truculentus* está casi desaparecido). También procede de la biblioteca del Cabildo toledano, donde tuvo la signatura 101-42<sup>37</sup>.
3. Universidad de Granada: B-27, siglo XV, contiene las 12 últimas comedias.
4. Biblioteca de Palacio (Madrid): II-224, siglo XV, contiene 18 comedias (las dos últimas están perdidas).
5. Cabildo de Toledo: 101.41, siglo XV, presenta las 8 primeras comedias y *Menaechmi*.
6. Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza: 9379, siglo XV.
7. Biblioteca Universitaria de Salamanca:
  - 1807, del siglo XV, contiene 17 comedias. Perteneció al Colegio Mayor de Cuenca, con el número 294, y estuvo también en la biblioteca de Palacio, donde se registró con el número 224<sup>38</sup>.
  - 2306: datado en el siglo XIV y titulado *Excerpta ex uariis auctoribus*, en él se trata sobre Plauto en los folios 80r a 83r, junto a Boecio, Petronio, Terencio y Casiodoro.

Hay alguna referencia más a pasajes o extractos, así como a folios sueltos catalogados en alguna biblioteca<sup>39</sup>.

En cuanto a las ediciones de las comedias de Plauto, hemos visto que la primera se realizó en Venecia en 1472, a la que siguieron diecisiete ediciones más en los siguientes cincuenta años, lo que contrasta notablemente con las 175 ediciones de la obra de Terencio realizadas hasta la misma fecha. La primera edición de las comedias plautinas en España la realizó un librero veneciano en 1486 en el

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>39</sup> *Vid.* E. J. Webber, *art. cit.*, p. 33.

Convento de Santo Domingo de Gerona; copias de esta edición se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Valencia y en la Biblioteca Nacional<sup>40</sup>. En nuestro país se utilizaron mayoritariamente ediciones extranjeras y, entre la publicación de 1486 y una de *Menaechmi* en 1581 en Salamanca, no se tiene noticia de ninguna publicación nacional más<sup>41</sup>. Antes de 1500 hay algunas referencias a ediciones de la obra de Plauto en España: en el inventario de Matías Mercader de Valencia (27 de junio de 1489) se cita una copia de Plauto; en otro inventario, de Pedro Tolón (octubre de 1489), se cita también un libro llamado *Plauto*, y en el inventario de Juan Rix (octubre de 1490) aparece un único libro de Plauto, frente a 30 de Terencio; *Las comedias de Plauto* también se nombran en el inventario realizado tras la muerte de Galcerán Ferrer de Zaragoza en 1497. En Amberes, ciudad que mantenía una estrecha relación con España, se publicó en 1566 la obra *M. Accii Plauti comoediae viginti, olim a Joachino Camerario emendatae*<sup>42</sup>, reedición de la anteriormente citada de 1552.

Si bien la presencia de manuscritos y ediciones de las comedias de Plauto son notablemente inferiores en cantidad a las de Terencio, el teatro de Plauto comenzó a traducirse mucho antes que el de Terencio, a comienzos del siglo XVI, como veremos en el segundo capítulo. Sin embargo, sólo se tradujeron determinadas comedias y no la obra completa, mientras que, ya en 1577, Pedro Simón Abril tradujo las seis comedias terencianas.

### **3. Comentarios españoles sobre las *Comedias de Plauto* y preceptivas teatrales de los siglos XV y XVI**

Como veremos más adelante, el primer autor que tradujo al español una comedia de Plauto, López de Villalobos, pretendió emular a grandes humanistas italianos como Ermolao Barbaro, Angelo Poliziano, Filippo Beroaldo y Giorgio Merula, cuyos comentarios sobre la obra de Plauto fueron recogidos en una edición

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>42</sup> *M. Accii Plauti Comoediae viginti, olim a Joachino Camerario desiderabantur, ex vv. cc. additis restitutae opera Joannis Sambuci aliquot C. Langii Adr. Turnebi, Hadr. Iunii & aliorum observationes*, Antuerpiae, Ex Officina Christoph. Plantini, 1566.

de 1497<sup>43</sup>. Es decir, las primeras imitaciones españolas fueron el resultado de la admiración hacia los humanistas italianos y de la influencia que sus obras tuvieron en los escritores cultos, pues no hay que olvidar que los primeros autores españoles que imitaron las comedias de Plauto fueron profesores universitarios o personas cultas que habían pasado por la universidad. Si bien los humanistas italianos fueron los estudiosos más reconocidos de la literatura grecolatina, también los humanistas españoles centraron su atención en las obras del comediógrafo latino Plauto y su conocimiento y estima hacia las mismas motivó la posterior producción de obras literarias imitando el teatro romano<sup>44</sup>. Por ello se dedica este apartado a los comentarios que los humanistas españoles –y también de los italianos y alemanes, sobre todo, que tuvieron alguna influencia en España– dedicaron a las comedias de Plauto y en qué aspectos se centraron principalmente.

Resultan de gran importancia los comentarios y anotaciones que los autores editaban junto a las comedias plautinas, pues en ellos se elaboró una importante teoría literaria sobre el género cómico, seguida tanto por humanistas como por autores dramáticos. Estos textos son una recopilación de las más importantes fuentes clásicas y medievales, junto con alguna novedosa aportación de los recopiladores, que tuvieron una gran difusión hasta el siglo XVII, en el que una nueva forma de pensar hizo que los dramaturgos se separasen de las fuentes clásicas y de las preceptivas sobre el género para componer obras originales. Veremos más adelante, al tratar el teatro culto universitario o de colegio y el teatro popular, que los autores o bien se apegaban a estas teorías con raíces clásicas, o bien elaboraban tímidos intentos de redefinir el género cómico de una forma más original, imitando pero también superando las teorías clásicas más aceptadas. Hasta que llegue el siglo XVII y tengamos un teatro nacional muy evolucionado, el teatro del siglo XVI, incipiente,

---

<sup>43</sup> *Comoediae cum commentariis Hermolai Barbari, Georgii Merulae, Angeli Politiani et Philippi Beroaldi*, Mediolani, Udalricus Scinzenzeler, 1497.

<sup>44</sup> Sobre este aspecto, resulta muy interesante el siguiente artículo: J. Closa Farrés, «Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto», J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II.1, Cádiz, Alcañiz, Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Instituto de Estudios Turolenses, 1997, pp. 249-255. Este autor señala, al comienzo de su artículo, que la «presencia del nombre de Plauto en los escritos de los humanistas españoles desde E. A. de Nebrija (1441-1522) hasta D. Antonio Agustín (1517-1586), Francisco López Pinciano (fl. 1596), o Francisco de Cascales (fl. 1634) representa el gran interés que despertaba la obra del comediógrafo latino durante tres siglos de humanismo hispano».

va a estar siempre ligado a los modelos clásicos y a los estudios de los eruditos, buscando en ellos una base sólida en la que apoyarse.

El conocimiento que se tenía en la Edad Media del teatro latino y de las obras de los dos grandes comediógrafos, Plauto y Terencio, era escaso y deficiente, pero esta situación cambió en el siglo XV: primero, por el citado descubrimiento en 1429 de Nicolás de Cusa del manuscrito con las comedias de Plauto perdidas; en segundo lugar, por el descubrimiento, apenas cuatro años después, del comentario de Donato a las comedias de Terencio, realizado por Aurispa en Maguncia<sup>45</sup>. La aparición del mismo desencadenó una sucesión de comentarios añadidos a las ediciones de las comedias de Terencio, conocidas como “terencios con comento”, en los que se fundamentó la teoría dramática.

Elio Donato, uno de los más influyentes gramáticos del siglo IV d.C., escribió un comentario a cinco de las seis comedias de Terencio (falta el de *Heautontimorumenos*), que venía precedido por una *Vita Terentii*, obra de Suetonio, y por un tratado sobre la comedia, dividido en dos partes: la primera parte, *De fabula*, considerada en un principio obra de Donato, se atribuye a Evancio; y la segunda, *De Comoedia* o *Excerpta de Comoedia*, editado con títulos diversos<sup>46</sup>. La *editio princeps* del comentario de Donato con el *De Comoedia* se realiza en 1470 y, después, el tratadito sobre la comedia se editará con frecuencia y, en ocasiones, de forma independiente. En él se trata sobre los orígenes de la comedia y de la tragedia y sobre los primeros cultivadores, así como también se enumeran las características de cada género y se ofrecen algunos datos sobre la escenografía, el vestuario y el acompañamiento musical; el autor también hace un elogio de Terencio. La definición de la comedia se hace oponiéndola a la tragedia, actitud que perdurará en la teoría literaria durante el siglo XVI.

Al comentario de Donato se le añaden durante el siglo XV tres más que componen, según M<sup>a</sup> José Vega Ramos, «los cuatro comentarios canónicos cuyo corpus se formaliza en los *terencios* impresos del siglo XV»<sup>47</sup> y que son los

---

<sup>45</sup> L. Gil Fernández, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», I. Rodríguez Alfageme, A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Coloquio, 1986, p. 70.

<sup>46</sup> M<sup>a</sup> J. Vega Ramos, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos, Revista de Filología*, UNED, 11, 1995, p. 238. Este texto aparece también como parte de la introducción del libro de la misma autora, titulado *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

<sup>47</sup> M<sup>a</sup> J. Vega Ramos, *art. cit.*, p. 243.

siguientes: el de Guido Juvenalis, primer comentario completo de Terencio; el de Calturnio<sup>48</sup>, sólo sobre *Heautontimorumenos*, que faltaba en el de Donato, y el de Iodoco Badio Ascensio de 1493. Este último autor<sup>49</sup> editó años más tarde una obra de gran influencia para la teoría dramática en varios países europeos, entre ellos, España: se trata de los *Praenotamenta*, editados por primera vez en 1502 en Lyon.

Los *Praenotamenta* de Badio Ascensio son el primer tratado sobre la comedia realizado en el siglo XVI, en el que el autor transmite la teoría anterior de Donato y Diomedes y realiza un compendio de autoridades: las clásicas grecolatinas, como Platón, Cicerón, Horacio, Quintiliano, la *Rhetorica ad Herennium* o Vitruvio; las autoridades de la Antigüedad tardía y la Edad Media, como Porfirio (s. III), Donato y Servio (s. IV), Diomedes (finales del siglo IV) o Prisciano (finales del siglo V) y Ps. Acrón y, en último lugar, los humanistas, como Landino, Baptista Mantuano o Giovanni Tortelli<sup>50</sup>.

Importante también para la elaboración de la teoría dramática del siglo XVI es la publicación en 1511 del *De Comoedia Libellus* de Victor Fausto, que se aleja de la doctrina de Donato y utiliza los textos de los escoliastas y prologuistas de Aristófanes, reunidos en la edición del comediógrafo griego de 1498<sup>51</sup>, y la *Poética* de Aristóteles, obra de gran importancia para la teoría dramática, de la cual apareció la *editio princeps* latina en Venecia, en 1489; entre 1495 y 1498 se editó, también en Venecia, y a cargo del impresor Aldo Manucio, la *princeps* del texto en griego. Los cuatro comentarios sobre Terencio citados, los *Praenotamenta* y la obra de Fausto suponen una recopilación de las principales preceptivas clásicas grecolatinas y un estudio profundo de la obra de Terencio; todos ellos constituyeron la fuente de preceptistas y escritores del siglo XVI para la composición de textos tanto teóricos (tratados de teoría dramática) como prácticos (comedias y tragedias), en los que se

---

<sup>48</sup> Sobre este autor, cfr. el artículo de V. Cian, «Un umanista del Rinascimento: Giovanni Calturnio», *Archivio Storico Lombardo*, 37, 1910, pp. 221-248.

<sup>49</sup> Iodocus Badius Ascensius (1461-1535) nació cerca de Bruselas, en la villa de la que tomó su nombre, Asche. Estudió en varias universidades europeas; Filippo Beroaldo fue uno de sus profesores en la Universidad de Lovaina. En 1499 fue a París y en 1503 abrió su propia imprenta, *Praelum Ascensianum*, la cual tuvo un gran prestigio en la época por la calidad e importancia de las obras publicadas en la misma. En 1504 imprimió para Erasmo la primera edición de las notas de Lorenzo Valla al *Nuevo Testamento*; otros libros importantes que publicó fueron el *Ars poetica* de Horacio, con un extenso comentario, en 1500, o la edición de Terencio con los *Praenotamenta* en 1502. Cfr. P. G. Bietenholz, *Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation*, vol. I, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1985, pp. 79-81.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 245; B. Weinberg, «Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology*, 9, 1955, p. 211.

<sup>51</sup> Aristófanes, *Comoediae novem, cum scholiis Marci Musuri*, Venetiis, Aldus Manutius, 1498.

observa una gran influencia de la literatura latina, pero también un deseo de superación de los modelos clásicos.

La labor de estudio de las comedias de Plauto y de Terencio como base para la elaboración de la teoría dramática en Europa se continuó en España con la producción de numerosas preceptivas. Junto a las preceptivas dramáticas, los humanistas españoles analizaron las comedias plautinas atendiendo tanto a cuestiones lingüísticas (el elaborado léxico de Plauto era una fuente importante para el aprendizaje de un buen latín) como filológicas (el acuerdo sobre el corpus plautino o la cuestión del nombre auténtico del comediógrafo).

El interés por las cuestiones lingüísticas se ve en las citas que Elio Antonio de Nebrija (1441-1522) hace de Plauto en sus obras *De numeris, ponderibus et mensuris*, conocida después con el título *De mensuris* (1510), y en *Iuris Civilis Lexicon* (1506), en las que analiza y pondera el léxico de Plauto, no los valores dramáticos o literarios de sus comedias. Nebrija elabora también una edición de las comedias de Terencio en Alcalá, de fecha incierta, reeditada después en Zaragoza en la imprenta de Jorge Coci en 1524<sup>52</sup>. También se interesa por la lexicografía plautina, junto con otros temas, Antonio Agustín (1517-1586)<sup>53</sup>. Este autor trata en sus anotaciones manuscritas, publicadas después con el título *Alveolus*, sobre asuntos históricos, como la concesión de la libertad a los sirvientes (presente en la comedia *Aulularia* o *Rudens*), o de historia de la literatura, como la utilización de interludios musicales en las comedias. Pero la aportación más señalada de este humanista es su preocupación por dos aspectos largamente debatidos, el auténtico nombre de Plauto -lo cual constituye una innovación en el panorama erudito español-, y la cuestión de las *fabulae varronianae*. En la edición que realiza sobre el tratado de Verrio Flaco y Pompeyo Festo *De verborum significatu*, Agustín propone como nombre correcto M. Attius Plautus y, asimismo, cita como posibles comedias de Plauto, frente a las veintiuna que defendía Varrón, alguna más<sup>54</sup>. Las comedias citadas por Agustín coinciden con las que aparecen en la edición de Jan Gruyter y Friedrich Taubmann, Wittenberg, 1621, excepto una, *Syrus*, que no mencionarán las ediciones realizadas por los humanistas más adelante.

---

<sup>52</sup> L. Gil Fernández, *art. cit.*, p. 77.

<sup>53</sup> J. Closa Farrés, *art. cit.*, p. 251.

<sup>54</sup> Las comedias cuyos títulos aparecen citados por Agustín como escritas por Plauto son las siguientes: *Artemona*, *Astraba*, *Carbonaria*, *Condalio*, *Dyscolus*, *Feneratrix*, *Frivolaria*, *Hortulus*, *Nervolaria*, *Parasitus Piger*, *Phasma*, *Saturio*, *Sitelitergium* y *Syrus*.

Los trabajos de estos humanistas hispanos aparecen citados en la edición comentada de las comedias de Plauto de Taubman, según la reseña de Jan Gruyter, anteriormente citada. En ella se da importancia a la necesidad de llegar a un acuerdo entre todos los humanistas europeos en las lecturas de las comedias de Plauto; es el denominado *consensus eruditorum virorum u orbis Europae communis concordia*, un asunto que también le había preocupado a Nebrija cien años antes. En la búsqueda de ese consenso, Taubmann valora las opiniones que los humanistas hispanos habían vertido sobre la obra de Plauto y los nombra frecuentemente; así, aparecen citados Antonio de Nebrija, Antonio Agustín, Pedro Chacón (1525-1581), Luis Carrión (1547-1595), Juan Luis de la Cerda (1560-1643), Pedro Juan Núñez, Martín del Río (1561-1608), Hernán Núñez ‘Pinciano’ o Lorenzo Ramírez de Prado. Se mencionan las aportaciones de estos eruditos sobre el léxico plautino, sus lecturas de los clásicos o su tratamiento de aspectos históricos, sociales, jurídicos o literarios, siempre señalándolos como fuentes de prestigio y erudición<sup>55</sup>.

También es importante la presencia de los comediógrafos latinos en los tratados sobre el teatro de los siglos XV y, sobre todo, XVI, en los que se cita a Plauto como modelo teatral. En las obras de Juan de Mena, *Coronación* (1438 o 1439), o de Hernán Núñez, *Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena* (1490), Plauto y Terencio son los autores que sirven como modelo para la comedia<sup>56</sup>. Una valoración igualmente positiva la encontramos en las preceptivas de Juan de la Cueva, *El viaje de Sannio* (1585)<sup>57</sup>, que cita a Plauto y Terencio como los mejores autores latinos, o en la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano<sup>58</sup>. Este último se centra en la definición de la comedia como género literario<sup>59</sup>, en las características del lenguaje teatral, en la métrica o en la influencia moral que una comedia puede tener en el espectador<sup>60</sup>. Comedias que atraen

---

<sup>55</sup> J. Closa Farrés, *art. cit.*, pp. 253-255.

<sup>56</sup> F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 57-58 y 59-60, respectivamente.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>59</sup> López Pinciano define la comedia, como era habitual, por oposición de la tragedia, señalando como características de la misma, entre otras, la presencia de personas de clase social baja; se cita como excepción *Amphitruo* de Plauto, en la que aparecen dioses, y que el propio Plauto la consideraba una rareza cuando le puso el novedoso nombre de “tragicomedia”. *Vid.* F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 98.

<sup>60</sup> J. Closa Farrés, *art. cit.*, pp. 251-252.

especialmente su atención y elogio son *Amphitruo*, por su singularidad genérica y temática, *Epidicus*, una de las preferidas del comediógrafo (como se dice en *Bacchides*, v. 214), o *Aulularia*, *Cistellaria* y *Rudens*, por sus personajes alegóricos.

Junto a los comentarios de los eruditos, los propios dramaturgos escribieron en el siglo XVI textos en los que analizaban las características del género de la comedia, su finalidad o las partes en las que ésta se divide, textos que se añadían como introducción a las ediciones de sus obras, como veremos más adelante en el caso de Bartolomé de Torres Naharro. Esta situación cambió a finales del siglo XVI y, sobre todo, en el siglo XVII, cuando la producción teatral no estaba tan ligada a los modelos clásicos, cuyos preceptos resultaban anticuados para el gusto del nuevo público y limitaban la creatividad del poeta.

#### **4. Presencia de Plauto en los testimonios de los autores clásicos y españoles desde la Antigüedad hasta el siglo XVI**

El gran éxito del que gozó Plauto tanto en vida como tras su muerte se puede ver en la enorme atención de la que fue objeto por parte de los estudiosos, que se esforzaron por aclarar la cuestión de la autenticidad de las comedias atribuidas a Plauto<sup>61</sup>; entre ellos destacan, como hemos visto, los trabajos de Lucio Accio, Volcacio Sedígito, Elio Estilón y Varrón Reatino. Pero no sólo los estudiosos le dedicaron horas de trabajo a las comedias de Plauto, también los autores literarios lo citan en sus obras, para demostrar su admiración o para hacerlo objeto de críticas.

Cicerón, en *De Officiis*, 1, 104, califica el género cómico en el que se inserta la comedia plautina de «elegans, urbanum, ingeniosum, facetum», lo que demuestra una cierta admiración hacia la poesía arcaica. Sin embargo, tal y como señalan Aurora López y Andrés Pociña, la actitud de Cicerón hacia Plauto es más bien crítica<sup>62</sup> y prefiere hablar de Terencio –de sus seis comedias hay más citas que de las

---

<sup>61</sup> Los primeros estudiosos de Plauto tuvieron que enfrentarse a un texto muy corrompido, ya que habían circulado tras la muerte de su autor numerosos ejemplares para los directores de escena, los cuales no dudaron en introducir cambios o modernizar el lenguaje para acomodar las comedias al nuevo público. Hasta la época de los Gracos no se realizó la primera edición del texto plautino y los primeros gramáticos prefirieron evitar nuevos deterioros en el texto a corregir los ya existentes. Así, en el texto de Plauto nos encontramos con numerosas irregularidades e hiatos de difícil explicación. Cfr. F. Leo, *op. cit.*, pp. 1 y ss. y E. Bieckel, *op. cit.*, pp. 46-50.

<sup>62</sup> A. López y A. Pociña, *Comedia romana*, Madrid, Akal, 2007, p. 145.



veintiuna de Plauto-, y de Cecilio<sup>63</sup>. Amigo de Cicerón y persona por la que éste siente un gran afecto fue el famoso actor Roscio, que ganó su fama gracias al papel del lenón del *Pseudolus*.

Esta situación, en la que predomina la admiración, el estudio y la representación de las comedias de Plauto, cambió en el siglo I d.C. con la política cultural iniciada por Augusto, de clara preferencia por los autores *novi* que quieren llevar a cabo una renovación de la literatura, frente a los autores *ueteres*. Tal preferencia tuvo como consecuencia que los escritores arcaicos quedaran relegados al ámbito escolar, fuera de una auténtica vida literaria, excepto en las provincias, más conservadoras, en las que continuaron circulando sus obras<sup>64</sup>. Entre las voces que se levantaron contra el teatro de Plauto destaca la de Horacio, el cual se sentía orgulloso de formar parte de un grupo de intelectuales que deseaban imponer nuevas y ambiciosas ideas sobre la literatura. Frente al desinterés de Cicerón, Horacio critica directamente a Plauto, al que cita en cuatro ocasiones y siempre de forma negativa<sup>65</sup>. En su *Epístola a Augusto* (*Epist. 1, Epistularum, Liber II*), Horacio, partidario de una poesía docta, pone de manifiesto su desprecio hacia Plauto, porque éste pensaba más en el beneficio económico que en la perfección de sus obras<sup>66</sup>. Durante el mandato de Augusto, aunque se tienen noticias de algunas representaciones de comedias plautinas, los gustos del público se dirigían hacia otras formas teatrales, como la pantomima –con una entretenida mezcla de mímica, música y escenografía–, la atelana y otros géneros de escasa elaboración literaria. Sí tenían lugar recitaciones privadas o públicas de comedias o tragedias.

Tampoco en la época de Tiberio gozó Plauto de una gran estima. Así, por ejemplo, Veleyo Patérculo, que presenta en sus *Historias* un esbozo de historia de la literatura, ni siquiera menciona el nombre de Plauto, citando como figuras

---

<sup>63</sup> A. Ronconi, «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano», *Rivista di Letteratura Classiche*, 20, 1970, p. 23.

<sup>64</sup> L. Gamberale, «La riscoperta dell'Arcaico», G. Cavallo, P. Fedelli, A. Giardina (dirs.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, Roma, Salerno, 1990, pp. 555.

<sup>65</sup> A. López y A. Pociña, *op. cit.*, p. 146.

<sup>66</sup> Versos 170 al 176: «[...] aspice, Plautus / quo pacto partis tutetur amantis ephebi, / ut patris attenti, lenonis ut insidiosus, / quantus sit Dossennus edacibus in parasitis [...]; / gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc / securus cadat an recto stet fabula talo». «Date cuenta cómo Plauto compone la figura del joven amante, del padre avaro, del pérfido lenón, qué desgarrado en el parásito trágico [...]; sólo le preocupa llenarse el bolsillo y después, poco le importa si la comedia triunfa». Sobre la actitud de Horacio hacia el teatro antiguo, *vid.* A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Giulio Einaudi, 1963, capítulo titulado «Orazio, agosto e la questione del teatro latino», pp. 148-162.

representativas de la comedia a Cecilio, Terencio y Afranio<sup>67</sup>. Ni en la época de Claudio ni en la de Nerón se intentó recuperar las obras de los arcaicos y, así, según nos dice Suetonio en *De grammaticis et rhetoribus* 24, esta profunda reacción contra la literatura arcaica casi consigue que el recuerdo de la misma desapareciese. Más adelante tampoco se observa una gran admiración hacia estos autores y, así, Quintiliano manifiesta en su *Institutio Oratoria* un claro menosprecio hacia el género cómico, a pesar de que recoge algunas alabanzas a Plauto dirigidas por Elio Estilón, como la de que, si las Musas hablasen latín, lo harían en la lengua de Plauto<sup>68</sup>. Sin embargo, en la *Institutio* encontramos la prueba de que existía un grupo de eruditos amantes de la literatura antigua, pues en I, 6, 40 y VIII, 3, 24 Quintiliano critica la utilización de arcaísmos lingüísticos, que limitan la libertad de los autores. Frente a esta actitud negativa, Plinio el Joven, discípulo de Quintiliano, en la *Epistola* 6, 21, se declara admirador de los escritores antiguos, si bien es verdad que las referencias a Plauto y Terencio que aparecen en su obra, como en la *Epistola* 1 y 6, son bastante vagas y no revelan un conocimiento especial de los dos grandes comediógrafos<sup>69</sup>.

A principios del siglo II d.C., esta situación cambió radicalmente. Literatos y eruditos vuelven a interesarse por los autores antiguos, iniciándose una moda arcaizante<sup>70</sup> con un marcado interés hacia Plauto, cuyo principal exponente será Marco Cornelio Frontón. Éste admira a Plauto e ignora a Terencio, opinión que comparte su discípulo Marco Aurelio<sup>71</sup>. Numerosas son las referencias a Plauto contenidas en la obra de Aulo Gelio, autor que califica a Plauto como «príncipe de los escritores», «honor de la lengua latina», campeón de «la elocuencia» y «la elegancia»<sup>72</sup>. En esta época se componen también los comentarios, léxicos y compendios de glosas plautinos, que nos han llegado a través de los diccionarios de

---

<sup>67</sup> Vel. Pat., *Historias*, 1, 17, 1.

<sup>68</sup> *Inst. Or.*, X, 1, 99: «In comoedia maxime claudicamus. Licet Varro Musas, Aeli Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse, si latine loqui uellent [...]».

<sup>69</sup> A. Ronconi, *art. cit.*, p. 33.

<sup>70</sup> Según L. Gamberale, «È opinione diffusa che alla fine del I sec. d.C. la conoscenza della letteratura romana arcaica fosse piuttosto ridotta, limitata a un certo numero di «amatori». [...] Dopo l'inizio del secondo secolo il quadro sembra sostanzialmente cambiato; di nuovo, largo interesse appaiono godere i poeti arcaici, in speciale misura i comici e particolarmente Plauto [...]». L. Gamberale, *art. cit.*, pp. 547-548.

<sup>71</sup> A. Ronconi, *art. cit.*, p. 34.

<sup>72</sup> Gell., 1, 7, 17; 6, 17, 4; 19, 8, 6. *Apud* J. Román Bravo, «Introducción», p. 80.

Festo y Nonio, de los tratados de los gramáticos o de los glosarios anónimos<sup>73</sup>, así como los argumentos en senarios yámbicos que preceden a las comedias.

En los últimos tres siglos de la Antigüedad no se presta una especial atención a Plauto, aunque sigue siendo objeto de estudio por parte de Nonio o Macrobio, como se ha visto anteriormente. Entre los siglos IV y V se escribe el palimpsesto Ambrosiano y el códice del que procede el arquetipo de los palatinos y es también en esta época en la que se componen comentarios sobre la obra de Plauto y de Terencio, citados anteriormente. A principios del siglo V, ya en un periodo de transición entre el mundo antiguo y la Edad Media, se escribe en la Galia la primera de la innumerable serie de imitaciones de comedias plautinas, el *Querolus sive Aulularia*, obra por la que, paradójicamente, sería conocido Plauto en la Edad Media. Más que una obra de teatro, es una sátira a la que se ha querido dar una forma dramática, para lo cual se recurre al teatro latino<sup>74</sup>. El título puede hacer creer que *Querolus* es una continuación o imitación de *Aulularia* de Plauto<sup>75</sup>, pero en la obra hay elementos tomados de las comedias plautinas y terencianas (estas últimas influyeron incluso más que las de Plauto en el autor), de Cicerón, Horacio, Virgilio, Juvenal, Marcial, que se mezclan con elementos medievales<sup>76</sup>.

Las características de esta pieza se van a repetir en las pocas obras medievales en las que se puede observar la recepción de Plauto y de Terencio en la Edad Media:

---

<sup>73</sup> Todos ellos forman parte de la denominada «tradición indirecta» de Plauto, compuesta por las numerosas citas que se recogen en obras de otros autores sobre la figura y obra de Plauto y que, junto a la tradición directa de los manuscritos, transmite una valiosa información. Un resumen de esta tradición indirecta aparece en el artículo de S. Núñez, «Plauto 1976-1995. Veinte años de estudios: I. Aspectos editoriales», *Florentia Iliberritana*, 9, 1998, p. 485: «Además de la tradición directa representada por el ambrosiano y los manuscritos medievales, poseemos una tradición indirecta muy rica del texto de Plauto: palabras y frases individuales son citadas en el *De lingua latina* de Varrón [...] y su *De uita populi Romani*, en la *Naturalis historia* de Plinio, en las *Noctes Atticae* de A. Gelio, en el *De significatu uerborum* de Festo, en las *Artes grammaticae* de Sacerdos, Diomedes, Carisio y Celedonio, en el *De differentiis et societatis Graeci Latini uerbi* de Macrobio, en las *Institutiones de arte grammatica* de Prisciano y en un pasaje interpolado en su obra, en los *scholia* a Terencio, Virgilio y Horacio, en el *De compendiosa doctrina* de Nonio Marcelo, en el *De antiquitate sermonum* de Fulgencio y en el *Commentarium in metra Terentiana* de Rufino».

<sup>74</sup> M. Molina Sánchez, «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», A. Pociña. B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 74.

<sup>75</sup> E. Paratore, *Storia del teatro latino*, p. 129: «Il *Querolus sive Aulularia*, databile forse nella prima metà del secolo V d. C., è il primo frutto dell'innumerabile serie d'imitazioni suscitata dal teatro plautino nel corso dei secoli, anche se in quest'opera l'influsso genuino del Sarsinate s'alterna a brani di carattere filosofico-religioso che tradiscono la nascente temperie spirituale del Medioevo. In questa età (che di Plauto ebbe, forse, solo un'informazione indiretta) e più ancora in età moderna il binomio Plauto-Terenzio finì per costituire sempre più qualcosa di indissolubile, secondo uno spirito che vi cercava niente più che modelli di stile comico da imitare esteriormente, e soprattutto un repertorio di temi».

<sup>76</sup> Sobre el modelo del *Querolus*, vid. M. Molina Sánchez, «Observaciones sobre el original del *Querolus sive Aulularia*», *Estudios de Filología Latina*, 4, 1984, pp. 133-143.

no son imitaciones propiamente dichas de una única comedia, sino obras más o menos originales con una mezcla de elementos de varias comedias latinas, a las que se unen otras fuentes, tanto clásicas como medievales; por otra parte, Plauto y Terencio son vistos como un bloque, no como autores independientes, y los autores medievales los utilizan muchas veces a ambos juntos. Sí es cierto que, durante la Edad Media, Terencio gozó de una mayor fortuna por ser un autor propuesto en las escuelas como modelo de buena latinidad; Plauto, por el contrario, apenas era apreciado, por considerarlo difícil e inmoral. Sin embargo, también en ocasiones fue juzgado Terencio como autor inmoral y se intentó cristianizar sus comedias, como vemos en las obras de la monja alemana Hrosvita de Gandersheim (±935-±973)<sup>77</sup>, compuestas en el siglo X y que iniciaron la tradición del “Terencio cristiano”, con gran fama en el Renacimiento<sup>78</sup>.

También puede observarse la influencia de las comedias de Plauto y Terencio en la Edad Media en las denominadas “comedias elegíacas” o “comedias latinas del siglo XII”<sup>79</sup>, que a su vez tendrían una notable influencia en el teatro español de finales del siglo XV y del siglo XVI, como, por ejemplo, *Geta* (imitación de

---

<sup>77</sup> La obra de la monja alemana puede encontrarse digitalizada en la siguiente página web: <http://www.rarebookroom.org/Control/hvaopa/index.html>, a partir de la *editio princeps* de 1501. Una interesante colección de artículos sobre esta autora se encuentran en la obra de A. Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2005.

<sup>78</sup> M. Molina Sánchez, «La recepción...», *art. cit.*, p. 75.

<sup>79</sup> Se ha discutido mucho si resulta adecuado reunir bajo un mismo título obras de carácter tan diverso como las comedias elegíacas o latinas, pero todas ellas tienen una serie de elementos comunes que les dan una cierta unidad. M. Molina resume estos elementos (M. Molina, «La recepción...», *art. cit.*, pp. 78-79):

1. Empleo en la casi totalidad de ellas de un mismo metro, el dístico elegíaco.
2. Devoción por Ovidio, al que intentan imitar.
3. Estilo retórico y difícil.
4. Predominio de la temática amorosa, con pasajes obscenos y con un carácter misógino.
5. Similitud en la tipología de los personajes, entre los que cumple un papel destacado el siervo, más cercano al parásito latino que al esclavo.
6. Inserción en el diálogo de partes narrativas de extensión diversa.

Sobre la comedia elegíaca, *vid.* J. Suchomski, «*Delectatio*» und «*Unitilias*». *Ein Beitrage zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern-München, Bibliotheca Germanica 18, 1975, pp. 82-229 y *Lateinische Comediae des 12. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979; K. Gaiser, *Menanders «Hydria». Eine hellensitiche Komödie und ihr Weg ins lateinische Mittelalter*, Heidelberg, Winter, 1977, pp. 381-485; F. Bertini, «La commedia latina del secolo XII», VV.AA., *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo 26-28 maggio 1978)*, Viterbo, Agresotti, 1978, pp. 63-80 y «La commedia elegíaca», G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno, 1993, pp. 217-230; G. Orlandi, «Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy», P. Godman, O. Murray (eds), *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, New York, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 97-114; P. Cugusi, «Osservazioni sulla ‘Commedia elegíaca’: Il *Geta* di Vitale di Blois e il *Babio* (e i modelli classici)», *Lexis, Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 7-8, 1991, pp. 195-228.

*Amphitruo* de Plauto) y *Aulularia* de Vital de Blois, o la anónima *Pamphilus de amore*. Los autores de estas comedias toman como modelo las de Plauto y Terencio, si bien no siempre acuden al texto original, como en el caso de la *Aulularia* de Vital de Blois, copia del anónimo *Querolus*. Señala Manuel Molina que las comedias elegíacas partieron de la palliata latina, de la que tomaron el tema amoroso, los personajes de condición humilde, el desarrollo de la acción, la inclusión de un Argumento y un Prólogo al comienzo de algunas obras, la fórmula final *acta placent*, la definición de las obras como *comediae* o *fabulae*, siguiendo la acepción clásicas de estos vocablos, y la utilización del *stilus humilis*<sup>80</sup>. Como se ha visto, la influencia de Plauto y el conocimiento de primera mano de su obra en la Edad Media fue muy limitado, a lo que contribuyó el hecho de que, hacia el siglo XI, se perdieron las doce últimas comedias plautinas, no recuperadas hasta 1429 por Nicolás de Cusa.

Tal situación no va a ser mucho mejor en España, en donde hasta el siglo XV, escritores y estudiosos no demostraron tener un gran conocimiento de la obra de Plauto. Al analizar los testimonios que los poetas españoles aportan sobre las comedias latinas, puede observarse una mayor atención hacia las obras de Terencio, citado como filósofo, poeta del amor, escritor de comedias con un depurado estilo y modelo de latinidad. Ya encontramos citado a Terencio en *Garcineida* de García de Toledo, quizá de 1099, pero estas citas se hacen más numerosas en el siglo XV, a partir del descubrimiento del comentario de Donato, que permite un conocimiento directo de los textos de Terencio<sup>81</sup>; no obstante, los autores que utilizaron a Terencio como autoridad no parecen demostrar un conocimiento de primera mano de su obra<sup>82</sup>. En el caso de Plauto, el desconocimiento y falta de interés hacia su obra durante la Edad Media es todavía mayor. En primer lugar, se produjo una confusión de nombres entre Platón y Plauto; tal confusión se observa en las obras de Fernando del Pulgar, *Glosas a las Coplas de Mingo Revulgo*<sup>83</sup>, en donde se cita a «Platón y Terencio», y en la traducción de Benvenuto Rambaldi da Imola de la *Divina*

---

<sup>80</sup> M. Molina Sánchez, «La recepción...», *art. cit.*, p. 93.

<sup>81</sup> L. Gil Fernández, *art. cit.*, p. 71.

<sup>82</sup> E. J. Webber, «The literary reputation...», *art. cit.*, pp. 192 y ss.

<sup>83</sup> Fernando del Pulgar, *Letras-Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*, J. Domínguez Bordona (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, 1929, p. 96.

*Commedia* de Dante (S. II. 13, El Escorial, fol. 35)<sup>84</sup>. En el siglo XV, Plauto aparece citado por escritores importantes, en menor medida que Terencio y, como en su caso, sin que las citas demuestren una utilización de primera mano de su obra. El Marqués de Santillana, en su *Prohemio e carta a Don Pedro* (posiblemente, de 1449), dice que Don Pedro González de Mendoza, su abuelo, «Usó una manera de dezir cantares, así como çénicos plautinos e terencianos, tan bien en estrinbotes como en serranas»<sup>85</sup>. Señala Edwin J. Webber que tal alusión, si se refiriera a composiciones dramáticas realizadas según el modelo clásico de Plauto y Terencio, adelantaría la influencia de éstos en el teatro español de la que es considerada la primera obra teatral que los emplea como modelos, *La Celestina*, en casi un siglo, lo cual, aunque no imposible, es muy poco probable<sup>86</sup>; sin embargo, Luis Gil considera que, dado que el conocimiento directo del Marqués de Santillana de la obra de Plauto y Terencio, de los cuales no había ningún ejemplar en su biblioteca, es muy poco probable<sup>87</sup> y que en la definición que él mismo hace de comedia<sup>88</sup> revela una idea poco clara de lo que es este género, el término escénico habría que tomarlo en un sentido aproximado al de cómicos o amorosos, con Terencio como modelo de poeta erótico<sup>89</sup>. Plauto aparece también citado una única vez por Alfonso de la Torres en su *Visión delectable*<sup>90</sup>, Juan del Encina en su *Cancionero* (fol. 49v) y Luis Ramírez de Lucena en su *Repetición de amores e Arte de axedrés con CL iuegos de partido*<sup>91</sup>. García de Santa María, en *El Catón en latín e en romançe*, cita a Plauto junto a Terencio como autor de comedias<sup>92</sup>. El único que demuestra en sus citas

<sup>84</sup> E. J. Webber, «The literary reputation...», *art. cit.*, p. 203.

<sup>85</sup> Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, R. Rohland de Langbehn (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, p. 25.

<sup>86</sup> E. J. Webber, «Plautine and Terentian *Cantares*...», *art. cit.*, p. 94.

<sup>87</sup> Él mismo dice, en una carta enviada a su hijo, que sus conocimientos de la lengua latina son muy escasos: «Bien sé yo agora que, según que ya otras vezes con vos y con otros me ha acaescido, diredes que la mayor parte o quasi toda de la dulçura o graçiosidad quedan y retienen en sí las palabras y vocablos latinos; lo qual como quiera que yo non sepa, porque no lo aprendí [...]. Ca difiçil cosa sería agora que, después de assaz años e no menos travajos, yo quisiese o me despudiesse a porfiar con la lengua latina». Marqués de Santillana, *Poesías completas II*, «El Marqués de Santillana a su hijo Don Pero Gonçález, quando estava estudiando en Salamanca», M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Alhambra, 1991, p. 340.

<sup>88</sup> «Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de su vida alegre, goso [sic] e bien aventurado; e d'este vso Terençio, peno e Dante en el su libro [...]», Marqués de Santillana, «La Comedieta de Ponza. Dedicatoria a la muy noble señora doña Violante de Prades», *Poesías completas I*, M. Durán (ed.), Madrid, Castalia, 1982, p. 238.

<sup>89</sup> L. Gil Fernández, *art. cit.*, p. 70.

<sup>90</sup> Alfonso de la Torre, *Visión delectable*, A. de Castro (ed.), B.A.E. XXXVI, Madrid, 1871, p. 343.

<sup>91</sup> E. J. Webber, «Literary reputation...», *art. cit.*, p. 204.

<sup>92</sup> B. J. Gallardo (ed.), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, M. Rivadeneyra, 1863 – 1889, vol. III, 30.

conocer directamente la obra de Plauto es el teólogo Alonso de Madrigal, el Tostado (nacido entre 1400 y 1409-1455), que llega incluso a citarle en latín<sup>93</sup>.

Esta precariedad en el conocimiento de la obra de Plauto se mantuvo hasta el siglo XV, cuando las comedias se representan de nuevo e influyen en la creación de obras originales, compuestas a imitación del autor latino. En Italia se desarrolló a finales del siglo XIV y principios del XV la denominada “comedia humanística”, nacida en ambientes universitarios o cortesanos, en la que se engloban obras que, según José Luis Canet, son fruto de «la tradición de la comedia elegíaca y ovidiana, de la narrativa corta, de las églogas virgilianas y del teatro romano (Terencio y Plauto)»<sup>94</sup>. Estas obras se basaron en el teatro romano, pero tenían más un carácter moralizante y didáctico. Recogieron los personajes del teatro romano y añadieron otros surgidos de la realidad del momento; en muchos casos, aparecen personajes-tipo, cuya única función es moralizar. Este tipo de comedias cultas de tema amoroso y carácter didáctico estaba pensado para ser representado en las cortes o la universidad<sup>95</sup>.

En el capítulo siguiente vamos a ver cómo en Italia, desde finales del siglo XV, se produce un resurgimiento de la figura de Plauto, con una sucesión de representaciones de sus obras en latín y la composición de adaptaciones de las mismas en italiano. Todas ellas forman el denominado género de la *commedia erudita*. El proceso de recuperación iniciado en Italia atravesó sus fronteras y llegó, de una forma más tímida, a España. A partir del siglo XVI nos encontramos ya en nuestro país con obras que adaptan comedias de Plauto, bien para un público selecto, bien para uno popular. Las primeras aparecen en el ámbito universitario o escolar y forman un teatro culto, el cual, aunque con diferencias entre las obras, presenta una gran homogeneidad; las segundas son composiciones de autores independientes, no adscritos a un ámbito reducido como el universitario, que componen un teatro popular y variado, en el que se observa la búsqueda de una fórmula de éxito que atraiga al público al teatro, pero sin desprenderse todavía de la influencia del teatro latino y de la autoridad de los clásicos de la antigüedad grecolatina. Esa fórmula de éxito llegará de la mano de Lope de Vega, el cual presenta ya una mayor independencia de los modelos clásicos antiguos, aunque no una total separación.

---

<sup>93</sup> Alonso de Madrigal, *Las XIII cuestiones*, fols. 190, 190v, 203, 233v. *Apud* E. J. Webber, «Literary reputation...», *art. cit.*, p. 205.

<sup>94</sup> J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, p. 16.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 30.

**CAPÍTULO SEGUNDO**

**TEATRO CULTO**



## CAPÍTULO SEGUNGO

### TEATRO UNIVERSITARIO Y TEATRO DE COLEGIO

En las universidades españolas y durante la primera mitad del siglo XVI, se desarrolla un teatro de imitación clásica, escrito por profesores de retórica, que se basan en las obras de los dramaturgos latinos, Plauto, Terencio y Séneca<sup>96</sup>. Como señala Alfredo Hermenegildo, éstos tratan de «actualizar, revitalizar las tragedias grecolatinas y los temas de la antigüedad clásica»<sup>97</sup>. El objetivo de estos profesores al componer sus obras es más didáctico que dramático: las conciben como ejercicios para el aprendizaje del latín y no como piezas para la escena, aunque algunas sí fueron representadas. Al interés didáctico se añade el moralizante (enseñar a los alumnos las consecuencias de los locos amores o la distinción entre las falsas creencias paganas y la auténtica fe, la cristiana); será una constante en estas obras justificar el uso del género cómico por sus posibilidades moralizadoras, su amenidad y su gustosa lectura. El público al que se dirigen son los alumnos universitarios, a veces también sus familiares cuando las obras se representan en fiestas académicas, y los profesores del claustro universitario, es decir, un público minoritario y culto. Las lenguas utilizadas son el latín y el castellano, la primera, para que los alumnos profundizaran en su conocimiento de la misma, la segunda, para facilitar ese conocimiento con traducciones (paradoja comprensible, teniendo en cuenta, por una parte, la dificultad de los modelos, Plauto sobre todo, y, por otra parte, la documentada poca pericia de muchos españoles en el manejo de la entonces lengua de cultura<sup>98</sup>) o para dotar a la literatura en lengua castellana (en un momento de desarrollo de las lenguas romances como lenguas literarias) de obras elevadas, cuya categoría está garantizada por la utilización de modelos tan excelentes como los latinos.

---

<sup>96</sup> Como indica A. Stäuble, «La tradizione classica fornisce agli umanisti lingua, schemi, forme ed argomenti. Per il teatro i modelli naturali sono Seneca per la tragedia, Plauto e Terenzio per la commedia». A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 145.

<sup>97</sup> A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 69. De este autor, gran estudioso del teatro del Renacimiento español, destacan también las siguientes obras: *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994 y *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

<sup>98</sup> A. Capitán Díaz, *Historia de la educación en España, vol. 1. De los orígenes al Reglamento General de Instrucción Pública (1821)*, Madrid, Dykinson, 1991, p. 315; L. Gil Fernández, *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997<sup>2</sup>, p. 60.

Por el lugar en el que se produjo este teatro, las universidades, por la ocupación profesional de los autores, profesores universitarios, y por el público de este teatro, alumnos universitarios, se ha denominado a este género teatral “teatro universitario”. Aunque éste es el más habitual, no es el único nombre que se aplica al género del que aquí nos ocupamos, como puede verse en la siguiente enumeración: “teatro humanista” o “teatro clasicista”, englobándolo dentro del denominado teatro prelopista<sup>99</sup>; “tragedia o comedia universitaria y humanista”<sup>100</sup>; comedia de influencia clásica (traducciones) o comedia clásica de influencia latina, dentro del teatro profano de la primera y de la segunda mitad del siglo XVI respectivamente o teatro escolar y universitario, comedia y tragedia clásicas<sup>101</sup>; el mismo Díez Borque, en otro estudio, llama a este género “comedia de Universidad y Colegio”<sup>102</sup>; teatro de tendencia clasicista, también dentro del teatro prelopista<sup>103</sup>. Señaló en su día Adolfo Bonilla y San Martín que la difusión en España desde la segunda mitad del siglo XV del Humanismo provocó una corriente de imitación clásica, con tres manifestaciones importantes: las versiones de obras clásicas, griegas y latinas; la comedia humanística en latín y el teatro de colegio, en latín mayoritariamente, aunque también en castellano<sup>104</sup>.

Como se ve aquí, los estudiosos engloban dentro de este género teatral de imitación clásica tanto el teatro universitario como el denominado teatro de colegio, que se desarrolló en los colegios de órdenes religiosas, especialmente de jesuitas. Ambos tienen múltiples características comunes, si bien la mayor diferencia es el predominio de la finalidad moralizadora en el teatro de colegio, por encima de la didáctica, lo que influye en la temática, religiosa y alegórica, frente a los temas profanos del teatro universitario.

---

<sup>99</sup> J. L. Alborg (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1972-1999, pp. 705 y 960.

<sup>100</sup> M. Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI. (Desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», J. M<sup>a</sup> Díez Borque, *Historia del teatro en España*, vol. I, Madrid, Taurus, 1984, p. 306.

<sup>101</sup> J. M<sup>a</sup> Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 681 y 697, respectivamente.

<sup>102</sup> J. M<sup>a</sup> Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1990, p. 103.

<sup>103</sup> J. Menéndez Peláez, *Historia de la literatura española. Vol. II: Renacimiento*, Madrid, Everest, 1993, p. 87.

<sup>104</sup> A. Bonilla y San Martín, «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», VV.AA., *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, p. 143.

## II.1 TEATRO UNIVERSITARIO EN LATÍN

### 1. Características del teatro universitario

La costumbre de representar obras de Terencio o de Plauto en las universidades españolas y europeas es bastante antigua<sup>105</sup>. Señala Pérez Priego que en la Universidad de finales de la Edad Media había inquietudes teatrales, se leían los autores antiguos, sobre todo, Terencio, y se escribían y leían “comedias humanísticas” en latín a imitación de los autores clásicos<sup>106</sup>. No obstante, de estas representaciones no hay pruebas documentales anteriores al siglo XVI, cuando se escriben dos documentos que establecen la obligación de representar obras de Terencio y de Plauto en las universidades: los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1529, aprobados por el entonces Rector, Fernán Pérez de Oliva, también autor de comedias de imitación clásica, y los Estatutos de esa misma universidad de 1538<sup>107</sup>.

Las universidades eran un excelente lugar para producirse la unión de dos corrientes teatrales: por una parte, el teatro de influencia clásica (Plauto y Terencio para la comedia, Séneca para la tragedia); por otra, el teatro italiano, que aportó una abundante cantidad de comedias de imitación clásica, pero ya muy evolucionadas, en las que se mezclaba el mundo clásico con el contemporáneo, a la vez que abrió las puertas a otros géneros literarios (la novelística, principalmente), lo que amplió notablemente las posibilidades temáticas del teatro.

Ya hemos visto en el primer capítulo que también en ambientes universitarios se desarrolló la comedia humanística italiana a finales del siglo XIV y desde el siglo XV. Posteriormente, en el siglo XVI, se desarrolló también en Italia y basado en el teatro romano un tipo de teatro culto, pero que gozó de éxito incluso más allá de las cortes o la universidad y que tuvo una gran influencia en el desarrollo de nuestro teatro. Este teatro de imitación clásica se ha denominado *commedia erudita* y es el resultado del creciente interés que, desde el siglo XV, se había despertado hacia la obra de Plauto, sobre todo, a raíz del descubrimiento de las doce comedias plautinas perdidas en 1429,

---

<sup>105</sup> R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega, together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, p. 88.

<sup>106</sup> M. Á. Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, p. 85.

<sup>107</sup> Citados por E. Esperabé Arteaga, *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. I, Salamanca, 1914.

si bien el contenido del manuscrito no se dio a conocer hasta una fecha posterior<sup>108</sup>. La recuperación de estas doce comedias provocó en Italia un profundo interés por la figura de Plauto, que se manifestó en numerosas representaciones, pero también en la composición de obras originales basadas en las comedias plautinas. En 1484 se pusieron en escena por primera vez en el Quirinal romano la *Aulularia* y la *Asinaria*<sup>109</sup>, y en enero de 1486 en la corte de Ferrara, que desempeñó un papel muy importante en el proceso de recuperación de la obra plautina<sup>110</sup>, se escenificó una traducción italiana de *Menaechmi* y, un año después, el 25 de enero, la traducción libre realizada por Pandolfo Collenuccio del *Amphitruo*<sup>111</sup>. En 1491 se repitieron las representaciones del *Amphitruo* y de los *Menaechmi*, siendo siempre estas dos comedias las que gozaron de mayor éxito y aprobación del público, no sólo en Italia, sino también en España, como veremos en los capítulos siguientes.

Pocos años más tarde, estas representaciones darían paso a la creación y representación de comedias originales, la primera de las cuales, *La Cassaria* de Ludovico Ariosto, fue compuesta y estrenada en el carnaval de 1508. Con Ariosto comenzó la denominada *commedia erudita*, un tipo de teatro que pretendía imitar a los comediógrafos latinos, Plauto y Terencio. Son comedias divididas en cinco actos y su temática es una mezcla de los temas y personajes habituales de las comedias latinas con situaciones y personajes tomados de la realidad contemporánea<sup>112</sup>, práctica que ya había seguido Plauto al mezclar elementos de la cultura helena de sus originales griegos con

---

<sup>108</sup> Á. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 109.

<sup>109</sup> Cfr. J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser, 1860 (versión digitalizada disponible en [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt\\_renaissance\\_1860](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt_renaissance_1860)); E. Paratore, «Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500», *Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500, (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 9-95; M. Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1977; M. Apollonio, *Storia del teatro italiano, Vol. 1: La drammaturgia medievale (dramma sacro e mimo), Il teatro del cinquecento (commedia, tragedia, melodrama)*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 321-475; G. Ulysse, «La «commedia» nel Cinquecento», F. Cruciani, D. Seragnoli (eds.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 81-99; C. Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1996.

<sup>110</sup> Vid. G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903; F. Rositi, «La Commedia Rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rappresentate a Ferrara», *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie Storia del teatro*, 1, Università Cattolica del Sacro Cuore, Scienze Filologiche e Letteratura, Milano, Vita e Pensiero, 1968; E. Provoledo, «La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura di Andrea Palladio*, 16, 1976, pp. 105-138; G. Ferroni, «Il teatro e la corte», F. Cruciani, D. Seragnoli (eds.), *op. cit.*, pp. 177-198.

<sup>111</sup> Esta primera representación no pudo llevarse a término a causa del mal tiempo, pero se repetiría, esta vez hasta el final, el 5 de febrero del mismo año. Nos dan noticia de estas representaciones las crónicas de B. Zambotti, *Diario ferrarese*, Pardi, pp. 170 y ss. y G. M. Ferrarini, *Cronaca ferrarese*, Coppo, pp. 47-48.

<sup>112</sup> G. D. Bonino, *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*, Torino, Tirrenia, 1989, p. 17.

los de su propia cultura romana. Las obras de la *commedia erudita* se escriben en los diferentes dialectos italianos, utilizando la lengua como indicativo de la procedencia social y cultural de los personajes y como elemento de comicidad<sup>113</sup>. Este tipo de teatro, como su propio nombre denota, es un género dirigido a una minoría selecta, tanto social como culturalmente: los organizadores de las representaciones, el público y los propios actores pertenecían a la nobleza. Este teatro influyó notablemente en España, tanto en el teatro popular como en el escolar culto, en el que se mantuvo el elitismo característico de la *commedia erudita*, si no en cuanto a la clase social, sí al menos en lo cultural.

Se escribieron muchas comedias en Italia en la primera mitad del siglo XVI imitando las de Plauto y Terencio. Entre ellas, destacan las cinco comedias de Ludovico Ariosto: *La Cassaria* (1508), *I Suppositi* (1509), *Il Negromante* (terminada en 1520, aunque la comenzó once años antes), *La Lena* (1528) e *I Studenti* (comenzada por Ludovico Ariosto en 1518 y terminada por su hermano con el título de *La Scolastica*). Entre las mejores comedias de esta época cabe señalar las tres de Niccolò Machiavelli: *Andria*, traducción de la comedia del mismo título de Terencio, *Clizia* y, sobre todo, *La Mandragola* (1518), considerada una de las obras maestras del teatro italiano y posiblemente la mejor comedia italiana del Renacimiento<sup>114</sup>. Destacan también las comedias de Pietro Aretino, G. B. Gelli, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Angelo Beolco, llamado Ruzzante, y una comedia anónima, *Gl'Ingannati*, compuesta por un grupo de dramaturgos de la Academia de Siena. Las comedias de Ariosto y esta última comedia anónima citada fueron las que, como veremos más adelante, se tradujeron y tuvieron una mayor influencia en el teatro español del Renacimiento.

Ya se ha indicado que la *commedia erudita* italiana es un teatro elitista y minoritario. Las representaciones de estas comedias, incluso de las más exitosas, no eran numerosas ni, por supuesto, populares; por lo tanto, el conocimiento que se tiene de estas obras, especialmente fuera de las fronteras italianas, es a través de la lectura y de las tempranas ediciones que de ellas se hicieron<sup>115</sup>. Gracias a esas ediciones, los autores españoles tuvieron conocimiento de las obras y las tradujeron e imitaron; el caso más significativo, como veremos, es el de Juan Pérez, Petreyo, profesor de retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, que tradujo tres comedias de Ariosto y *Gl'Ingannati*, pero no al español, sino al latín, como ejercicio escolar para sus alumnos.

---

<sup>113</sup> J.-G. González, *Historia de la literatura italiana I. Desde los orígenes hasta la unidad nacional italiana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 187.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>115</sup> G. Ulysse, «La “commedia” nel Cinquecento», F. Cruciani, D. Seragnoli (ed.), *op. cit.*, p. 92.

Habrá que esperar varios años hasta la llegada de Lope de Rueda para que estas exitosas comedias italianas lleguen a un público más amplio. Señala Arróniz que la influencia del teatro italiano apenas es perceptible en los primeros dramaturgos españoles, pues éstos vuelven sus ojos hacia lo popular, mientras que los italianos recogen la herencia de la cultura clásica<sup>116</sup>; sin embargo, las obras italianas s  tuvieron influencia en España, precisamente en aquellos dramaturgos que se separaban por completo de las raíces populares y que querían recuperar y transmitir la cultura clásica a sus alumnos.

El objetivo de los autores españoles, profesores universitarios, no es el de crear un texto representable, sino el de componer ejercicios escolares para ser recitados por los alumnos y mejorar, así, sus conocimientos de la lengua latina. Por ello, estas obras tienen un marcado carácter retórico y discursivo, que permite la introducción de consejos o la discusión de problemas destacados en el Renacimiento español. También se incluyen en ellas elementos propios de otros géneros, como la sentencia, el diálogo didáctico, la cuentística medieval, la poesía pastoril o la fábula, difícilmente adaptables a obras dramáticas, pero apropiados para la lectura de un público culto y conocedor de estos géneros. Pese a no ser la representación el objetivo principal de los autores al componer sus obras, no quiere decir que no fueran representables, sino que el carácter dramático quedaba en un segundo plano frente al didáctico y moralizador. Señala Manuel Molina Sánchez que las creaciones teatrales latinas durante la Edad Media no fueron concebidas para la escena, pues los teóricos medievales creían que no había representaciones en la Antigüedad, sino sólo recitaciones con acompañamiento mímico<sup>117</sup>; no obstante, estas concepciones erróneas variaron con los descubrimientos del siglo XV y el XVI y con la difusión de comentarios sobre la obra de Terencio, que aportaron gran cantidad de información sobre cada uno de los aspectos relativos a la práctica escénica<sup>118</sup>. Así pues, las comedias que se compusieron en el siglo XVI a imitación de los autores grecolatinos fueron representadas, aunque su marcado didactismo impedía que fueran escenificadas fuera de las aulas, en donde difícilmente hubieran sido entendidas. Las representaciones de estas obras podían realizarse o bien

---

<sup>116</sup> O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 11-12.

<sup>117</sup> M. Molina Sánchez, «Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer Renacimiento», J. A. Sánchez Marín, M. López Muñoz (eds.), *Humanismo renacentista y mundo clásico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, p. 261.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 267.

en un aula, como simple ejercicio escolar, o bien públicamente en las universidades con motivo de festividades académicas.

La lengua en la que se escribieron estas obras es un asunto muy relacionado con su representabilidad. Como señala José María Maestre, el fin principal del teatro universitario era que los estudiantes aprendiesen mejor retórica y lengua latina<sup>119</sup>, por lo que la lengua más apropiada era el latín; sin embargo, esto suponía que una parte del público no iba a entender la obra. Y así, dentro de este género teatral hay obras tanto en latín como en castellano. El debate sobre cuál era la lengua más apropiada para la literatura se produjo principalmente en la primera mitad del siglo XVI, cuando la lengua de cultura era el latín y las lenguas romances aún no eran consideradas lenguas literarias de categoría. En un ámbito más general que el teatral, se desarrolla una lucha entre los defensores del latín como única lengua científica y cultural y los humanistas, que defienden el uso de las lenguas vernáculas para componer obras ejemplares y difundir la cultura<sup>120</sup>. Algunos humanistas, como Pérez de Oliva, consideran su lengua materna tan válida como la latina y deciden componer obras en castellano para dignificarlo, pese a que esto conlleva que se presuponga su impericia en el conocimiento del latín y que estos humanistas deban demostrar previamente dicho conocimiento. A comienzos del siglo XVI, por tanto, aquellos que usaban las lenguas vernáculas debían verificar su dominio del latín, si no querían ser despreciados por incultos, pero a medida que transcurre el siglo, se hace innecesaria esta justificación y, a partir del siglo XVII, el predominio de las lenguas vernáculas frente al latín es evidente.

---

<sup>119</sup> J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», J. Pérez i Durà, J. M. Estellès, *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 97.

<sup>120</sup> A. Carrera de la Red, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, pp. 24 y ss. Sobre esta cuestión del problema de la lengua en el Renacimiento español, *vid.* M. Romera Navarro, «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 204-255; P. Ruiz Pérez, «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento», *Criticón*, 38, 1987, pp. 15-44; A. Capitán Díaz, *op. cit.*; A. Sánchez Pérez, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, Historiografía de la Lingüística española, Sociedad General Española de Librería, 1992; M. Breva-Claramonte, *La didáctica de las lenguas en el Renacimiento. Juan Luis Vives y Pedro Simón Abril. Con selección de textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1994; L. Gil Fernández, *op. cit.*

## 2. Evolución de este género teatral

Sería muy simplista establecer una evolución temporal desde las comedias escritas en latín, entendibles por un público muy limitado, hasta las escritas en castellano, más originales y más accesibles. Dice García Soriano<sup>121</sup> que a las primeras traducciones de los autores grecolatinos realizadas por Villalobos y Pérez de Oliva siguieron las imitaciones clásicas como la *Hispaniola*, de Juan de Maldonado, que instauraron el teatro humanístico. Sin embargo, estudiando la cronología de estas obras, se ve que la traducción de Villalobos es, efectivamente, dos años anterior a la imitación de Maldonado, pero la adaptación de Pérez de Oliva es posterior. Más acertado sería señalar, como hace José María Díez Borque<sup>122</sup>, que se escriben paralelamente las obras en latín y las traducciones o adaptaciones en castellano. Sí hay una evolución hacia una mayor originalidad y un mayor intento de acercar este teatro al público, con una trama más compleja, elaborada e interesante.

En los dos capítulos siguientes se estudiarán primero las comedias escritas en latín y, después, las comedias en castellano, y no porque con ello se siga una ordenación temporal, sino porque así puede observarse mejor la evolución del género y las diferencias y similitudes entre dos tipos de obras de un mismo género teatral. Las obras compuestas en latín no son imitación o traducción de una única comedia de Plauto, sino una creación más original formada a partir de elementos de varias comedias plautinas, a los que se añaden otros tomados de la tradición teatral española o italiana. Algunas no están basadas directamente en las comedias plautinas, sino en comedias italianas que imitan a Plauto, por lo que la influencia del comediógrafo latino no es directa, sino indirecta. Frente a ellas, las obras compuestas en castellano traducen o adaptan una comedia concreta de Plauto, en especial, las tres más famosas e imitadas a lo largo de los siglos: *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*. Así, se observa una coincidencia entre los dos grupos de obras, indiferente de la lengua que utilizan: el tema del doble, el equívoco, es el preferido por los autores. La *Hispaniola* de Maldonado, *Suppositi* y *Decepti* de Petreyo, todas las traducciones y adaptaciones en castellano reproducen el tema del doble, con el intercambio de identidades y las confusiones que ello provoca.

---

<sup>121</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, p. 222.

<sup>122</sup> J. M<sup>a</sup> Díez Borque, *Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Guadiana, 1975, p. 697.



Hay coincidencias también en el objetivo didáctico buscado: unas, que los alumnos aprendan mejor retórica y latín; las otras, facilitar este aprendizaje con una traducción.

A continuación, se presenta una lista de los autores y obras que se van a estudiar en este capítulo:

1. Comedias en latín:

- Juan de Maldonado: *Hispaniola*, 1535.
- Juan Pérez, Petreyo: *Necromanticus*, *Suppositi*, *Lena* y *Decepti*, editadas tras su muerte en 1574.
- Juan Lorenzo Palmireno: *Thalassina*, *Lobenia*, *Octavia*, *Trebiana* y la *Fabella Aenaria*, representadas entre 1563 y 1574.

2. Comedias en castellano:

- Francisco López de Villalobos: *Anfitrión*, 1515, editada en Alcalá de Henares en 1517.
- Fernán Pérez de Oliva: *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o Comedia de Amphitruon*, 1525.
- Versión anónima del *Amphitruo* de 1554.
- Versiones anónimas de *Menaechmi* y de *Miles gloriosus* de 1555.

Estas obras, tanto las escritas en latín como las castellanas, no componen un grupo homogéneo. Dentro de las latinas hay obras que son simples traducciones de comedias italianas, como las de Petreyo, y otras más originales, como las de Maldonado y las de Palmireno. Este último autor, profesor universitario en una ciudad abierta a las influencias italianas y con una rica tradición teatral, tratará de acercar este teatro a un público más amplio, utilizando con este fin cada vez más el castellano. Entre las obras escritas íntegramente en castellano, se observa una clara evolución desde la traducción fiel al texto latino, hasta las adaptaciones cada vez más originales y libres, en las que además se recogen elementos de la tradición literaria castellana.

Todas ellas se desarrollaron en un círculo cerrado, las universidades, si bien, aunque su influencia fuera de las aulas fue limitada, no constituyen un bloque aislado y ajeno a la evolución del teatro en su siglo.

### 3. Autores

#### A) JUAN DE MALDONADO Y LA *HISPANIOLA*

Juan de Maldonado (±1485-±1554<sup>123</sup>) fue alumno de Nebrija en la Universidad de Salamanca y de Christoph de Longueil, con quienes completó una sólida formación humanística<sup>124</sup>. Su dedicación al estudio de la literatura grecolatina y su labor docente como profesor de retórica son los dos hechos que más destacan en su poco documentada vida. La única obra teatral que compuso, su *Hispaniola*, fue fruto de una estancia obligada en el castillo de Don Diego Osorio, para escapar de la peste en Burgos. Allí compuso la *Hispaniola* imitando a Plauto y Apuleyo, para emplear las horas de inactividad a las que le obligaba el retiro forzoso y para entretener a sus compañeros, como expone el propio autor en el “Saludo al lector” y en el “Prólogo”<sup>125</sup>.

Aparte de esta primera obra, en la que demuestra un profundo conocimiento de la literatura antigua y un claro dominio de la lengua latina, Maldonado escribió una extensa cantidad de obras, todas en latín, en las que destacan las de contenido gramatical y religioso. La mayoría fueron editadas en el siglo XVI y algunas sólo se transmitieron de forma manuscrita<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Los datos biográficos sobre Maldonado pueden consultarse en las siguientes obras: M. Bataillon, *Erasmus y España*, México-Buenos Aires, F.C.E., 1966, pp. 215-218, 328-339, 645-649; E. Asensio, J. Alcina Rovira, “*Paraenesis ad litteras*”. *Juan de Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980; M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, “Introducción” a su traducción de la *Hispaniola* de Juan de Maldonado, Barcelona, Bosch, 1983, pp. 25-29.

<sup>124</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 215.

<sup>125</sup> «Annus erat ille pestilens sextus decimus ab hoc, in cuius bruma ingenium meum parturiebat Hispaniolam et sane solent eiusmodi tempestatibus nova quaedam raro visa generari. Forte fortuna, cum urbs affecta lue certatim relinqueretur, puer meus, in illa fugae trepidatione iussus secum efferre Platonem et Aulum Gellium, extulit Plautum et Apuleium. Nondum ad eam diem ego tentaveram stylum et eram plane cupidus explorandi eius. Rapuit me tunc feriatum a bonis studiis Plautus suis deliciis ac iocis et extra vitae institutum longe protrusit». «Corría aquel año de la peste, hace dieciséis, en cuyo invierno mi ingenio daba a luz “Hispaniola”. Suele ocurrir que en ocasiones tales se engendran algunas novedades poco vistas. Quiso la fortuna que, al dejar la ciudad afectada por doquier por la peste, mi criado, al que ordené que llevase a Plutón y Aulo Gelio, en el ajetrejo de la marcha, se llevase a Plauto y Apuleyo. Hasta ese día yo no había estrenado todavía mi pluma y estaba muy ansioso de hacerlo. Con sus delicias y bromas, en mis ratos de ocio, Plauto me alejó de los buenos estudios y me apartó de mi forma habitual de vida». Las traducción es de M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, p. 53. Cuando el autor dice “hace dieciséis años”, se refiere a 1519, dieciséis años antes de la edición de la *Hispaniola* autorizada por Maldonado y publicada en 1535.

<sup>126</sup> Una lista de sus obras la encontramos en M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, pp. 47-48.

## 1. *Hispaniola* y su relación con la comedia de Plauto

### 1.1. Ediciones y características generales de la obra

Maldonado redactó su *Hispaniola* en el invierno entre 1519 y 1520, pero esta obra no se editó hasta varios años después. Los datos que poseemos sobre las ediciones de esta obra nos los aporta el propio autor en los textos introductorios, en los que cuenta cómo se imprimió el texto manuscrito de su obra<sup>127</sup>. Según las palabras del autor, esta pieza teatral circuló primero de forma oral, siendo representada con éxito en la corte de Leonor de Francia. Es decir, una obra pensada como mero entretenimiento de un grupo de amigos, fue llevada a la escena, probablemente ante un grupo no muy numeroso de espectadores, pero que ya no eran sólo alumnos. Hubo dos impresiones de esta obra, una en 1525 y otra, diez años después. La primera edición apareció en Valladolid, en la imprenta de Nicolás Thierry, con el siguiente título: *Hispaniola quae Plautina festiuitate Terentianaque facundia redundans varios amantium casus iucundosque successus non sine venustate elegantiaequae complectitur*; probablemente no se conserva ningún ejemplar de esta edición<sup>128</sup>. Según las palabras del autor, «salió a la luz contra mi voluntad y [...] fue de nuevo editada en Valladolid, pero un poco más cuidadosamente», parece probable que hubiera una edición anterior a la de 1525 de la que no se conservan ejemplares ni se tienen más noticias, aunque quizá no fuera propiamente un libro, ya que el autor la describe como poco cuidada. En 1535 volvió a imprimirse en Burgos, en

---

<sup>127</sup>«Suboluit Hispaniola quibusdam bonae indolis adolescentibus, cum repetivimus urbem, quibus idem meus puer copiam fecerat clanculum; qui praeparantes se mox actioni, prius edidicerant maiorem partem quam furtum ego percepissem. Itaque, cum revocare non possem quod multorum memoriae fuerat mandatum, connixi potius aeditioni quam penitus assensum praebui. Prodiit in lucem, nolente me, et apud Helionoram, Galliae reginam, quae tunc erat Portugalliae, non levi sumptu acta, spectante procerum caterva summoque senatu. Iterum est postea, me non minus inconsulto, Vallidoleti formis excussa sed aliquanto diligentius. Nunc autem cum pararent typographi denuo praelo committere et dissimulare non possem composuisse me, restituendam mendisque purgandam atque scholiis aliquot, quo fugiam efflagitationes continuas, illustrandam, operae pretium duxi». «Se enteraron de la existencia de “Hispaniola” algunos jóvenes de buen ingenio, a quienes, cuando volvimos a la ciudad, este mismo criado mío se la había proporcionado a escondidas y que, preparándose inmediatamente a la acción, habían aprendido la mayor parte antes de que yo llegase a darme cuenta del hurto. Y así, no pudiendo yo borrar lo que se había fijado en la memoria de muchos, hice la vista gorda en vez de dar mi total asentimiento. Salió a la luz, contra mi voluntad, y fue representada ante la reina Leonor de Francia, que entonces lo era de Portugal, con no poco boato, asistiendo una multitud de próceres y el regimiento. Asimismo, sin que me consultaran, fue de nuevo editada en Valladolid, pero un poco más cuidadosamente. Y ahora que los tipógrafos se preparan a darla de nuevo a la prensa, sin poder negar que la he compuesto yo, pensé que merecía la pena restituirla, expurgarla de errores e ilustrarla con algunos escolios, para escapar mejor a las continuas críticas», las traducciones de la *Hispaniola* son siempre de M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas; aquí, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>128</sup> M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, p. 42.

la imprenta de Juan de Junta, y esta vez el autor sí autorizó la edición, revisó el texto, añadió una serie de escolios explicativos y compuso los textos introductorios en los que da noticia sobre su persona y sobre la obra.

Una vez que el autor expone las condiciones en las que fue editada la obra, nos explica cuáles son sus objetivos y los modelos que ha utilizado para su composición. Maldonado dice haberse inspirado en Plauto y Apuleyo, pero también señala que pretende componer una obra «nostris annis magis accommodum», es decir, inspirada en los autores latinos, pero adaptada a los tiempos contemporáneos del autor. Aquí nos encontramos con la primera característica del teatro humanístico compuesto en latín: las obras que conforman este corpus no son traducciones o adaptaciones de una comedia concreta, fundamentalmente de Plauto, sino una obra original que recoge elementos característicos del teatro latino, pero que quiere también reflejar los tiempos vividos por el autor. Esta característica del teatro universitario compuesto en latín la comparte con otros géneros, como la comedia elegíaca del siglo XII, la comedia humanística, o la comedia erudita italiana del siglo XVI<sup>129</sup>. Señala Coroleu que el uso de los textos de Plauto y Terencio se complementó con el de comedias humanísticas procedentes de Italia, lo que propició no sólo la imitación del teatro clásico en traducciones, sino, sobre todo, la producción de obras originales en latín dentro del ámbito universitario<sup>130</sup>. Así pues, Plauto fue para Maldonado una fuente de inspiración, pero el autor se sirvió de otras fuentes para modernizar su obra. En aspectos externos, como la organización de la obra o la lengua, también en algunos elementos temáticos, pero, sobre todo, en el desarrollo de la trama y en la caracterización de los personajes, se observa una mayor influencia de la comedia humanística y de *La Celestina*.

En el prólogo de su obra, se dirige Maldonado a su público para anunciar la representación de su obra con las siguientes palabras: «Exporgite vos, ecquid frontem caperatis? Haud quidem fiducia ductus, comoediam non dico, comoediantem fabulam dat (p. 60)». En ellas resuenan claramente las del prólogo del *Amphitruo* plautino, cuando el actor dice que se va a representar una tragedia y, ante la reacción del público, dice lo siguiente: «contraxistis frontem quia tragoediam / dixi futuram hanc? deu' sum,

---

<sup>129</sup> A este respecto, M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel dice lo siguiente: «En principio, Plauto y Terencio no han adaptado la “comedia nueva” a la vida romana [...]. En cambio, las comedias elegíacas, a pesar de sus nombres antiguos y alusiones eruditas, no retienen el ambiente clásico. [...] La comedia humanística aspira evidentemente a una representación de la realidad más rica, libre y movida que la de la comedia romana y la elegíaca», M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp. 35 y 39.

<sup>130</sup> A. Coroleu, «Humanismo en España», J. Krayer (ed.), *Introducción al Humanismo del Renacimiento*, Madrid, Cambridge University Press, 1998, p. 316.

commutauero. / [...] faciam ut commixta sit; <sit> tragico[co]moedia» (vv. 52-53 y 59)<sup>131</sup>. Es el famoso pasaje plautino en el que se cita por primera vez la palabra «tragicomedia», que luego tanta fortuna tendría en el teatro español de los Siglos de Oro. El pasaje de Maldonado, aunque más breve y con menos gracia, sigue el de Plauto, exponiendo primero la sorpresa del público y aportando, seguidamente, una solución para que éste no se enfade ni se desentienda de la obra. Lo más interesante del pasaje de la *Hispaniola* son los dos escolios que introduce el autor para explicar la extrañeza del público y la razón por la que no debe sorprenderse:

EXPORGITE VOS; ECQUID FRONTEM CAPERATIS. Videbantur auditores et spectatores admirari et frontem corrugare, quod esset in Hispania, qui comoedias componeret, cum Italia iandudum comicos non producat.

HAUD QUIDEM FIDUCIA DUCTUS. REFERT CAUSSAM CUR NON DEBEANT MIRARI. Non enim profitetur comoediam se daturum, quod arduum et plane superbum esset, sed comoediantem fabulam, quae scilicet imitatur comoediam omnibus lineamentis et ipsa pene forma. Sed quia numeris non astringitur neque actibus plane distinguitur, quod proprium comoediarum est, merito comoediam non audet appellare<sup>132</sup>.

En el primer escolio, el autor explica el disgusto del público al encontrarse con una comedia, género que ya no está de moda en Italia, aunque no es exacto que la comedia sea un género teatral desterrado del panorama literario italiano. De hecho, a comienzos del siglo XVI, como hemos visto, tras las exitosas representaciones de comedias plautinas de finales del siglo XV, se componen multitud de piezas que imitan a Plauto y que dan lugar a la denominada comedia erudita. Las palabras de Maldonado, que una vez más ponen de manifiesto que Italia era el modelo literario en toda Europa, son posiblemente un intento de reconciliar la situación personal del autor, clérigo, con la dedicación a un género, la comedia, poco grave y mal visto y, por tanto, inadecuado para el autor. Así, enlaza con las justificaciones del «Saludo al lector», en donde dice

---

<sup>131</sup> Cito según la edición de W. M. Lindsay, Oxford, 1980, [1904<sup>1</sup>], vol. I, pp. 4-5.

<sup>132</sup> «EXPORGITE VOS; ECQUID FRONTEM CAPERATIS. Parece que los oyentes y espectadores se asombraban y arrugaban la frente porque hubiese en España quien compusiera comedias, cuando Italia ya no produce cómicos.

HAUD QUIDEM FIDUCIA DUCTUS. REFERT CAUSSAM CUR NON DEBEANT MIRARI. Refiere el motivo por el que no deben admirarse. En efecto, no dice que va a representar una comedias –lo que sería difícil y muy pretencioso– sino una fábula que imita a la comedia en todas sus líneas y casi en su forma. Pero porque no se atiende a números ni se divide bien en actos (cosa que es propia de la Comedia), no se atreve a llamarla propiamente comedia», M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, pp. 60-61.

que la obra es fruto de su juventud y un intento por aligerar la amargura y el aburrimiento de la situación que le toca vivir. Como se verá al analizar las distintas obras del teatro universitario, todos los autores, humanistas, profesores o personas de posición intelectual destacada, se ven obligados a justificar la composición de una comedia, lo que indica el menosprecio con que se trataba este género.

Para responder a este posible menosprecio o, al menos, sorpresa, el autor, en el siguiente escolio, expone otro motivo por el que el público no debe disgustarse por su obra: el que ésta no es exactamente una comedia al no aparecer dividida en actos y escenas. En efecto, la edición de 1535 de la *Hispaniola* de Maldonado no presenta el texto dividido en actos y escenas, lo que se había convertido en práctica habitual de la comedia italiana. Tal división, que no era original del teatro latino, se produjo por primera vez en la edición de 1500 de Milán de las comedias de Plauto realizada por Giovan Battista Pio<sup>133</sup>. Es decir, Maldonado pretende presentar una novedad que se aparta del uso habitual del modelo italiano.

Respecto a la presencia de escolios en un texto teatral, cabe plantearse si el autor estaba componiendo una obra para la representación o para la lectura. Las explicaciones de los escolios sólo podían ser recibidas por un lector y no por un espectador, pero, sin embargo, en el prólogo el autor está dialogando claramente con el público. Surge aquí el debatido asunto de la representabilidad del teatro humanístico o universitario, cuestión que se ha tratado en relación a todas las obras de imitación del teatro grecolatino y que componen géneros muy relacionados unos con otros, como son la comedia elegíaca, la comedia humanística o el teatro universitario<sup>134</sup>. Estas obras, en muchos casos, se caracterizan por su lento discurrir, con un desarrollo temático constantemente interrumpido por digresiones o textos narrativos, por su excesiva duración o por los constantes cambios de lugar o de tiempo, por lo que resultan poco o nada

---

<sup>133</sup> Según C. Questa, esta división en cinco actos habría tenido lugar antes de la aparición de la edición de 1500. Cfr. C. Questa, «Plauto diviso in atti prima di C. B. Pio», *RCCM*, 4, 1962, pp. 209-230 y *Parerga plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedia*, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 243-270.

<sup>134</sup> Cfr. A. Bonilla y San Martín, «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, pp. 143-150; O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 51-62; J. M<sup>a</sup> Díez Borque, «El teatro en el siglo XVI», J. M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española...*, pp. 697-698; M. Molina Sánchez, «Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer Renacimiento», J. A. Sánchez Marín, M. López Muñoz (eds.), *Humanismo renacentista y mundo clásico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, p. 261; J. L. Canet Vallés, *op. cit.*, pp. 30-32; J. Alonso Asenjo, «Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español», M. Chiabò, F. Doglio (eds.), *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*, Roma, Torre d'Orfeo, 1998, pp. 151-191; Í. Ruiz Arzálluz, «Género y fuentes», F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz, F. Rico (eds.), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XCII-CVII.

representables. Sin embargo, en el caso de la *Hispaniola*, nos encontramos con un enredo bien trazado y una extensión apropiada. Por otra parte, el carácter dramático de estas obras no lo confiere el hecho de haber sido representadas o no, bien sobre las tablas o bien en una forma más simplificada con una lectura en voz alta, sino la técnica compositiva empleada, como señala Íñigo Ruiz Arzálluz<sup>135</sup>.

Dado que el autor quiere adaptar su obra a los tiempos modernos, no va a ser en el aspecto temático donde más va a influir el teatro plautino. En el prólogo, indica el autor que compone esta comedia para entretener a sus acompañantes con un ejercicio para probar su ingenio y conocimientos de la lengua latina y como aviso contra los locos amores, intención moralizadora fundamental de *La Celestina*. Así pues, compone una obra que se acerca a la comedia humanística y a su principal exponente en España, *La Celestina*, en la temática y en la caracterización de los personajes, pero escrita en latín para facilitar el aprendizaje de esta lengua a sus acompañantes y a los alumnos (no hay que olvidar que Maldonado era profesor de latín). Aquí tenemos otra característica del teatro escolar o humanístico: estar concebido, en parte, como entretenimiento, pero, sobre todo, como ejercicio para el aprendizaje del latín y como un adoctrinamiento moral. El uso de la lengua latina ya determina el tipo de público al que va dirigido este tipo de teatro, un público minoritario y conocedor de la lengua latina. Así pues, de *La Celestina* se va a apartar, como ya hemos visto, en la lengua y en el final trágico (poco apropiado para una velada aburrida de invierno en un lugar apartado, en la que se busca un poco de diversión). Pero semejantes son el desarrollo temático y la caracterización de los personajes.

En otros aspectos, Maldonado sí sigue de cerca los modelos clásicos. El autor titula su obra *Hispaniola*, que significa «la Española», siguiendo el uso del teatro latino de titular las piezas con el adjetivo sustantivado del lugar de origen del protagonista; ejemplos de esta práctica los tenemos en la *Andria*, «la mujer de Andros», de Terencio, o las *Perintia* y *Samia*, «la mujer de Perinto» y «la mujer de Samos», de Menandro<sup>136</sup>. Este uso resultaría frecuente en el teatro del siglo XVI, no sólo en el universitario, sino también en el popular. Ya desde el mismo título, Maldonado quiere dejar clara su

---

<sup>135</sup> «Entiéndase que para la tradición humanística a la que se acoge *La Celestina*, y desde hacía mucho tiempo, una obra dramática no es obligatoriamente una obra para el teatro, sino aquella que contiene los rasgos distintivos de las piezas teatrales que, directa o indirectamente, le han servido como modelo [...]; una de las formas más frecuentes en las que se difundían las tragedias y comedias humanísticas [...] era a través de lecturas públicas a cargo de uno o varios lectores que recitaban las intervenciones de sendos personajes». Í. Ruiz Arzálluz, *art. cit.*, p. XCV.

<sup>136</sup> M<sup>a</sup> A. Durán Ramos, *op. cit.*, p. 30.

intención de imitar a los autores latinos y, de paso, demostrar su conocimiento de este tipo de literatura, del que podrían darse cuenta los oyentes o espectadores cultos.

Maldonado también trata de copiar el lenguaje y el estilo de Plauto, puesto que su objetivo fundamental es que los oyentes u espectadores de su obra aprendan latín. De hecho, el autor hace una exhibición de sus profundos conocimientos de la lengua latina y del estilo de Plauto a lo largo de su obra, en la que se incorporan numerosas palabras copiadas literalmente de los textos de Plauto y de Apuleyo<sup>137</sup>. Con todo ello, Maldonado compone un texto cargado de humor y con un marcado carácter jocoso, que ya despunta desde los textos introductorios, pero también con un estilo complejo y retórico, que favorece el aprendizaje de los alumnos.

## 1.2. Tema y personajes

La *Hispaniola* desarrolla la típica historia de amor con dificultades. Sus protagonistas son dos jóvenes enamorados, Filocondo y Cristiola, que no pueden unirse porque la muchacha ya está comprometida con un hombre mayor al que no conoce. Sin embargo, con ayuda de los criados, ambos jóvenes se unirán, provocando con ello la ira del padre de Cristiola y de su prometido, Alilpo, que reta en duelo a Filocondo. Para conseguir a su amada, Filocondo suplanta la identidad del prometido de Cristiola, al que nadie ha visto desde hace mucho tiempo. En el momento del duelo y cuando parece que Filocondo va a morir, aparece una hermana de éste, que, según el mandato de la reina, deberá casarse con Alilpo y Filocondo, con su amada. A su vez, el criado de Filocondo, Trilo, conseguirá con la ayuda de la nodriza los amores de la criada de Cristiola, Leonor; así pues, la típica duplicidad de parejas del teatro del siglo XVII ya está presente, aunque menos desarrollada, en el teatro del siglo anterior. La trama principal se completa con una secundaria en la que se representa la burla a un fraile, interpretado por los críticos como señal del erasmismo del autor<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, p. 39, en donde recoge estas palabras. Maldonado toma de Plauto los siguientes términos: *salutigerulus* (p. 13), *titibilitio* (146), *bellatula* (14), *lenulus* (4), *plagipatida* (29 y 50) (señala el autor en un escolio que Plauto denomina también a quienes reciben azotes con correas de piel de vaca *bucedas*), *articulo* (17 y 43), *algu* (26), *pappando* (65), *usuraria* (46), *capularis* (71), *ferrumino* (110), *cordatus* (24), *lingulaca* (59), *frigutio* (128 y 136), *tuburcinor* (112). También incorpora expresiones plautinas como *deflocatum senem* (22), *horsum se capessit* (23), *limare caput* (89), *in aurem utramque conquiescere* (121), *emusitatas papillas* (14 y 103), etc. De Apuleyo utiliza palabras como *rimabundus* (13), *blaterare* (16), *vultuosus* (85), *postliminio* (51), *meditullio* (45), *manticolor* (85), o expresiones como *per annua reverticula* (16), *punicata aurora* (12), *frontem caperas* (67), *osculis morsicantibus* (14), *sorbillantia savia* (69), etc.

<sup>138</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 216; M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, p. 26.



Los personajes son muy semejantes a los del modelo celestinesco, aunque sin su profundidad y riqueza. El protagonista de la comedia es el enamorado Filocondo, que ha quedado prendado a primera vista de Cristiola, por cuyo amor sufre en silencio durante un año. Cristiola es hermosa y orgullosa y prefiere encerrarse en un convento antes que casarse con un desconocido, Alilpo, mayor que ella y que ha debido abandonar España por no muy claras razones. Comenzará rechazando a Filocondo, pero pronto se enamorará de él, con mayor facilidad incluso que Melibea de Calisto. Filocondo, como Calisto, pedirá ayuda a su criado, Trilo, que inmediatamente verá una posibilidad de obtener beneficios, aunque no traicionará a su amo ni hará nada que pueda perjudicarlo.

Diferencia notable con respecto a *La Celestina* es la ausencia del personaje de la alcahueta, aunque sí se recogen algunos rasgos del magistral personaje (bruja, envenenadora, maga, hábil manipuladora y dispuesta, por dinero, a facilitar la unión de una pareja), en el de la nodriza<sup>139</sup>. Pese a las semejanzas, la nodriza de la *Hispaniola* no tiene ni la maldad de Celestina ni tampoco su complejidad de carácter. Vieja como Celestina, la nodriza disfruta escuchando los amores ajenos, aunque sólo sea el relato del sueño erótico de Leonor, a la que anima insistentemente a contárselo. Fiel a su ama, la ayuda desinteresadamente para que no se case con un viejo, pero su desinterés desaparece al aceptar ayudar a Trilo a conseguir el amor de Leonor, pues Trilo, gracias a la generosidad de su amo, parece un personaje próspero de quien sacar provecho.

Como el personaje del enamorado es tan poco activo y decidido como venía siendo frecuente desde la comedia grecolatina, es necesaria la presencia de un personaje que ayude al joven a conseguir su objetivo. Un sustituto del personaje de la alcahueta es el del parásito, Coca, a quien Filocondo pide ayuda y que consigue entrar en la casa de Cristiola, predisponerla a favor de Filocondo y tramar la manera de que los jóvenes se encuentren. La primera vez que este personaje entra en escena realiza una exposición de la forma de convertirse en parásito, con todos los tópicos de este personaje desde las comedias plautinas. Frente a la idea generalizada de que sacian su hambre en las casas de los ricos, Coca expone las penalidades y humillaciones que deben arrostrar y la feroz competencia contra la que deben luchar, pues la clase de los parásitos se ha convertido en una auténtica plaga para España<sup>140</sup>. Este personaje de la comedia de Maldonado se basa en su correspondiente de la comedia latina, con rasgos de los parásitos plautinos y terencianos. Plauto utiliza frecuentemente el personaje del parásito, figura de enormes

---

<sup>139</sup> M<sup>a</sup> Á. Durán Ramas, *op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 100-109.

posibilidades cómicas, que cuenta con la simpatía del autor y que, por ello, rara vez aparece caracterizado con rasgos excesivamente negativos; no obstante, permanece como personaje secundario, muy por detrás del verdadero protagonista, el siervo. Ejemplos típicos de parásitos los tenemos en *Menaechmi*, en donde el personaje de *Peniculus* (*Escobilla*) se somete libremente a la esclavitud con tal de llenar la panza. En ocasiones, aunque rara vez, el parásito pierde los tintes cómicos para convertirse en un personaje sórdido, como Saturio, el parásito del *Persa*, dispuesto a vender a su propia hija con tal de tener qué comer. Este personaje secundario cumple una función más importante en la comedia *Curculio*, en donde asume las funciones del siervo para conseguir la amada de su amo. Como Curculio, también el parásito de la *Hispaniola* deberá idear el plan con el que conseguir el encuentro de los enamorados, que pondrá en práctica con la ayuda de Trilo, el criado. En la comedia de Maldonado, el parásito no es un personaje tan cómico y muestra una ironía y resignación que no están presentes en los parásitos de las comedias de Plauto. En ello se asemeja más al parásito que aparece en las comedias de Terencio, más complejo, dado que no se limita a repetir las típicas bufonadas para conseguir comida, sino que presenta las humillaciones que debe sufrir para cumplir con su papel, que él acepta y defiende con cierto cinismo. Así lo vemos en la comedia *Eunuchus* (escena 2ª, acto II, vv. 232-264), en la que el personaje del parásito Gnatón reproduce un diálogo con un supuesto colega, que se niega a aceptar palos y humillaciones, mientras que Gnatón trata de convencerle de las ventajas de sufrir esas humillaciones para aprovecharse de ricos o supuestos potentados. Tal diálogo sirve como modelo para el pasaje de la comedia de Maldonado citado, en el que también un parásito alecciona a un aprendiz sobre cómo llegar a serlo y las ventajas y problemas que tendrá para alcanzar su objetivo.

Otro personaje secundario en la comedia de Maldonado es Alilpo, el oponente de Filocondo, que aparece muy brevemente en escena, si bien se alude a él en repetidas ocasiones. Este personaje está caracterizado de forma negativa como demasiado mayor y con un pasado poco claro. Cuando aparece y se entera de su deshonra, amenaza con enfrentarse a todos como lleva haciendo en diez años de guerra<sup>141</sup>, convirtiéndose, así, en una ligera sombra de su predecesor plautino, el tan utilizado soldado fanfarrón.

Los padres de Cristiola, Milión y Sardalipa, tienen una presencia muy limitada<sup>142</sup> y su única preocupación es conseguir una boda honrosa para su hija. Son semejantes a

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 256-261.

<sup>142</sup> Sardalipa aparece en la escena segunda del acto III (pp. 140-141), regañando a su hija por su encuentro

sus correspondientes paralelos de *La Celestina*, si bien Sardalipa está dotada de rasgos cómicos de los que carece la madre de Melibea. No parece poner reparos al encuentro amoroso entre su hija y el que ella supone su prometido, si bien, como ella dice, considera que tampoco les costaría tanto esperar un poco<sup>143</sup>. Husmea este encuentro y la comicidad que rodea la escena hace imposible un elevado dramatismo cuando se entera de la auténtica identidad de quien comparte cama con su hija, ausencia de dramatismo que resulta apropiada al tono general de la obra y al final de la misma.

### 1.3. Influencia de Plauto en la obra de Maldonado

Las divergencias en cuanto al desarrollo temático y a la caracterización de los personajes entre la *Hispaniola* y *La Celestina* son precisamente las que más acercan la obra de Maldonado al modelo plautino. Si antes hemos citado una parte del prólogo en la que se ve una gran semejanza con el prólogo del *Amphitruo* plautino, ecos de esta comedia surgen nuevamente en la manera en que Filocondo llega hasta la habitación de su amada, apropiándose de la identidad de Alilpo (en este caso, no hace falta una usurpación del aspecto físico, ya que nadie parece conocer realmente a Alilpo, excepto el padre de Cristiola, que está fuera de la ciudad)<sup>144</sup>. Tal procedimiento es una copia del modo en que, en el *Amphitruo* plautino, Júpiter engaña a Alcmena, adoptando la apariencia del marido de ésta, Anfitrión. En cuanto a los personajes, la alcahueta ha sido sustituida por un Parásito (en compensación, se dota al personaje de la Nodriza de alguno de los rasgos de Celestina), que se ajusta al modelo plautino y terenciano. Incluso alecciona a Trilo de cómo llegar a ser parásito, discurso en el que se rememoran todos los rasgos caracterizadores del parásito de Plauto, si bien Maldonado presenta en este aspecto un tono moralizador más disimulado que el autor latino. El personaje de Alilpo se comporta como el típico soldado fanfarrón, con un pasado poco claro y una escena en la que se vanagloria de triunfos que sólo él conoce.

Así pues, dos tradiciones teatrales se unen en esta obra, el teatro latino y la comedia humanística, junto a *La Celestina*. Dos intenciones, una didáctica y otra moralizadora, justifican esta doble influencia. Fruto de ello es una pieza teatral que constituye la primera imitación del Plauto conservada en el teatro español.

---

con Filocolo.

<sup>143</sup> Acto IV, escena sexta (pp. 236-237 y ss.).

<sup>144</sup> Acto IV, escena cuarta (pp. 224-235).

## B) JUAN PÉREZ, “PETREYO”

Juan Pérez (Toledo, 1512-1545)<sup>145</sup> ocupó con sólo 26 años la Cátedra de Retórica en el Colegio Trilingüe de la Universidad de Alcalá, lo que implica una gran formación humanística y unos profundos conocimientos de la lengua latina. Tal era su amor por esta lengua, que latinizó su apellido, Pérez, en *Petreius*, después, en español, Petreyo. Varios autores contemporáneos suyos se refirieron a él en diversas ocasiones y siempre de una forma elogiosa, destacando su ingenio, su elocuencia y sus dotes oratorias<sup>146</sup>. Pese a su corta vida, compuso una extensa obra, la mayoría, redactada en latín<sup>147</sup>.

### 1. Obras teatrales de Petreyo y su relación con Plauto

Conservamos en total cinco piezas teatrales de Petreyo y el prólogo de una adaptación de *El asno de oro* de Apuleyo, titulada *Chrysonia*. Cuatro de estas obras componen el volumen *Joannis Petreii Toletani Rhetoris disertissimi et oratoris eloquentissimi in Academia Complutensi Rhetoricae Professoris, Comediae quattuor, nunc primum in lucem editae*, editado en Toledo varios años después de la muerte del autor por el hermano de Petreyo, Antonio Pérez, en 1574. Se titulan *Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi* y *Decepti* y se trata de la traducción al latín de cuatro obras italianas de éxito, las tres primeras de Ariosto (*Il Negromante*, *Lena* e *I suppositi*) y la cuarta, adaptación de *Gl'Ingannati*, obra que, según se ha señalado anteriormente, es colectiva y anónima, fruto del trabajo de dramaturgos de la Academia de los *Intronati* de Siena<sup>148</sup>, entre quienes destaca Alessandro Piccolomini<sup>149</sup> como autor más probable o que más

---

<sup>145</sup> Se ha prestado muy poca atención a la figura de Juan Pérez, Petreyo, pero se pueden consultar los siguientes artículos y libros: A. Morel-Fatio, «*Ate relegata et Minerva restituta*, comédie de collègue représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, 5, 1903, pp. 9-24; A. Bonilla y San Martín, «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, pp. 143-155, en el que se edita por primera vez el prólogo de una comedia que pudo haber escrito Juan Pérez, *Chrysonia*, adaptación teatral del *Asno de oro* de Apuleyo; A. Alvar Ezquerro, «Juan Pérez (*Petreius*) y el teatro humanístico», *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, (Sevilla, 1981), vol. II, Madrid, Gredos, 1983, pp. 205-212; F. Sojo Rodríguez, «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX, 2, 1986, pp. 281-337 y «Sobre el humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX, 1, 1986, pp. 27-37.

<sup>146</sup> *Vid.*, F. Sojo Rodríguez, «Sobre el humanista...», *art. cit.*, pp. 27-28.

<sup>147</sup> Sobre su obra, *vid.* F. Sojo Rodríguez, *art. cit.*

<sup>148</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 74.

<sup>149</sup> A. Alvar Ezquerro señala en su artículo citado sobre las comedias de Petreyo, p. 210, que la obra que éste había utilizado para su traducción latina habría sido el *Alessandro* de Piccolomini, adaptándola con mayor libertad que las obras de Ariosto. Sin embargo, la obra que Petreyo utiliza es *Gl'Ingannati*, y no el *Alessandro*, compuesta por Piccolomini y representada en 1543.

porcentaje de texto habría escrito. Ariosto había terminado de escribir *Il Negromante* en 1520, once años después de que comenzara a escribirla, y no se editó hasta 1530; *Lena* data de 1538 y fue editada en fecha cercana a su composición; *I Suppositi* cuenta con dos redacciones, la primera en prosa de 1509 y editada en 1525 y la segunda, en verso, compuesta entre 1528 y 1531<sup>150</sup>. En cuanto a la comedia *Gl'Ingannati*, fue representada en 1531 y editada en 1537<sup>151</sup>. Es decir, muy pocos años después de la edición de las comedias italianas, un autor español tenía acceso a ellas y las traducía al latín para facilitar a sus alumnos herramientas entretenidas con las que aprender dicha lengua. Petreyo compuso también una obra original, *Ate relegata et Minerva restituta*, también en latín, que la Universidad le encargó por ser el profesor de retórica y que fue representada en la Universidad de Alcalá ante Felipe II, entonces infante, en 1539 o 1540<sup>152</sup>. El objetivo de esta pieza era escenificar ante el infante de forma alegórica, con personajes mitológicos, las rivalidades de la Universidad con el cardenal arzobispo Juan Tavera sobre la jurisdicción entre el Primado y el Rectorado, y proponer una reconciliación. De estas seis obras (si como tal contamos el prólogo conservado), nos interesan aquí las cuatro traducciones de obras italianas y el prólogo de la *Chrysonia*; *Ate relegata...*, por su carácter alegórico y el tema que desarrolla está lejos de una posible influencia del teatro latino.

## 2. Las cuatro comedias

En la edición toledana de 1574, las comedias vienen precedidas por una carta introductoria del editor, también compuesta en latín, en la que nos da algunos datos sobre las obras que edita y sobre las principales virtudes de las mismas. Por esta carta sabemos que Petreyo habría compuesto muchas piezas teatrales, aunque sólo conservamos las cuatro que aquí se editan: «visum est has comoedias selectissimas emittere, ex multis quas noster Petreius nobis reliquerat [...] (fol. 4r)».

Desconocemos la fecha exacta en la que Petreyo habría compuesto estas obras, si bien lo más seguro es que las redactara en los años en que fue Catedrático de Retórica en Alcalá, entre 1537 y 1545. Esto encajaría con el objetivo didáctico de las mismas -el aprendizaje de la lengua latina-, el público al que van dirigidas, minoritario, culto y

---

<sup>150</sup> L. Ariosto, *Il Negromante*, M<sup>a</sup> T. Navarro Salazar (ed. y trad.), Barcelona, Bosch, 1976, pp. 50-52.

<sup>151</sup> A. Bonilla y San Martín, *art. cit.*, p. 152.

<sup>152</sup> Cfr. A. Morel-Fatio, «*Ate relegata et Minerva restituta*. Comédie de collègue représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, 5, 1903, pp. 9-24.

conocedor del latín, y el posible lugar de representación, las aulas de la universidad. En efecto, el editor señala que las obras fueron representadas en la Universidad de Alcalá y que gozaron de éxito: «Quas cui tandem potius dicarem quam vobis, quibus certo scio fuisse gratissimas? Quasque noster author in vestro Theatro, Academiaque florentissima, ingenti omnium mortalium applausu, edidit? (fol. 5v)».

En el folio 4r indica el editor que no ha añadido argumentos o escolios para no alargar excesivamente el volumen, pues el mismo progreso de la fábula aclara el tema y el estilo de la obra, *purus et candidus*. Además, alguien que conoce el latín, como se supone son los espectadores de estas obras, no tiene dificultades de comprensión; estos espectadores serían los alumnos de la Universidad de Alcalá y de las escuelas, como vemos en el folio 5v, y para ellos publica el hermano del autor las obras teatrales de Petreyo. Resulta significativo el señalar en la carta como única virtud de las comedias escritas por Petreyo su *puritas linguae*, con lo cual queda claro cuál era el principal objetivo del autor y, en general, de las obras de este género teatral universitario.

Como se ha señalado anteriormente, las obras de Petreyo son traducciones al latín de comedias italianas; según Antonio Alvar Ezquerro, resulta interesante «observar la paradoja de que se estén traduciendo comedias del romance al latín, cuando incluso en Italia se está abandonando el latín para estos menesteres, frente al impulso de la lengua vulgar»<sup>153</sup>. No hay tal paradoja, si se tiene en cuenta que son obras escritas por un profesor de retórica, con un fin didáctico claro: que los alumnos perfeccionen sus conocimientos de la lengua latina. Para ello, el autor-profesor no acude directamente a las obras de Plauto o Terencio, como había hecho antes Juan de Maldonado en su *Hispaniola*, sino que traduce obras italianas, que a su vez estaban basadas en las obras de los clásicos latinos. Ésta va a ser una de las características del teatro de imitación clásica español, la influencia indirecta de las comedias latinas, de las de Plauto en particular, a través de las adaptaciones hechas por los italianos.

Si bien el editor señala que no ha añadido argumentos o escolios, unas líneas más adelante dice que hay dos comedias, *Necromanticus* y *Suppositi*, que tienen un prólogo y que de esas dos comedias, *Suppositi* viene precedido por un argumento; desconocemos si Petreyo había compuesto un prólogo para cada una de sus obras en el momento en que iban a ser representadas. Los textos introductorios de las comedias de

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 211.

Petreyo son originales, aunque con algunas semejanzas respecto a sus modelos italianos. No se trata de prólogos expositivos, con una llamada de atención al espectador y un resumen del argumento y con el adelanto de alguno de los principales sucesos de la obra. Tampoco son de este tipo los prólogos de Ariosto, pues, como se ve en *Il Negromante*, el personaje que recita el prólogo se limita a señalar el nombre del autor y la localización de la obra, diciendo que no habrá ni prólogo ni argumentos, «che farlo sempre dinanzi fastidia»<sup>154</sup>. También el editor de Petreyo resalta la inoportunidad de colocar prólogos y argumentos, que sólo sirven para alargar el libro y que resultan innecesarios para un público como el del teatro universitario, que conoce suficientemente las obras. Bien es cierto que Ariosto en sus obras y Petreyo en sus traducciones introducen en las escenas iniciales diálogos explicativos de los antecedentes de las comedias, para situar al espectador y para comprender mejor la obra. Tal vemos en la escena segunda del acto I de *Il Negromante* y *Necromanticus*, en las que la conversación entre el padre de una de las jóvenes cuenta a un amigo suyo el comienzo del enredo que sirve de base a la comedia.

Los prólogos que compone Petreyo son más parecidos a los terencianos. Terencio no toma ninguno de sus prólogos de los originales griegos, sino que los compone él mismo<sup>155</sup>. En ellos, el comediógrafo latino no hace un resumen de los antecedentes de la comedia ni llama la atención del público con bromas y chanzas; son prólogos serios, retóricos, apologéticos, en los que el autor introduce al público en medio de un discurso defensivo de su persona frente a los ataques de los competidores<sup>156</sup>. Frente a Terencio, los prólogos de Plauto son expositivos, explicando al público los antecedentes de una acción comenzada *in medias res*, si bien no todas las comedias plautinas poseen un prólogo de este tipo<sup>157</sup>. Así pues, Petreyo contaba con tres modelos para componer los suyos: dos ofrecidos por la comedia latina, el expositivo de Plauto y el apologético de Terencio, y el tipo de prólogo compuesto por Ariosto, breve, con información sobre el autor de la comedia y el lugar en el que ésta se va a desarrollar y sin contar los antecedentes. Petreyo compone un prólogo utilizando las características de los de Ariosto y de Terencio: como Ariosto, informa sobre qué comedia se va a representar y de dónde se ha traducido, así como el nombre de la ciudad donde se desarrolla,

---

<sup>154</sup> M<sup>a</sup> T. Navarro Salazar, *op. cit.*, p. 80.

<sup>155</sup> G. Jachmann, «Terentius», *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Vol. IX, München, Alfred Druckenmüller, 1934, p. 607.

<sup>156</sup> S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1986, p. 60.

<sup>157</sup> Traducción de J. Román Bravo, vol. I, pp. 43-47.

Cremona; como Terencio, compone prólogos originales, en los que se defiende de los posibles ataques de sus competidores. Tal se puede ver en el prólogo del *Necromanticus*, en el que se dice lo siguiente:

Nos hanc ex Ariosti convertisse dicimus  
Etruscis fabulis, eodem quo Terentius,  
Quo Plautus iure de Graecis transtulit.  
Quod si quis hoc furtum calumniabitur,  
Non me, sed ipsum qui sic neglexerit  
Res asservare suas, incusare debuit.

Según Petreyo, nadie puede osar criticar de usurpadores a Plauto y a Terencio, que extendieron el esplendor del mundo griego con el fin de magnificar su propia lengua; tampoco se le puede criticar a él por intentar aportar al mundo hispano la gloria del romano antiguo y del italiano moderno. Esta idea recurrente vuelve a aparecer en la única parte de la *Chrysonia* que conservamos, nuevamente un prólogo, donde el autor se defiende de aquellos que lo acusan de haber realizado un robo, pues tal hicieron los latinos con los griegos y no sólo no se les acusa, sino que se les admira e imita. Así pues, Petreyo convierte sus prólogos en defensa contra posibles detractores, no en exposición del argumento. De los dos tipos de prólogo, defensivo y expositivo, que aparecen en la comedia latina, en Terencio el primero, en Plauto el segundo, Petreyo eligió el mismo que Terencio, quien también se defendió del ataque de los competidores que le acusaban de *contaminatio*.

La traducción sigue muy de cerca el texto italiano, más en el caso de las comedias de Ariosto, si bien hay un intento por romanizar las obras o por eliminar referencias demasiado cercanas a la sociedad contemporánea de los autores italianos. Así, por ejemplo, en el aspecto lingüístico, algunas escenas se sitúan en el foro y las monedas citadas son monedas romanas, no italianas; se suprimen referencias muy evidentes al mundo contemporáneo de Ariosto, como el pasaje de la escena primera del segundo acto, en el que el criado del nigromante habla del origen judío del mago; los juramentos se latinizan, como, por ejemplo, *Iovem, Dii boni, Hercle, Manes*, que en el texto italiano no figuran o aparecen cristianizados (*spiriti*, por ejemplo, es traducido por Petreyo como *Manes*).



En cuanto a la división en actos y escenas, Petreyo mantiene los cinco actos típicos de la *commedia erudita* italiana. El número de escenas de cada uno de los actos en las comedias de Petreyo no siempre coincide con el de los modelos ariostescos; en ocasiones, hay un número mayor de escenas por acto, otras abrevia juntando dos escenas en una o suprimiendo algunas del modelo italiano. En general, las comedias de Petreyo suelen ser más breves que las de Ariosto, pues el autor español acorta y suprime intervenciones con el objetivo de agilizar la acción, aunque hay ocasiones que añade alguna intervención original. Así, como señala Alvar Ezquerro: «Petreyo intenta mejorar con unos diálogos más rápidos, con un lenguaje de tono menos elevado que los originales italianos pero sin renunciar a los juegos, neologismos y todos los artificios imaginables para producir la sonrisa del espectador»<sup>158</sup>. No le resultaba muy difícil conseguir esa sonrisa del espectador, pues Petreyo contaba con unos originales sugerentes y de éxito. Veamos cuáles son los temas de las comedias que traduce Petreyo y su relación con las comedias de Plauto.

*Necromanticus* es una comedia de confusión entre dos parejas de enamorados, obligados a casarse cada uno con la persona de la que no está enamorado. En medio de tal confusión se mueve a sus anchas el nigromante, falso mago que a todos engaña y que se sirve de la credulidad de la gente (sólo el criado de uno de los jóvenes descubre los engaños) con tal de sacar beneficio económico.

*Lena* relata las peripecias de un joven para llegar hasta su amada, para lo cual cuenta con la ayuda de Lena, que da clases de costura a la muchacha. La fuente principal de esta comedia es el episodio del tonel de la novela séptima, jornada segunda, del *Decameron*, que inspira la forma en la que el joven se introduce en la casa de la joven, escondido en una tina. Sin copiar una comedia plautina en concreto, se observan influencias de diversas comedias del autor latino, como *Asinaria*, *Curculio*, *Bacchides* y *Pseudolus*<sup>159</sup>. *Bacchides* es una de las comedias en la que con más claridad y crudeza se muestra la codicia y astucia de las cortesanías para alcanzar sus objetivos. Asimismo, tanto en *Asinaria* como en *Curculio* y en *Pseudolus* nos encontramos con el hecho de que la joven que ansía el protagonista está en posesión de un lenón o una lenona,

---

<sup>158</sup>A. Alvar Ezquerro, *art. cit.*, p. 210.

<sup>159</sup>M<sup>a</sup> T. Navarro Salazar, *op. cit.*, p. 52.

fácilmente corrompibles con dinero, o, como en *Curculio*, la joven está custodiada por una vieja alcahueta borracha, cuya actitud favorable al joven es fácil de conseguir con un poco de vino. También Lena, la protagonista de la obra de Petreyo, es codiciosa y puede ser fácilmente comprada.

*Suppositi* refleja uno de los temas de la comedia plautina que más se utilizaron en el teatro humanístico, la confusión de identidades. Un joven y su criado cambian sus identidades, con lo que el joven puede entrar a servir en casa de su amada y estar así cerca de ella. El propio autor, en el prólogo, indica que sus principales fuentes, además del *Decamerón* y otras comedias italianas, han sido *Captivi* de Plauto y *Eunuchus* de Terencio. *Captivi* es una de las pocas comedias plautinas en las que el tema amoroso no es el principal, sino el intercambio de identidades entre un joven y un criado, ambos presos, con el fin de obtener la libertad; de esta comedia toma Ariosto el intercambio de identidades. En el *Eunuchus* de Terencio también se produce un intercambio, en este caso, de ropajes, entre el joven enamorado y un esclavo, un eunuco, para acceder a la casa donde vive la amada del joven y poder robar sus favores.

*Decepti* es nuevamente una comedia de cambio de identidades. El original italiano, *Gl'Ingannati*, desarrolla el conocido tema de la comedia plautina *Menaechmi*, una de las más imitadas desde la Antigüedad, si bien mezclando esta influencia con una *novella* de Bandello<sup>160</sup> en la que aparece el tema de la mujer vestida de hombre<sup>161</sup>. Los gemelos plautinos, ambos de sexo masculino, son sustituidos por un hermano y una hermana, la cual se disfraza de hombre para entrar al servicio de su amado, que se ha enamorado de otra mujer, y así recuperar su amor. Esta comedia ha tenido una larga estela de imitaciones en la literatura española, dando lugar a uno de los temas más fructíferos de la literatura de los Siglos de Oro en España, el de la mujer disfrazada de varón. Estrenada en 1531 en Italia, fue editada en 1537 y muy pronto traducida al latín por Petreyo. También fue imitada años más tarde por Lope de Rueda en *Los Engañados*, esta vez, en español.

---

<sup>160</sup> Matteo Bandello (1485-1562) era un dominico italiano, que después fue obispo de Argen, en Francia. Compuso 214 *novelle*, en las que seguía el ejemplo del *Decamerón* de Boccaccio.

<sup>161</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 74.

### 3. *Chrysonia*

De la comedia titulada *Chrysonia* sólo se conserva el prólogo y no se sabe seguro si el autor la llegó a completar. El prólogo fue editado y traducido al castellano por primera vez por Adolfo Bonilla y San Martín<sup>162</sup> en 1925 y después ha sido reeditado y nuevamente traducido por Fernando Sojo Rodríguez en 1986<sup>163</sup>.

Es un prólogo más largo y complejo que los dos que aparecen en las traducciones de obras italianas. Consta de dos partes: en una primera se discute sobre el modo más idóneo de componer un prólogo que sea a la vez divertido y apto para un público selecto; en la segunda parte, que comienza con el verso «Quin multo potius argumentum accipite», se hace referencia al título de la obra y al modelo que se ha utilizado -*El asno de oro* de Apuleyo-, para dar paso a una defensa contra la acusación de haber robado una obra ajena. Por tanto, el autor sigue en este prólogo la misma línea que en los precedentes, es decir, la renuncia al prólogo expositivo, a pesar de que señala, en los versos aquí recogidos, que es mejor que los espectadores escuchen el argumento de la obra. No es éste el objetivo del prólogo, sino el de hacer reír, como indica el recitante nada más comenzar:

Hunc qui me hodie ad vos misit nuntium,  
Id terque quaterque demandavit sedulo  
Ut risum apud vos concitarem maximum.<sup>164</sup>

Comienza el prólogo con una explicación de las dudas del compositor a la hora de escribir el mejor prólogo posible para un público *gravis, magnificus* y *splendidus*. Bromea con el público, adoptando el tono cómico y burlesco propio de los prólogos plautinos, pero después abandona esa cercanía con el público y se torna más serio ante la acusación de robo. A partir de aquí compone el resto del prólogo como Terencio compuso los suyos. Compara su actuación con la del comediógrafo latino, que también tuvo que enfrentarse a acusaciones de robo (cf. v. 13 de *Adelphoe*), y se excusa diciendo que sigue el procedimiento de los comediógrafos latinos (ya Terencio, en el prólogo de

---

<sup>162</sup> A. Bonilla y San Martín, *art. cit.*, pp. 153-155.

<sup>163</sup> F. Sojo Rodríguez, «Edición y traducción...», *art. cit.*, pp. 298-301 (texto en latín) y 327-329 (texto en castellano).

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 298. «El que me envió precisamente a mí como su mensajero hoy ante vosotros, me encomendó, insistiendo una y mil veces, que intentara hacerlos reír lo más posible», traducción en p. 327.

*Andria*, v. 18, indica que, quien le acusa a él de ladrón, acusa asimismo a Nevio, Plauto y Ennio, modelos a quienes Terencio quería emular).

Si el editor Antonio Pérez señalaba al comienzo de su edición de las comedias de su hermano que en nada desmerecían éstas de las de Plauto y Terencio, también Petreyo en el prólogo de su *Chrysonia* señala que su traducción supera incluso al original latino, al suavizar la dureza de estilo de éste, acomodar dicho estilo al momento presente y, sobre todo, adaptar el discurso de cada personaje a su condición<sup>165</sup>.

Ésta es, precisamente, una de las técnicas teatrales que el autor ha podido aprender de Plauto, quien supo adaptar los diferentes registros lingüísticos a cada personaje, alternando un estilo humilde con uno más grave, según la condición de cada uno de ellos<sup>166</sup>. Así pues, en el único fragmento de la *Chrysonia* que poseemos, puede observarse el profundo conocimiento que Petreyo tiene de los autores clásicos. Convierte una novela en un texto dramático (o, al menos, ésa era su intención, pues no sabemos si concluyó esta adaptación). Utiliza como modelos para su prólogo a Plauto y Terencio, los grandes comediógrafos latinos, comenzando como Plauto con un tono jocoso, cercano al público, y exponiendo su intención de relatar el argumento de la comedia, para pasar a continuación a defenderse de acusaciones de robo, con los mismos argumentos que utilizara Terencio. En cuanto al estilo, va a seguir una técnica similar a la plautina, dar variedad a la obra y hacerla más amena al público adaptando el estilo de cada personaje a su condición. Y, como no podía ser menos en un profesor de retórica, se enorgullece de su dulzura de estilo, que supera incluso la del original latino.

Hemos visto hasta aquí cuatro comedias traducidas de obras italianas y el prólogo de la *Chrysonia*, adaptación teatral de *El asno de oro* de Apuleyo. Todas ellas son obras de un profesor de retórica para facilitar la enseñanza de la lengua latina. Para ello, no siempre acudió directamente a las obras de los comediógrafos latinos, sino a las adaptaciones que los autores italianos hicieron de las comedias latinas. Señala Antonio Alvar Ezquerro que Petreyo tradujo a Ariosto y a Piccolomini por su admiración hacia ellos y porque éstos le ofrecían precisamente lo que él necesitaba: «algo divertido y

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, pp. 300 y 329.

<sup>166</sup> Como señala Manuel Molina, «Sin lugar a dudas Plauto es un perfecto conocedor de su lengua. Y lo mismo que sabe emplear un lenguaje asequible y popular, hace notar sus dotes literarias en el manejo del verso y de los recursos estilísticos que le ogece el idioma. Otras veces son términos de lenguajes especializados (jurídico, técnico, militar, filosófico y religioso) los que afloran en sus versos. Todo ello nos da una idea de la variedad de tonos del lenguaje plautino»; M. Molina Sánchez, «El latín familiar y el latín literario de Plauto», *Estudios de Filología latina en honor del profesor Gspar de La-Chica Cassinello*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 146.

ameno pero no indecente y antirreligioso»<sup>167</sup>. No sólo los italianos le ofrecían un modelo decente y apropiado para las aulas, también los comediógrafos latinos, Plauto en especial, por quien demuestra una no menor admiración y un conocimiento de sus obras no inferior al de las italianas. Porque no en todas las comedias de Plauto golpean a sus anchas meretrices y lenones, como vemos en *Captivi*, una de las comedias plautinas que dejan su huella en las comedias que Petreyo:

non pertractae facta est neque item ut ceterae:  
neque spurcidici insunt uorsus inmemorabiles;  
hic neque peiurus leno est nec meretrix mala  
neque miles gloriosus [...]. (vv. 55-58)<sup>168</sup>

En las comedias de Petreyo se mezclan así dos tradiciones, el mundo clásico con el contemporáneo, haciendo, con ello, más atractivas las obras. La elección de las comedias sigue una línea temática que va a convertirse en una característica del teatro universitario español: la preferencia por la confusión de identidades. Por ello, dentro del teatro universitario, las comedias plautinas que más se van a influir son aquellas denominadas por Francesco Della Corte «dei simillimi»<sup>169</sup>, es decir, de dobles: *Amphitruo*, *Bacchides* y *Menaechmi*, a las que se pueden añadir otras con intercambio de identidades, como *Captivi* o *Miles gloriosus*. Si bien en el caso del teatro universitario escrito en castellano sólo se adaptan *Amphitruo*, *Menachmi* y *Miles gloriosus*, en el teatro en latín, como siempre, se observan influencias de un mayor número de comedias plautinas, puesto que nunca se traduce una única comedia de Plauto y, además, en el caso de Petreyo, a la influencia del teatro clásico latino se suma la del teatro italiano renacentista.

---

<sup>167</sup> A. Alvar Ezquerra, *art. cit.*, p. 210.

<sup>168</sup> «No está hecha con los tópicos de siempre, ni es como las demás, ni contiene versos soeces que no pueden repetirse; en ella no aparece el lenón perjuro, ni la meretriz malvada, ni el soldado fanfarrón». Traducción de J. Román Bravo, *op. cit.*, vol. I, p. 360.

<sup>169</sup> F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma, Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 213-223.

### C) JUAN LORENZO PALMIRENO

Juan Lorenzo Palmireno (Alcañiz 1514 o 1524<sup>170</sup>-1579), se dedicó desde muy temprano al estudio de las Humanidades. Según confiesa el propio autor, su interés por el estudio de las letras se despertó al leer las obras de Erasmo, *De Ratione Studii*, y de Vives, *Diálogos*. Dedicó su vida a la enseñanza y desarrolló su labor docente mayoritariamente en la Universidad de Valencia y también en la de Zaragoza, en las que ocupó las cátedras de Poesía, Griego, Gramática y Retórica y la Cátedra de Oratoria. Fruto de esa labor docente fue la composición de varias comedias para ser representadas en la universidad. Como profesor, se dedicó principalmente a la enseñanza del latín, la gramática y la retórica. Su labor docente dejó honda huella en su extensa obra, de tema religioso y profano, compuesta tanto en latín, cuyo manejo dominaba, como en castellano<sup>171</sup>. En sus obras muestra su faceta más innovadora como pedagogo y su idea de los objetivos de la educación y los medios para conseguirlos. Se dirige a jóvenes que acuden del campo a la ciudad para asistir a la universidad, donde pueden conseguir una educación que les dé una oportunidad en la vida. Este ideal de educación como un medio de perder la rusticidad y conseguir una mejor posición en la ciudad lo expone Palmireno en dos de sus obras, *El estudioso de la aldea* y *El estudioso cortesano*, de 1568 y 1573 respectivamente<sup>172</sup>. Con el propósito de hacer accesible el conocimiento de la lengua de cultura por excelencia, lo que permitiría a los estudiantes acceder a una posición social de relevancia, compuso Palmireno manuales de latín, como una de sus obras más conocidas, *El latino de repente*, con catorce ediciones entre 1573 y 1600, así como diversas comedias.

---

<sup>170</sup> Según H. Merimée, los biógrafos indican como fecha de nacimiento 1514, pero el propio Palmireno, en una obra de 1576, *Apologia qua Palmyrenus annos natus duos et quinquaginta se Reipublicae utiliorem quam adolescentes ostendit*, se defendía de ataques de adversarios que le reprochaban tener más de sesenta años, diciendo que entonces tenía cincuenta y dos. H. Merimée, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Édouard Privat, 1913, p. 250. Cfr. también A. Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico», 1982, pp. 19-20.

<sup>171</sup> Una lista de sus obras se puede encontrar en el artículo L. Esteban, «Juan Lorenzo Palmireno: Humanista y Pedagogo», *Perficit*, VII, 95, 1976, pp. 85-86.

<sup>172</sup> R. A. Preto-Rodas, «The works of Juan Lorenzo Palmireno: Popular Self-Help for the Young Social Climber in Renaissance Spain», *Hispania*, 68, 1985, p. 231.

## 1. El teatro de Juan Lorenzo Palmireno: objetivos y deuda con el teatro clásico grecolatino

No se puede estudiar el teatro de Palmireno al margen de su labor docente y de sus teorías pedagógicas sobre la función de la enseñanza, dado que, para este autor, el teatro tenía también una función pedagógica. Esto se comprende inmediatamente al analizar sus textos teatrales, lo cuales, o bien son fragmentos incluidos en manuales de estudio, o, en el caso de la única obra completa, es un ejercicio escolar. Su deuda con el teatro latino es indudable, pues de él toma motivos, temas y frases o expresiones que quería que aprendieran los alumnos. Para Palmireno, el teatro es un ejercicio escolar, el modo más eficaz para que los alumnos aprendan latín y se introduzcan en la práctica retórica. El autor habla de las ventajas del teatro en el prólogo de la comedia *Lobenia*, única parte conservada:

Ex hac enim exercitatione commoda non pauca, ut video, emanant, pueri namque memoriam exercent, a lusu reuocantur, actionem emendant et apud uos rusticanum pudorem amittunt et phrases quas in orationibus M. Tullii, me praelegente, obseruarunt, nostra imitatione in mentem tanquam aliud agentes reuocant<sup>173</sup>.

El teatro tiene ventajas sociales -que los aldeanos pierdan la rusticidad y se adapten mejor a la vida urbana, y que los alumnos acudan a clase en lugar de perder el tiempo y el dinero con el juego-, y ventajas académicas, como ejercitar la *memoria* y la *actio*, asentar los conocimientos de latín aprendidos en clase y conseguir un latín más correcto<sup>174</sup>. También sirve para atraer alumnos y evitar que, por aburrimiento, se vayan

---

<sup>173</sup> «En efecto, con estos ejercicios se obtienen, según creo, no pocos beneficios, pues los alumnos practican la memoria, se apartan de los juegos, corrigen la acción, pierden ante vosotros el pudor propio de los aldeanos y, gracias a mi imitación, vuelven a traer a su mente, como si fueran a tratar de un tema distinto, las frases de Marco Tulio que anotaron en mis clases». Palmireno, *Tertia et ultima pars...*, pp. 76-77; traducción de J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», J. Pérez i Durà, J. M. Estellès, *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 98.

<sup>174</sup> A. Gallego Barnés, *op. cit.*, p. 161: «Por su modo de enseñar la retórica, por los aspectos secundarios que privilegia, contribuye de modo eficaz a crear un clima favorable a las Humanidades y a desarrollar un Mecenate valenciano, no sólo en la capa aristocrática, sino también en las de la población activa: la burguesía mercantil y los artesanos acomodados, seducidos por los resultados visibles de la enseñanza propuesta, mandan a sus hijos al *Studi General*. [...] Lo que pretende es mostrar a un público de hombres responsables lo que se puede conseguir con el estudio de las Humanidades, en el plano de la soltura, en la redacción epistolar, en el de la elocución y de los modales».

con otros profesores, a la vez que Palmireno trata de ganar alumnos de peores colegas, como deja bien claro en *El estudiante cortesano*<sup>175</sup>.

Para poner en práctica estos objetivos, Palmireno tenía que conseguir que participara el mayor número de alumnos en las representaciones, lo que le obliga a sacrificar la calidad dramática y el desarrollo temático, introduciendo escenas y personajes innecesarios para la acción<sup>176</sup>. Además, para que los alumnos aprendieran pasajes de autores latinos y perfeccionaran su conocimiento de la lengua latina, introducía en las obras *hypotyposes*, descripciones vivas, expresivas e impactantes, de tal modo que casi parecen verse los objetos o personajes descritos<sup>177</sup>, y que Palmireno tomaba de diversas fuentes. Asimismo, copiaba pasajes literales de obras de autores latinos importantes, sobre todo, de Cicerón, pero también de otros y, en especial tratándose de textos teatrales, de Plauto y de Terencio. Como señala Maestre<sup>178</sup>, Palmireno prácticamente calca de Plauto y de Terencio varios versos:

- *ad ludum litterarium* (PLAUT. *Merc.* 303: *in ludum litterarium*)
- *aquam e pumice postulo* (PLAUT. *Pers.* 41: *aquam a pumici nunc postulas*)
- *Hei quam uereor quorsum euadas!* (TER. *Andr.* 127: *quam timeo quorsum euadas*)
- *Amabat extrema linea* (TER. *Eun.* 640-641: *certe extrema linea /amare haud nil est*)

Cuando se analizan los fragmentos conservados de piezas teatrales de Palmireno y su única obra completa<sup>179</sup>, que abarcan un periodo de dieciséis años (desde 1562 hasta 1578), podemos observar una evolución en estas obras. En cuanto a la forma, Palmireno está próximo a los autores latinos y, en especial, a los comediógrafos; con respecto al contenido, se observa una clara evolución desde las primeras obras, muy similares a las de los comediógrafos latinos, hasta la última que poseemos, la *Fabella Aenaria*, más novelesca y enormemente influida por el género caballeresco<sup>180</sup>. A este respecto, dice Henri Merimée que hay que distinguir entre las comedias *Lobenia*, *Octavia*, *Sigonia*, de

---

<sup>175</sup> J. L. Palmireno, *El estudioso cortesano*, 1573, pp. 28-29.

<sup>176</sup> J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, *art. cit.*, p. 100.

<sup>177</sup> Quint. 9, 2, 40: «ab aliis *hypotyposis* dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri».

<sup>178</sup> J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, *art. cit.*, p. 111-112.

<sup>179</sup> Un resumen y explicación muy completos de las diferentes obras teatrales de Palmireno se pueden encontrar en el capítulo dedicado al teatro escolar de este autor de la obra de A. Gallego Barnés, *op. cit.*, pp. 151-162.

<sup>180</sup> J. Alonso Asenjo, «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno», *Edad de Oro*, 16, 1997, p. 31.



una parte, y la *Fabella Aenaria*, pues en las primeras hay una mayor similitud con el repertorio de Plauto (pérdida y sustitución de niños, rivalidades matrimoniales, rapto de jóvenes hijas, astucias urdidas en favor del triunfo del joven enamorado) y los personajes del cómico latino están presentes, de un modo bastante reconocible, en Palmireno. En la *Fabella Aenaria*, por el contrario, hay menos similitudes con el teatro de Plauto y Palmireno utiliza en mayor medida la tradición del cristianismo y de la literatura de caballerías<sup>181</sup>.

Esta evolución se debe a que Palmireno, en su afán por acercar el teatro al mayor número posible de espectadores para que se beneficiaran de sus ventajas, intenta innovar lo más posible, tanto en el contenido como en la forma. Así, en la *Fabella*, y pese a que Palmireno se exponía con ello a las críticas de sus colegas, utiliza más la lengua española, según dice el autor, «porque me quitaron la joya de terciopelo carmesí, hará seis meses, diciendo que toda mi obra iba latina, pongo en esta mucho romance»<sup>182</sup>. De este modo, la lengua y estilo de la obra son herederos de la literatura latina, pero su contenido es fruto de la más reciente tradición literaria española. Desde finales del siglo XV y, sobre todo, en el siglo XVI, se observa a menudo esta mezcla de tradición e innovación, de respeto hacia los clásicos, pero no sumisión, que en algunos casos dieron como resultado obras geniales, como *La Celestina*; en otros, como en el caso de Palmireno, no puede hablarse de genialidad, pero sí nos encontramos con una obra muy interesante. Veamos, a continuación, el contenido de las obras teatrales de Palmireno, en la medida en que, a excepción de la *Fabella*, podemos conocerlo a partir de los escasos fragmentos conservados.

Se conservan fragmentos de diversas escenas de la comedia *Sigonia*, que relatan los amores desgraciados de dos jóvenes, Jantia y Pontano. Pontano debe enfrentarse a Cleanto, que los ha ofendido, y Jantia proporciona a su enamorado una espada encantada con la que defenderse. La muchacha es a su vez solicitada por Libanio, rico mercader que, como el habitual fanfarrón plautino, se queja del acoso de numerosos padres que lo requieren como yerno. Por otra parte, Taurina, una hermana de Jantia, adoptada por los padres de ésta, se enamora también de Pontano. De la comedia *Thalassina* poco podemos saber, pues sólo se conserva un fragmento en el que un joven pide ayuda a todas las fuerzas de la naturaleza, sin que se sepa por qué.

---

<sup>181</sup> H. Merimée, *op. cit.*, p. 267.

<sup>182</sup> J. L. Palmireno, *Fabella Aenaria*, J. Leal, J. L. Sirera (eds.), 2000, p. 37.

El argumento de la comedia *Octavia* parece sacado de diversas comedias plautinas y terencianas. En ella se relatan las vicisitudes de un viejo casado con una mujer joven, que le echa en cara, además de su vejez, su avaricia, lo que reproduce los eternos problemas de los viejos plautinos con sus mujeres y, de entre esos viejos, destaca hasta convertirse en paradigma de avaricia el conocido personaje de Euclión de la *Aulularia*. Además, al igual que en las comedias latinas, como por ejemplo *Mercator* o *Mostellaria*, el padre de la *Octavia* se queja de los despilfarros del hijo. Este muchacho está enamorado y, aconsejado por su criado, se disfraza de músico y entra en la casa de ella, raptándola, situación semejante a la del *Eunuchus* de Terencio, de la que también se observan reminiscencias en una comedia de otro profesor-comediógrafo del teatro universitario, los *Suppositi* de Juan Pérez, Petreyo, que ya hemos tratado. El joven es apresado por el rapto y encarcelado y el padre pide consejo a un astrólogo (nuevamente nos encontramos con la figura del mago parlanchín y timador, que también aparecía en *Necromanticus* de Petreyo), pero no sabemos cómo acaba la comedia, porque los fragmentos conservados terminan en la escena del diálogo entre el padre y el astrólogo.

De la comedia *Lobenia* se conserva sólo el prólogo, en el que el propio Palmireno expone las ventajas del teatro en las clases, como se ha citado anteriormente. Tampoco es mucho lo que se conserva de la comedia *Trebiana*, un fragmento en el que aparecen dos personajes opuestos, uno que representa la sobriedad y otro, la glotonería, sin que se conozca la trama de la obra.

Muy diferente es el contenido y la forma de la *Fabella Aenaria*. La obra, que el autor califica de simple «entretenimiento», abandona las típicas situaciones del teatro latino y se centra en el mundo del género caballeresco. Viene precedida de tres textos preliminares, con un diálogo entre el Autor y el Eco, donde Palmireno vuelve a expresar las ventajas del teatro y también las dificultades de dedicarse a esta tarea. Este tipo de diálogo entre un personaje y el eco, que repite parte de su parlamento, era habitual en la época y lo encontramos también, por citar sólo un ejemplo significativo, en los *Colloquia* de Erasmo: en el diálogo titulado *Eco*, escrito en 1526, un personaje, Giovane, conversa con el Eco, que, en ocasiones, repite sus últimas palabras<sup>183</sup>. En la obra de Palmireno, tras los textos preliminares aparece un argumento, en donde se sitúa la acción en tiempos de Vespasiano, época en la que, más allá de las incongruencias,

---

<sup>183</sup> Erasmo de Rotterdam, *Colloquia*, Torino, Einaudi, Pléjade, 2002, pp. 960-967.

aparece un noble rebelde francés, que tuvo tres hijos, Alberto y los mellizos Petronio y Lauredana. La acción comienza veinte años después, cuando el príncipe Alberto, prisionero en el palacio real de Dinamarca, se enamora de oídas de la infanta Enaria, que le ayudará a escapar. Tras varias vicisitudes, los jóvenes son nuevamente capturados por el rey de Dinamarca, que los perdonará si alguien vence en duelo a un noble elegido por la corona danesa. Quien defenderá a Alberto será su hermana Lauredana, típica representante de la mujer guerrera y diestra en armas.

Sobre esta obra dice Julio Alonso Asenjo que «está claro que estamos ante un relato caballeresco o *romance*»<sup>184</sup>. Este autor señala que las fuentes de esta comedia son diversas, utilizando la *materia de Roma*, las *crónicas* y los *libros de caballerías*<sup>185</sup>. A propósito de las fuentes, Maestre señala que la historia de los padres de los protagonistas, de la que arranca la comedia, podría estar tomada de Tácito, *Historias*, 4, 67, pero que en realidad la toma el autor de una *hypotyposis* de los *Petri Victorii Variarum lectionum libri XXV*, que éste había recogido antes de la edición de su comedia<sup>186</sup>.

Palmireno, profesor de retórica y profundo conocedor de la lengua latina, escribió sus comedias con el único objetivo de enseñar a sus alumnos de la forma más amena y eficaz posible lo que él conocía tan bien. Evolucionó desde el teatro más cercano a las fuentes latinas hasta un teatro que recoge las corrientes literarias más actuales de su tiempo, aprovechando las posibilidades que un género tan apreciado y leído como el caballeresco podía ofrecer al teatro. Los personajes de su última comedia conservada, los temas, en los que el honor ocupa un lugar tan importante, se asemejan a lo que será muy poco después el teatro español del Siglo de Oro. Palmireno busca acercar el teatro al público partiendo del teatro de Plauto y modernizándolo con las recientes tradiciones literarias.

---

<sup>184</sup> J. Alonso Asenjo, «Dos mujeres...», *art. cit.*, p. 35.

<sup>185</sup> *Ibidem*, pp. 36-43.

<sup>186</sup> J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, *art. cit.*, pp. 104-107.

## D) OTROS AUTORES

Quedan otros autores que se incluyen dentro del denominado teatro universitario o de colegio, pero cuyas obras no se han conservado. **Juan de Mal Lara** (1524-1571) estudió en Salamanca, en donde permaneció seis años. Allí trabó amistad con Sánchez de las Brozas, quien precisamente le ayudó a representar su comedia *Locusta* en 1548<sup>187</sup>. De esta comedia sólo conocemos el título y que el texto fue primero escrito en latín y después traducido al castellano<sup>188</sup>. El propio Mal Lara nos da noticia de ello en su obra más conocida e importante, la *Philosophía vulgar*, obra que recoge numerosos refranes y cuya primera parte (el autor pretendía componer una obra más extensa, pero su temprana muerte cortó sus planes) apareció en 1566<sup>189</sup>. Se sabe que escribió una tragedia titulada *Absalón*<sup>190</sup> y se le atribuyen obras teatrales como *Los celos*, *La peregrinación de la vida* o la *Tragedia de san Hermenegildo*<sup>191</sup>.

En su *Philosophía vulgar* demuestra un notable conocimiento de la literatura grecolatina, citando en numerosas ocasiones a múltiples autores de la Antigüedad. Parte de los autores que utiliza en esta obra se recogen en la *Tabla quinta de los autores latinos, griegos y castellanos que en esta primera parte se alegan...* La tabla es extensísima, si bien no siempre son exactos los lugares citados. Entre los autores clásicos grecolatinos que Mal Lara cita, aparece en varias ocasiones el nombre de Plauto<sup>192</sup>, unas veces para ejemplificar un pasaje, un refrán o una situación, otras, como modelo de algún personaje, como en el caso de la Centuria VI, 36, en el que Mal Lara cita al soldado plautino como paradigma del fanfarrón. La comedia plautina que más

---

<sup>187</sup> M. Bernal Rodríguez, "Introducción" a *Juan de Mal Lara. Obra Completas, I. Philosophía vulgar*, Madrid, Castro, 1996, p. X.

<sup>188</sup> Fernández de Moratín dice únicamente de esta comedia: «1548. Juan de Malara. Comedia llamada *Locusta*. Se ignora el argumento de esta comedia». Vid. L. Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Madrid, B.A.E., vol. II, 1944, p. 186.

<sup>189</sup> VI, 27: «Cicerón, en la tercera *Philípica* contra Marco Antonio, finge un nombre de uno, que era tonto, necio tartamudo, que por todo esto se llamava *Bambalio*. y assí llamé yo un bobo en una comedia mía que hize en latín, y la misma en romance, y representada en las escuelas de la insigne Universidad de Salamanca, año de 1548, llamada *Locusta*.», M. Bernal Rodríguez, *op. cit.*, p. X.

<sup>190</sup> J. García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Rafael Gómez Editor, 1945, p. 10.

<sup>191</sup> M. Bernal Rodríguez, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>192</sup> Recojo aquí todos los pasajes de la *Philosophía vulgar* en los que se cita a Plauto, con la comedia a la que se refiere Mal Lara: I, 17 *Epidicus*; I, 57 *Aulularia*; I, 92; II, 1 *Aulularia*; III, 22 *Aulularia*; III, 29 *Mercator*; III, 31; III, 49 *Aulularia*; III, 57 *Asinaria*; IV, 11 *Miles gloriosus*; V, 28 *Amphitruo*; V, 41 *Aulularia*; VI, 31 *Amphitruo*; VI, 34 *Asinaria*; VI, 36 *Miles gloriosus*; VI, 43; VI, 61 *Mostellaria*; VIII, 61 *Menaechmi*; IX, 36 *Pseudolus*; IX, 74 *Aulularia*; X, 30 *Mercator*; X, 56 *Aulularia*; X, 75 *Persa*.

veces se cita es la *Aulularia*, con siete ejemplos, mientras que las demás comedias sólo aparecen citadas una vez o, a lo sumo, dos.

García Soriano<sup>193</sup> y Grismer señalan<sup>194</sup> que en 1555 se representaron en Salamanca cuatro comedias en latín de **Francisco Sánchez el clérigo**, **Luis de Soto**, **Hernando Enríquez** y **Diego de la Torre**, hoy desaparecidas. Sabemos de la representación de las mismas por un acuerdo del *Claustro de diputados*, celebrado el 12 de agosto de 1555.

Cabe también citar a **Francisco Sánchez de las Brozas**, autor de diversas tragedias y comedias, que fueron representadas en la Universidad de Salamanca. Entre sus obras teatrales, se conoce el título de cinco, destruidas por la Inquisición en 1600: *Caliroe*, *Asuero*, *Bersabé*, *Achiles inventus* y *Trepidaria*. Escritas inicialmente en latín, traducido al español al menos *Asuero* y *Bersabé*, pero tampoco se conservan las traducciones. Además de comedias y tragedias, escribió dos autos sacramentales, *Corpus Christi* y *Niño perdido*.

Menéndez Pelayo, en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, al hablar sobre Plauto y sus imitaciones en la literatura española, cita las siguientes comedias latinas del siglo XVI, compuestas por españoles: **Juan Cassador**, *Claudius. Comoedia auctore Ioanne Cassadoro publico in Barcinonensi academia professore... Barcinone in aedibus Claudii Bornat et viduae Monpesat*, 1573, que se halla en la Biblioteca Episcopal de Barcelona, y **Jayme Cassiá**, *Sylva, comoedia de vita et moribus: authore Jacobo Cassiano presbytero virgiensi dioecesis Gerundensis... Barcinone excudebat Petrus Malus anno MDLXXVI*, en la Biblioteca de los Dominicos de Vich<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, p. 223.

<sup>194</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 92.

<sup>195</sup> M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VII, Santander, C.S.I.C., 1950-55, pp. 419-420.

## II.2. TEATRO UNIVERSITARIO EN CASTELLANO: FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS, FERNÁN PÉREZ DE OLIVA, ANÓNIMO DE 1554 Y ANÓNIMOS DE 1555

### A) FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS Y SU TRADUCCIÓN DEL *AMPHITRUO* PLAUTINO

Francisco López de Villalobos (Villalobos, Zamora, 1474- Valderas, León, 1549<sup>196</sup>) fue a la Universidad de Salamanca a estudiar medicina, aunque no ha quedado en los archivos universitarios ningún documento que confirme su paso por dicha universidad. Ganó fama en la corte como médico real, aunque esto no evitó que sufriera persecuciones por su condición de judío converso. Cuando la emperatriz Isabel, atendida por Villalobos, murió, decayó el prestigio del médico, lo cual, unido a una crisis personal y a los recelos que despertaba su condición de converso, hizo que éste abandonara la corte y se instalara en Valderas hasta su muerte<sup>197</sup>.

En sus obras, Villalobos muestra su talante irónico y predispuesto a la burla, aunque, tras esta faceta jocosa, queda una cierta melancolía y malestar ante una corte falsa y dañina, como muestran sus palabras al finalizar su traducción del *Amphitruo*:

si la grave enfermedad del Rey nuestro señor no me detuviese [...], ya me habria yo arribado en algun puerto y remanso donde escapase de los peligrosos golfos y tempestades deste mar<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> L. S. Granjel, *Vida y obra de López de Villalobos*, Universidad de Salamanca, 1979, p. 7.

<sup>197</sup> Existen muy pocos estudios sobre la vida de Francisco López de Villalobos. El más reciente es la obra de L. S. Granjel, autor que se remite también a las obras de los anteriores biógrafos de Villalobos: A. Chinchilla, *Historia de la Medicina Española*, vol. I, Valencia, 1841, pp. 102-134 y 355-357; A. Hernández Morejón, *Historia bibliográfica de la Medicina Española*, vol. I, Madrid, 1842, pp. 315-318 y 362-391; A. María Fabié, *Vida y escritos de Francisco López de Villalobos*, Madrid, 1886; C. Fernández Duro, *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora*, Madrid, 1891, pp. 554-558; H. Friedenwald, «Francisco López de Villalobos. Spanish Court physician and poet», *Bulletin of the History of Medicine*, 7, 1939, pp. 1129-1139. Como se ve, excepto el estudio de L. S. Granjel, que analiza la vida y la obra de Villalobos como autor literario y no como médico, los estudios realizados anteriormente contemplaban la figura de Villalobos desde un punto de vista científico, enmarcándolo en obras sobre la historia de la medicina.

<sup>198</sup> F. López de Villalobos, *Libro intitulado los Problemas de Villalobos*; cito por la edición de Madrid, B.A.E., vol. XXXVI, 1950 (edición hecha a partir de la de Zaragoza de 1544), p. 493. Todas las citas de esta obra irán en adelante con el número de la página a continuación de la cita y no en nota a pie de página.

Villalobos compaginó siempre su actividad profesional con su vocación literaria, dejando tras de sí una extensa y variada obra, muestra de su completa educación, con amplios conocimientos científicos, pero también con una rica formación humanística<sup>199</sup>. Su obra más conocida es el *Libro intitulado los Problemas de Villalobos*, que ya en su primera edición, en Zamora, en casa de Juan Picardo, 1543, aparece con la traducción del *Amphitruo*.

El *Anfitrión* de Francisco López de Villalobos se editó en 1517 en Alcalá de Henares, en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar. Según consta en el colofón de la obra, el autor había terminado de componer esta traducción dos años antes, como se ve en la fecha de la carta (6 de octubre de 1515) con la que cierra la obra<sup>200</sup>. Ni en la edición *princeps* ni en la primera reimpresión de Alcalá de 1517 aparece el nombre de Villalobos. A partir de la tercera edición de 1543, la traducción se publicó junto a la obra *Libro intitulado los Problemas de Villalobos*, de la que se hicieron varias ediciones: Zamora, Juan Picardo, 1543; Zaragoza, 1543 y 1544, en la imprenta de George Coci; Sevilla 1550; Zaragoza, 1550; Sevilla, 1570; Sevilla, Hernando Diaz, 1574; Zamora, 1583. M<sup>a</sup> José Ibáñez Pérez señala que «El libro de 1517 es el único que hayamos podido localizar, que, dentro de la bibliografía del autor, publica en exclusividad esta comedia»<sup>201</sup>. Sin embargo, en la B.N. aparecen dos ediciones, en Toledo en 1554 y en Sevilla en 1574, en las que la traducción se publica por separado y algunas copias de la misma circularon independientemente de *Los problemas*. Como ediciones más recientes de la traducción de Villalobos pueden citarse la de la B.A.E., vol. XXXVI, Madrid, 1950, que reproduce la edición de Zaragoza de 1544, y la contenida en *Algunas obras del Doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886, de la cual se ha realizado una reedición en 2011<sup>202</sup>. Leandro Fernández de Moratín, en su obra *Orígenes del teatro español*, considera que la traducción del *Anfitrión* realizada por Villalobos,

---

<sup>199</sup> Una lista de sus obras se encuentra en L. S. Granjel, *op. cit.*

<sup>200</sup> Tal es la fecha atribuida a esta obra por Th. S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1970, p. 29.

<sup>201</sup> M<sup>a</sup> J. Pérez Ibáñez, «La traducción de Anfitrión del Doctor López de Villalobos», *Minerva*, 4, 1990, pp. 260.

<sup>202</sup> F. López de Villalobos, *Algunas obras del Doctor Francisco López de Villalobos*, Nabu Press, 2011.

exceptuando algunos pasajes erróneos, seguramente, por la mala calidad del texto consultado por el traductor, es muy acertada y está realizada con un estilo notable<sup>203</sup>.

La obra de Villalobos que nos ocupa tiene una gran importancia por ser la primera traducción que se realiza en castellano de la obra de un comediógrafo latino. Pese a que Terencio había gozado de una mayor relevancia durante la Edad Media, es una obra de Plauto la primera que se traduce al castellano, mientras que las comedias terencianas no serán traducidas por Pedro Simón Abril hasta 1577, aunque, eso sí, en el caso de Terencio se tradujeron las seis comedias, mientras que la atención de los traductores de Plauto del siglo XVI sólo se centra en *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*. La primera vez que un autor castellano se acercó a la obra de Plauto lo hizo de una forma fiel, a través de una traducción; tras él, otros autores, como veremos, utilizaron la obra de Plauto de forma más libre y original.

La traducción de Villalobos comienza con un Proemio, en el que el autor justifica la elección del modelo y del género literario, expone los beneficios de la obra y la dedica al Conde Dosorno, del que hace una pequeña alabanza. A continuación, el autor señala que va a realizar una traducción lo más fiel posible<sup>204</sup>, eliminando únicamente el

---

<sup>203</sup> Recojo a continuación parte del texto en el que aparece dicha crítica: «1515. Francisco de Villalobos. Comedia de Plauto llamada Anfitrón. En esta traducción se omite el prólogo del autor latino, se acorta el monólogo de Mercurio en el acto primero, en cuanto es relativo á informar á los espectadores de lo que sucederá en el progreso de la fábula; también se suprime el monólogo de Júpiter en el acto tercero. La traducción está muy bien hecha, á escepcion de uno ú otro pasaje mal entendido por el traductor. Los demás defectos que en ella se advierten deben atribuirse menos á él que á las malas ediciones que pudo tener á la vista. Todas las que se habían publicado hasta el tiempo en que Villalobos hizo esta version, estaban llenas de faltas y errores [...]. Hasta el siglo XVII no se conoció el testo genuino de Plauto, y por consiguiente merece mucha indulgencia el que se atrevió á traducirle á principios del siglo anterior. Por los siguientes pasajes puede formarse idea del buen lenguaje y cultura de estilo de esta traducción; el que guste de cotejarla con el original hallará que en punto á la fidelidad no es menos estimable». L. Fernández de Moratín, op. cit., p. 183.

<sup>204</sup> Sobre la traducción en España en la Edad Media y siglo XVI, cfr. M. Morreale, «Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media», *Revista de Literatura*, 15, 1959, pp. 3-10; P. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Bellaterra, Universidad Autónoma, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1985; G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997 y T. González Rolán, A. Moreno Hernández, P. Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y Estudio de la Controversia Alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000. Según P. Russell, el proceso de traducción en España comienza en el siglo XIV en Cataluña, debido a los intereses culturales de los príncipes de la Casa de Barcelona y a los contactos mantenidos con la corte francesa. A finales de dicho siglo se extiende este proceso a la corte castellana, siendo en el siglo XV cuando se potencia de forma más amplia y con frutos muy notables. En Castilla, eran las familias nobles o los reyes los que encargaban las traducciones, con el fin de acceder a la cultura clásica. Así, a finales del siglo XV se habían realizado ya traducciones, más o menos rigurosas, de Aristóteles, Platón, Homero, Plutarco, Ovidio, Virgilio, Luciano, Cicerón, Tito Livio, Quinto Curcio, Salustio, Valerio Máximo, César, Paladio, Vegencio y Frontino. No obstante, dice Russell (p. 57), a los mecenas peninsulares les interesa la cultura clásica tal y como la entendían en la Edad Media y prestan,



prólogo y los argumentos explicativos de los antecedentes de la obra, útiles para la representación, pero fastidiosos para la lectura. Ante la novedad que supone traducir por primera vez una comedia latina, el autor considera necesario explicar los motivos por los que ha elegido este modelo, que no son otros que las excelencias del comediógrafo latino Plauto:

Plauto fué excelente poeta de comedias, que es un linaje de poesía que en el tiempo de la antigüedad usaban mucho. Fué muy elegante y muy gracioso; llámanle padre de la lengua latina, porque comenzó en él la elegancia de la poesía. Floreció en Roma en tiempo de Marco Caton, orador clarísimo y caballero muy famoso. Fué tenido este poeta en tanta autoridad, que no se desdeña de alabarle Varro, Stolon, y Aulo Gellio, y Horacio, y Sant Hierónimo, y Eusebio y otros muchos sapientísimos escritores. Y agora en nuestros tiempos han trabajado de corregir y glosar al Plauto cuatro hombres que en todo género de doctrina fueron los mayores sábios de toda Italia, conviene saber: Hermolao Bárbaro, cardenal de Aquileya, y Angelo Policiano, Filipo Beroaldo y Merula (p. 461).

---

por ello, poco interés a los nuevos textos descubiertos por los humanistas, situación que cambiará en el siglo XVI.

Para los traductores españoles, la labor de traducción era muy digna (de hecho, se dedicaron a ella figuras de gran talla intelectual) y su función consistía en hacer accesibles los textos clásicos a aquellos que desconocieran el latín. A medida que se difunde la realización de traducciones, los traductores discuten cada vez más en los prólogos los problemas que presenta su labor, de manera que tales discusiones llegan a convertirse en auténticos *topoi*. Así, dice M. Morreale: «El romanceador nos cuenta algo de las circunstancias en que emprendió o realizó su tarea, nos hace partícipes de sus dificultades y dudas, y a veces hasta nos declara el método por el cual optó para poner la obra en castellano. Deja, pues, el anónimo y la resuelta afirmación de su personalidad le coloca en los umbrales del Renacimiento, mientras que los motivos esencialmente didácticos que le guían en la elección de las obras antiguas y el ingenuo anacronismo que le acerca a ellas, muestran su arraigo en la Edad Media», (*art. cit.*, pp. 3-4). Las dificultades del traductor, la imposibilidad de encontrar equivalentes castellanos para traducir correctamente el léxico latino o la inferioridad de la lengua castellana respecto a la latina son algunos de los temas que estos traductores comentan en sus prólogos. En ellos exponen también sus ideas sobre los tipos posibles de traducción, en las que muestran una absoluta dependencia, según Russell (p. 26), de las doctrinas de San Jerónimo, sin intentar replantearse la cuestión, como ocurriera en Italia. Según la formulación de San Jerónimo, que aparece en la epístola a Pamaquio, *De optimo genere interpretandi* (nº LVII), para la que se apoya en autoridades como Cicerón y Horacio, las dos formas de traducir son *pro uerbo uerbum*, es decir, ‘literalmente’, ‘palabra por palabra’, o *sensum exprimere de sensu*, traduciendo las ideas y no las palabras exactas. Los traductores españoles, en ocasiones, optaron por una solución intermedia, traduciendo literalmente las palabras latinas que tenían un equivalente castellano claro y traduciendo el sentido en las ocasiones en que, de no hacerlo así, no resultaría clara la traducción. Además, sospecharon que no era suficiente traducir el sentido, sino que había que reproducir también la *eloquentia* latina, capacidad que dudaban tuviera una lengua romance. Otro aspecto muy relacionado con la traducción es el de la imitación poética y el respeto a los modelos clásicos, que será tratado más adelante.

El hecho de que Villalobos cite a estos cuatro humanistas no es casualidad ni tampoco es un mero alarde de erudición. En 1497 se recogió en una edición los comentarios que estos cuatro humanistas citados por Villalobos habían realizado sobre la obra de Plauto<sup>205</sup>, de la que se ha hecho referencia anteriormente. Además, fue uno de estos cuatro comentaristas, Ermolao Barbaro (1453-1493), persona de gran prestigio por su calidad de cardenal, quien escribió en latín el texto conocido como *Supposita*, editado por primera vez en 1495 y después frecuentemente utilizado en ediciones, traducciones e imitaciones del *Amphitruo* de Plauto. Ermolao Barbaro se refiere a este añadido en una de sus cartas, que aparece recogida en las epístolas de Angelo Poliziano de 1489<sup>206</sup>. Dicho texto es un conjunto de tres escenas, que completan la laguna de unos 300 versos de la comedia *Amphitruo* al final del acto III y comienzo del IV, por la pérdida de un cuadernillo en el arquetipo de los manuscritos. Ermolao Barbaro desarrolla en su texto los sucesos que faltan en la laguna del *Amphitruo* –Mercurio impide la entrada de Anfitrión en su casa, se encuentran los dos Anfitriones y con la llegada de Blefarón se produce el juicio sobre quién es el verdadero Anfitrión-, que después recogieron los traductores e imitadores de la comedia, entre ellos, Francisco López de Villalobos.

Así pues, la cita de los eruditos italianos está justificada por el uso que Villalobos hace del texto de Ermolao Barbaro y porque con ello queda implícito que la traducción del autor español no sólo es útil por la idoneidad de un autor con grandes valores literarios y, sobre todo, lingüísticos, sino también por la valoración que de él hicieron posteriormente los humanistas italianos, uno de ellos, como se ha visto, con una posición y prestigio social muy destacados. Quizá pueda leerse entre líneas el deseo del traductor español de asemejarse con su labor al selecto grupo de estudiosos italianos. Con su obra, Villalobos introdujo en España la tradición de estudios plautinos, que tan ricos frutos había ya dado en Italia y que en España inauguró toda una serie de imitaciones y adaptaciones, englobadas en el denominado teatro universitario. Villalobos elige a Plauto por la importancia de sus obras y por la riqueza de su lenguaje, y lo traduce en un momento en el que el comediógrafo latino, tras el paréntesis de la Edad Media, vuelve a ser estudiado y representado, fenómeno ayudado por el

---

<sup>205</sup> *Comoediae cum commentariis Hermolai Barbari, Georgii Merulae, Angeli Politiani et Philippi Beroaldi*, Mediolani, Udalricus Scinzenzeler, 1497.

<sup>206</sup> *Angeli Poliziani quorum primus hic tomus complectitur epistolarum Libros XII. Miscelaneorum centuriam omnia recens a mendia repugnata*, Lugduni, Seb. Gryphium, 1523, pp. 418-420; se puede consultar un ejemplar en la Biblioteca Nacional, con la signatura U-6224.

descubrimiento de Nicolás de Cusa ya citado y por la aparición de la imprenta, que permite la circulación de numerosas copias de las comedias.

Villalobos quiere despertar en España la atención hacia los clásicos que ya prestaban los principales humanistas italianos, en especial, hacia Plauto. No alude en absoluto a las representaciones que se están llevando a cabo, con considerable éxito, en alguna de las más importantes cortes de Italia; sólo se refiere a los estudios que tratan de corregir y glosar la obra plautina. Por lo tanto, queda claro desde el principio que Villalobos no pretende recuperar a Plauto para la escena, sino para la lectura. Y para la lectura no de un público mayoritario, sino para los estudiantes de la poesía latina, como se ve en las siguientes palabras del proemio:

Aquí se vuelve de latín en romance la primera comedia del Plauto, cuyo nombre es *Anfitrión*. La traslación es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa de ella, porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor a entender la comedia y son más sabrosos para los leyentes. (p. 462)

Tras explicar la elección del modelo, el autor justifica el género teatral elegido, la comedia:

Como los fuertes guerreros ejercitan a las veces las personas en los juegos de cañas y justas para tomar gusto en las cosas de las armas, y recreando con las burlas hacerse diestros en las veras; así los entendimientos humanos, que suelen contemplar en las cosas arduas, se abajan algunas veces a ejercitar en las comedias y otras cosas dulces de poesía, como hacía Sócrates, Solón y Platón, grandísimos filósofos y muy probados autores de la ciencia. (p. 461)

A comienzos del siglo XVI, la comedia no era un género muy valorado y quienes lo cultivaban, lo hacían por la capacidad didáctica que posee este ameno género, pero deben justificar su elección. Apenas un siglo más tarde, tal justificación será incomprensible y absurda. Pese al desprecio hacia la comedia, las ventajas de este

género le parecen a Villalobos suficientes para elegirlo, rechazando por necias y envidiosas las críticas de frivolidad.

Según indica Margarete Newels, en el siglo XVI existía una completa teoría sobre la comedia y la tragedia, basada en los comentarios de las obras de Terencio o de Séneca de Calpurnio, Juvenal, Badio Ascensio o Víctor Fausto, en los que se recogen las ideas sobre el teatro de Donato y Evancio, Teofrasto, Suetonio, Diomedes, Cicerón o Quintiliano<sup>207</sup>, como ya hemos visto en el primer capítulo. Junto a estos comentarios, en la concepción que el siglo XVI tiene sobre la comedia influyen la obra de Horacio *Epistula ad Pisones*, también conocida como *Ars poetica* o *De arte poetica*, que gozó en nuestro país de una notable popularidad, a la vez que la *Poetica* de Aristóteles, traducida posteriormente a la obra anteriormente citada y también con una prolongada vitalidad en España desde fines de la Edad Antigua hasta el siglo XVI<sup>208</sup>. Tanto Aristóteles<sup>209</sup> como Horacio hacen una valoración no muy positiva del género cómico y este último, como ya se ha visto, es de los pocos autores de la Antigüedad que critica a Plauto.

En las definiciones de la comedia<sup>210</sup> que se extendieron desde la Antigüedad o que surgieron posteriormente en la Edad Media se establecen como rasgos principales del género la bajeza de las cosas tratadas, el estilo empleado y el final feliz. Ya en el siglo XVI se observa un cambio de actitud hacia la comedia, con una intención claramente dignificadora de la misma<sup>211</sup>. Para ello, desde el siglo XVI, y más acentuadamente en el XVII, se pone de relieve su función moral: la comedia, «imitación de la vida», según la

---

<sup>207</sup> M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, p. 70.

<sup>208</sup> *Ibidem*, pp. 50 y 67.

<sup>209</sup> Como es sabido, Aristóteles, en su *Poetica*, 1449a, 32-33, define la comedia como «imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo». La compara con la tragedia, género que para él es más elevado, y dice: «Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios» (1448b, 24-27). Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, p. 141 y 137, respectivamente.

<sup>210</sup> Para el estudio de la preceptiva dramática, atendiendo sobre todo a su desarrollo en el Renacimiento y el Barroco, cfr. D. Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth century», *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto*, London, Methuen, 1965, pp. 191-228; F. Sánchez Escribano, A. Porcheras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972; M. Newels, *op. cit.*

<sup>211</sup> Dentro de las preceptivas teatrales escritas en el siglo XVI destacan el Prohemio de la *Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro (1517), de la que hablaremos por extenso más adelante, y la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596). Torres Naharro define de forma positiva la comedia como «artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado»; por su parte, López Pinciano, aunque aún estudia la comedia en relación con la tragedia y no de una forma independiente, como Torres Naharro, también ofrece una valoración positiva del género. Para él, la comedia es «fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana» o bien «imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa».

definición atribuida a Cicerón<sup>212</sup>, ofrece un buen ejemplo de lo que se debe imitar. A esta finalidad didáctica contribuye en gran medida el carácter alegre y ameno de la comedia, su popularidad y el mayor impacto que las cosas representadas tenía para el espectador, como ya había puesto de relieve Horacio en los versos 180-181<sup>213</sup>. No obstante, aún habrían de pasar unos años hasta que la enorme popularidad de la comedia española del Siglo de Oro dejara en un segundo plano cualquier crítica erudita por lo que, como vemos en la introducción de la obra de Villalobos, a comienzos del siglo XVI seguía siendo necesario justificar el uso del género cómico.

Una vez justificada la elección del modelo y del género literario, Villalobos señala los beneficios de su traducción, que son tres, según el autor: aprender latín en solitario; conocer las falsas religiones y creencias, sobre las que se impone la verdadera religión, por supuesto, la cristiana; extraer una enseñanza moral sobre el amor a través de las glosas compuestas por el autor sobre el tema.

Villalobos indica como ventaja principal de su traducción el posibilitar a los alumnos aprender el latín por cuenta propia, sin necesidad de un profesor, a través de la obra de un excelente poeta. Puede resultar paradójico que Villalobos escribiera una traducción precisamente con el fin de que los alumnos conocieran mejor el texto original de Plauto. Pero, en el caso de una comedia, el contenido era menos importante que la lengua, muchas veces, la verdadera fuente de divertimento. Es para comprender la forma del original latino para lo que Villalobos considera útil su traducción, por ser el estilo de Plauto «inusitado, muy fragoso y muy áspero».

La necesidad de manejar una traducción para comprender la lengua latina y el hecho de que dicha traducción la realice un médico nos revelan significativos datos sobre la situación en la que se encontraba la enseñanza del latín en la España del siglo XVI. El traductor es un médico, lo cual indica que la formación en letras era considerable, no sólo en ambientes literarios. El latín era la «lengua de cultura» de la época, transmisora de todo tipo de conocimientos sobre lo que hoy llamamos ciencia y lengua común en la que se entendían las personas cultas de los diferentes países. Sin embargo, el autor subraya la necesidad de una traducción en lengua vernácula para acceder al conocimiento de la literatura latina, lo cual indica o bien una preparación

---

<sup>212</sup> Esta definición de la comedia se la atribuyó el comentarista Donato a Cicerón.

<sup>213</sup> «Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus», «Las cosas que entran por el oído impresionan de una forma más perezosa a los espíritus que las que se presentan fehacientemente ante los ojos».

excelente de los alumnos, que desde el principio se atreven a enfrentarse con lecturas complicadas, si bien con la ayuda de una traducción, o más seguramente (y lamentablemente), un defectuoso conocimiento básico del latín, que hacía imposible su comprensión sin el manejo de una traducción. Y, a juzgar por los múltiples testimonios de humanistas e intelectuales españoles y extranjeros contra el desastroso manejo del latín por parte de los españoles<sup>214</sup>, más parece lo segundo que lo primero.

La primacía del latín como lengua de cultura se mantuvo hasta el siglo XVI, en el cual se empezaron a levantar voces en defensa de las lenguas romances, aunque en las universidades y en los colegios religiosos se siguió prefiriendo el uso de la lengua latina. Ya en las constituciones de 1422 del pontífice Martín V para la Universidad de Salamanca se establecía la obligatoriedad del latín en la cátedra y en las peticiones dirigidas al claustro de diputados, aunque no siempre se cumplía esta obligación y se utilizaba el castellano tanto en las clases como en la redacción de documentos o de los libros del claustro<sup>215</sup>. En los seminarios diocesanos y en los colegios de la Compañía de Jesús, el latín era una de las disciplinas principales y, en parte, gracias a ellos, la enseñanza de las humanidades en el siglo XVI tuvo un gran impulso. En los colegios de jesuitas, el latín y el griego eran las principales llaves para acceder al saber humano desde sus orígenes y al estudio de las ciencias sobre Dios y sobre el hombre. La fuerte presencia de los autores clásicos, tanto griegos como latinos, unida a la enseñanza moral y a la tradición cristiana, constituían las principales características del método pedagógico de los jesuitas. Sin embargo, también en el ámbito religioso, a pesar de la enorme importancia que el latín tenía en la formación de las personas, aparecen deficiencias en el aprendizaje de dicha lengua. Numerosos sacerdotes carecían de los conocimientos básicos para el desarrollo de su ministerio e incluso en los colegios de la Compañía de Jesús, algunos padres solicitaban más severidad en su enseñanza, para que los teólogos no hicieran el ridículo en el extranjero.

---

<sup>214</sup> L. Gil Fernández, en su obra de referencia obligada sobre el humanismo en España, ya citada, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, recoge en el capítulo titulado «La “barbarie” hispánica» numerosos testimonios sobre la poca fluidez con la que hablaban latín los españoles, lo que contrastaba considerablemente con el amplio conocimiento que en el extranjero se poseía de esta lengua, y que se convirtió en un distintivo de la procedencia española. Así se ve en una anécdota referida por Huarte de San Juan en su obra *Examen de ingenio para las ciencias*, en donde cuenta cómo un insigne teólogo fue recibido por el papa Pío IV, que le habló, evidentemente, en latín. Éste le supo contestar tan mal en latín, que se puso en duda hasta sus supuestos conocimientos en teología «pues no era posible saber tanta teología como decían un hombre que entendía tan poco latín» (L. Gil, pp. 54-55).

<sup>215</sup> L. Gil Fernández, *op. cit.*, p. 51.

Para poder matricularse en la universidad, era preciso someterse previamente a un examen, en el que el alumno demostraba sus conocimientos del latín. Por lo tanto, Francisco López de Villalobos, por su formación universitaria, tenía que conocer la lengua latina, si bien, según lo que hemos visto, su habilidad y extensos conocimientos sobre la misma, demostrados en su traducción de *Amphitruo* de Plauto, son una muestra de que Villalobos fue un alumno especialmente destacado, capaz de enfrentarse con un autor latino cuya lengua, por ser arcaica, no era, en absoluto, fácil de traducir. El interés de Villalobos hacia el mundo romano se dirigió no sólo hacia obras de carácter literario, sino también hacia aquellas cuyo contenido estaba más relacionado con su profesión como médico. No obstante, la mayoría de las obras de Villalobos están escritas en castellano, pese al conocimiento que, como hemos visto, tiene el autor tanto de la lengua latina, como de su literatura.

Otro aspecto del aprendizaje del latín es el referente al método empleado para transmitir los conocimientos de la lengua latina. Luis Gil señala que el método didáctico empleado, con gramáticas poco apropiadas, llenas de interminables listas de normas y ejemplos que memorizar y con un escasísimo contacto directo con los textos también era un factor influyente para el poco interés hacia la lengua latina que mostraban algunos alumnos<sup>216</sup>. Los autores que más se traducían eran Catón, César, Tito Livio, Tácito o Quintiliano, no así los autores arcaicos. Durante el siglo XVI, y ante la evolución o corrupción que el latín había sufrido durante la Edad Media, muchos estudiosos quisieron recuperar el antiguo esplendor del latín, basándose sobre todo en la lengua de Cicerón. Por otra parte, se concede una gran importancia al latín hablado, del cual, ejemplos de extraordinaria categoría los tenemos en los diálogos de Vives o de Erasmo (huellas de este género aparecen también en las traducciones y adaptaciones españolas de comedias plautinas); pero sobre la lengua hablada, no había mejor fuente que el teatro y, sobre todo, el de Plauto, por lo que Villalobos acude a él para ofrecer a alumnos y lectores un modelo muy adecuado para el aprendizaje de la lengua latina.

Pero Villalobos presenta ese modelo a través de una traducción castellana, lo que indica su postura en medio de la discutida cuestión sobre si debía explicarse el latín en lengua vernácula o también en latín<sup>217</sup>. No entra Villalobos en la cuestión sobre si las lenguas vernáculas son superiores o inferiores a la latina, pero sí emplea su lengua

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, pp. 100-109; F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, pp. 31 y ss.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 60.

madre como el medio más útil para el aprendizaje<sup>218</sup>. Es decir, Villalobo desgrana en unas pocas líneas de su traducción alguno de los más importantes problemas discutidos por humanistas e intelectuales en el siglo XVI.

Villalobos indica también como beneficio de su traducción un fin didáctico y moral: enseñar el tipo de dioses que adoraban los antiguos y lo erróneo de sus creencias. También con un fin didáctico añade el autor una serie de glosas al texto, anotadas en los márgenes del libro, que él considera valiosas. Estas glosas aclaran pasajes de la obra que pueden ser confusos, pero la mayoría de los comentarios responden a un interés moralizador, refiriéndose a la virtud y a las creencias religiosas y contraponiendo las de los antiguos con las enseñanzas de la religión católica. La enseñanza que Villalobos quiere transmitir en su traducción se completa, al final de la obra, con un conjunto de sentencias sobre el amor, agrupadas en un prólogo y diez capítulos, en el que expone los diferentes tipos de amor existentes. El autor contrapone el amor físico, que anula los sentidos y la capacidad de razonar, con el amor que libera el espíritu, como el amor al saber; su crítica al primer tipo viene a ser una especie de moraleja a la historia de Júpiter y Anfitríon, ejemplar por la inmoralidad de la actuación del dios más importante.

Una vez examinado el texto introductorio, pasemos a la traducción. Ya hemos señalado anteriormente cómo el autor pretende realizar una traducción con fines pedagógicos, no teatrales. La traducción se ajusta casi exactamente al texto de Plauto. En el texto no hay divisiones en actos y se añade una breve explicación al comienzo de las diferentes escenas y el nombre de los personajes que intervienen. Villalobos solamente elimina dos escenas: en la escena segunda del acto I, después del encuentro

---

<sup>218</sup> El humanista P. Simón Abril, traductor de las comedias de Terencio (1577), demostró un gran interés por la situación de la enseñanza y la manera en que podían corregirse sus errores. Sus teorías al respecto aparecen recogidas en su obra *Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas, y la manera del enseñallas, para reducillas á su antigua entereza y perfección... hechos al Rey Nuestro Señor (Don Felipe II) por el doctor Pedro Simon Abril*. En ella dice lo siguiente: «De las muchas faltas que hay en el enseñar las doctrinas en las públicas escuelas escribieron discretamente Luis Vives [...] y fray Melchior Cano [...], pero, como lo escribieron en latin, lengua que leen pocos, y ménos la entienden, estáse esto encerrado en los libros, y no viene á la noticia de vuestra majestad [...]». Asimismo, indica que el «primer error en el enseñar comunmente las ciencias, es el enseñallas en lenguas extrañas y apartadas del uso comun y trato de las gentes, porque en los tiempos antiguos no hubo nacion tan bárbara, que tal hiciese [...], sino que enseñaron los caldeos en caldeo y los hebreos en hebreo, y los mismo hicieron las demas naciones, gitanos, fenices, griegos, latinos, árabes, y casi desde los primeros tiempos los españoles, cada uno á su nacion en la lengua que le era natural; de donde resultaba que los discípulos entendian á sus maestros con gran facilidad, y los maestros enseñaban á sus discípulos con mayor llaneza y claridad; porque agora los más de los que enseñan, por no enseñar en sus propias lenguas, sino en extrañas y poco usadas en el mundo, no declaran sus conceptos á los que aprenden, por términos llanos, claros y propios, sino por impropios y muy oscuros, de donde nace gran dificultad en el entenderse los maestros y los discipulos [...]». P. Simón Abril, *Apuntamientos...*, Madrid, B.A.E., vol. LXV, 1953, p. 293.



entre Mercurio transformado en Sosia y el auténtico Sosia, se elimina la mitad del soliloquio de Mercurio; posteriormente, el autor elimina la escena primera del acto III (vv. 956-983), en la que Júpiter expone al público sus planes. Como ya se ha señalado, Villalobos rellena la laguna que ocupa parte del acto III y el comienzo del acto IV con el texto de Ermolao Barbaro. Al final, se añade una escena más, recogida de otro original sin identificar, que aparece con el título de «Complimiento de la comedia, sacado de otro original»<sup>219</sup>. En esta escena se produce el encuentro entre Anfitrión y Alcumena tras el parto maravilloso de ésta, en el cual, los esposos se reconcilian y Anfitrión pide disculpas a su esposa, justificándose en nombre de los celos. Como punto final, Sosia es burlado por las dos esclavas de Alcumena, Bromia y Tesala, concluyendo todo en un ambiente festivo, con banquete incluido.

La traducción de Villalobos presenta una serie de rasgos que se mantienen en toda la obra, dando uniformidad a la misma. El autor tiende a evitar las referencias a elementos mitológicos. Sigue fielmente el texto de Plauto, eliminando sólo los argumentos, el prólogo y las dos escenas antes indicadas (versos 473-498 y 861-881), más propios para una representación que para la lectura. Cuando suprime algún pasaje, se considera obligado a justificarlo y dicha justificación es siempre la misma: elimina pasajes que facilitan la representación, pero entorpecen la lectura.

En el aspecto lingüístico, el autor trata de mantener la viveza del texto plautino y la consiguiente conexión con el habla popular utilizando expresiones típicamente castellanas: *ignobilis*= don villano; *verbero*= don ladrón, ladronazo; *carnufex*= bellaco, ahorcadizo; *scelestes*= don malvado. Los juramentos que aparecen en la obra (*pol, edepol, castor, ecastor*) se traducen de diferentes modos: Villalobos mantiene la versión latina, traduciéndolos de la forma más próxima posible, o bien los cristianiza, en cuyo caso, aparece el nombre de Dios con mayúsculas; también puede no traducirlos o hacerlo de modo que la invocación castellana no sea un reflejo de la latina. Para que la traducción resulte más cercana y comprensible al lector contemporáneo, el traductor adapta algunos términos latinos a los usados en su propia época, ajenos, por lo tanto, a la del comediógrafo latino: *praefectus*= capitán general; *accubuisti*= te sentaste en la mesa; *tresviri*= tres guardas de la ciudad<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Señala M<sup>a</sup> J. Pérez Ibáñez que «Este otro original no está especificado y no hemos podido encontrar ninguna edición que prolongue de modo distinto la comedia». M<sup>a</sup> J. Pérez Ibáñez, *art. cit.*, p. 266.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 271-272.

Ya hemos visto que el traductor en ocasiones elimina alguna pequeña frase o suprime alusiones a la representación escénica, porque entorpecen la lectura. Menos comprensibles son las alteraciones en los diálogos y la distinta atribución de parlamentos a los personajes. Según M<sup>a</sup> J. Pérez Ibáñez: «la duda al respecto surge del hecho de que se carece de noticia exacta de la edición que Villalobos toma como base [...]. De esta manera las «novedades» que ofrece Villalobos no se sabe muy bien si atribuir las a su personal interpretación o al texto latino que maneja»<sup>221</sup>. Los cambios de atribución de frases a los personajes se observan en diversos pasajes de la obra, aunque no suponen una alteración demasiado importante ni dificultan la comprensión del texto.

Para M<sup>a</sup> José Ibáñez Pérez, la traducción de Villalobos debería despertar una mayor atención, así como todos los textos que muestran la fortuna y vigencia de Plauto en la época, pruebas todos ellos del amplio interés hacia el teatro plautino<sup>222</sup>. En efecto, la obra de Villalobos resulta muy valiosa para conocer la traducción en España durante el siglo XVI y, sobre todo, el modo en que las obras de Plauto fueron acogidas en la Península, pese a lo cual, ha sido muy poco estudiada hasta el momento. No es esta traducción, como señala Ibáñez Pérez, un caso aislado, ni en la literatura española ni en la europea, pues Plauto estaba resurgiendo del olvido en el que se había mantenido durante la Edad Media y sus comedias eran representadas y reelaboradas. Villalobos supo comprender los valores y la importancia de este autor, alabado tanto por los antiguos como por los recientes humanistas, y quiso recuperar una de sus comedias, la más famosa, con un objetivo claro: el didáctico. Su traducción fue después modelo para cuantos autores querían realizar una nueva versión en castellano del *Amphitruo* de Plauto, bien con fines didácticos, bien para ser representada. Villalobos fue pionero en la recuperación de la obra de Plauto para la literatura española; comenzó con una traducción fiel, otros le siguieron con obras cada vez más originales y cercanas a las tablas.

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 276.

## B) FERNÁN PÉREZ DE OLIVA Y SU ADAPTACIÓN DEL *AMPHITRUO* DE PLAUTO

Fernán Pérez de Oliva (Córdoba 1494- Medina del Campo 1531<sup>223</sup>) fue autor y humanista de amplios saberes, con un gran interés por todas las ramas del saber<sup>224</sup>. Su sobrino, Ambrosio de Morales, en su *Discurso sobre la lengua castellana*, señala como rasgo sobresaliente de la labor de Pérez de Oliva su defensa de la lengua castellana, de tal forma que toda su obra parece haber sido escrita únicamente para embellecer y dotar a la literatura castellana de obras cultas y bien escritas, que se convirtieran en modelos para escritores en lengua castellana<sup>225</sup>. Estudió y trabajó en diferentes universidades, llegando a ser rector de la de Salamanca entre 1529 y 1530<sup>226</sup>. Uno de los mayores logros de Pérez de Oliva como rector fue la elaboración de los nuevos estatutos de la universidad<sup>227</sup>, que se ajustaban mejor a las nuevas necesidades de la misma<sup>228</sup>. En ellos destaca la enorme importancia que se le otorgó a la enseñanza de las lenguas clásicas (latín, griego y hebreo), así como al estudio de los autores grecolatinos, entre los que

---

<sup>223</sup> Sobre la vida y obra de este autor existen buenos estudios, alguno de ellos, un poco antiguo, que atienden a ambos aspectos. Son señalables los siguientes estudios biográficos: P. Henríquez Ureña, *Estudios sobre el Renacimiento en España. Maestro Hernán Pérez de Oliva*, Habana, Edición de «Cuba Contemporánea», 1914; N. Alonso Cortés, «Datos acerca de varios maestros salmantinos», *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 779-793; A. Espinosa Maeso, «El maestro Fernán Pérez de Oliva, en Salamanca», *Boletín de la Real Academia*, 1926, pp. 433-473; W. Atkinson, «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical study», *Revue Hispanique*, 71, 1927, pp. 309-483; M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores españoles*, vol. IV, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1953; F. Eguiagaray, *Los intelectuales españoles de Carlos V*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965, pp. 147-160; C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968; J. L. Fuertes Herreros, «Pérez de Oliva: reconstrucción biográfica», «Introducción» a la edición de C. Flórez Miguel, P. García Castillo, J. L. Fuertes Herreros y L. Sandoval Ramón, *Cosmografía nueva*, Publicaciones Universidad de Salamanca, Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 1985, pp. 27-68.

<sup>224</sup> Fuente importante para conocer el carácter de nuestro autor son el *Razonamiento, que hizo en Salamanca, el día de la lición de oposición a la Cátedra de Philosophía Moral*, discurso con el que Pérez de Oliva se presentó a una cátedra en Salamanca en 1530, y el *Discurso sobre la lengua castellana* que su sobrino, Ambrosio de Morales, escribió en 1546 y que añadió a la edición de las obras de Pérez de Oliva en 1586.

<sup>225</sup> *Discurso...*, B.A.E., vol. LXV, 1953, pp. 382-383.

<sup>226</sup> Sobre la formación académica de Pérez de Oliva, tanto en España como en Francia e Italia, y sus actividades previas a la dedicación docente, cfr. A. Espinosa Maeso, *art. cit.*, pp. 433-438, y J. L. Fuertes Herreros, *op. cit.*, pp. 37-58.

<sup>227</sup> Existe una edición reciente de estos estatutos: J. L. Fuertes Herreros (ed.), *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

<sup>228</sup> Los anteriores estatutos habían sido redactados por el Obispo de Málaga en 1512 y ya no se ajustaban a la nueva situación de la universidad. El 17 de junio de 1529, los reformadores propusieron al claustro la elaboración de nuevos estatutos y se eligió una comisión para llevarla a cabo, en la que Pérez de Oliva, como rector, tuvo una actuación importante. La lectura de los estatutos se llevó a cabo en agosto, pero, cuando se marcharon los reformadores en septiembre del mismo año, los estatutos habían quedado sin concluir. Pérez de Oliva temía que éstos se aprobaran sin la intervención de la universidad y procuró con éxito evitar esta posibilidad.

ocuparon un lugar preferente las obras de Plauto y Terencio, como veremos más adelante. Durante su mandato, se crearon seis cursos de Gramática, en los que los alumnos aprendían primero los principios gramaticales, los cuatro primeros libros de Antonio de Nebrija y leían y comentaban una comedia de Terencio, para pasar a la traducción de autores como Ovidio, Virgilio, Cicerón, Salustio y Suetonio, al estudio completo de la gramática de Nebrija y de los preceptos de la retórica, a la vez que debían representar en latín dos comedias, una de Terencio y otra de Plauto. Una vez más se demuestra aquí la mentalidad de un humanista, convencido de la conveniencia de estudiar a los clásicos para mejorar el conocimiento de la lengua castellana.

Como autor, Pérez de Oliva demuestra gran variedad temática y compositiva, reflejo de sus múltiples intereses intelectuales, con obras escritas mayoritariamente en castellano, aunque también compuso algunas en latín. Éstas quedaron, en su mayoría, inéditas y hubieran desaparecido de no ser por la edición completa que realizó su sobrino, Ambrosio de Morales, titulada *Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, con algunas de Ambrosio de Morales, sobrino suyo. En Córdoba, 1586* (en otros ejemplares: *En Salamanca, 1585*), y dedicada al cardenal Gaspar de Quiroga. Se comenzó en Salamanca y se concluyó en Córdoba, en la imprenta de Gabriel Ramos Bejarano, en diciembre de 1586, con una tirada de mil quinientos ejemplares<sup>229</sup>. En cuanto a sus obras dramáticas, Ambrosio de Morales señala en su *Discurso sobre la lengua castellana* que ya se habían editado anteriormente dos de ellas: una, *La venganza de Agamenón* en 1541; la otra sea posiblemente la obra que nos ocupa, la adaptación de la comedia *Amphitruo* de Plauto.

## 1. Fernán Pérez de Oliva y Plauto

Nuestro humanista conocía y valoraba las comedias de Plauto, como lo demostró en dos obras: en la adaptación que hizo del *Amphitruo* de Plauto, publicada en 1525 y en los *Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1529*. En estos estatutos se puede comprobar el programa humanista que quiso desarrollar en la Universidad de

---

<sup>229</sup> Así lo indica el impresor en el colofón de la obra: «Este libro se comenzó a imprimir en Salamanca y después fué necesario passarlo a Córdoba, habiéndose impreso allá no más que hasta el argumento del *Diálogo de la dignidad del hombre*, en cuatro pliegos. Todo lo demás se acabó en Córdoba. Mas porque en Salamanca no se imprimieron más de quinientos, se imprimieron otros mil enteros en Córdoba. Por esto tendrán unos libros diferentes principios de otros, y podriasse pensar que fuessen dos impresiones y no es sino todo una misma, como por lo dicho se entiende».

Salamanca Fernán Pérez de Oliva<sup>230</sup>, fruto del cual fue el creciente interés hacia la figura del comediógrafo latino Plauto. Como ya se ha señalado anteriormente, existía una antigua tradición en las universidades de representar comedias latinas con motivo de las festividades académicas. Para ello, Fernán Pérez de Oliva insistió en conseguir un teatro o sala grande para actos públicos, como se ve en los títulos XI, artículo 64, y XXVII, artículo 217, de los Estatutos<sup>231</sup>. En esta sala se llevarían a cabo las funciones teatrales en fechas señaladas del curso escolar, que servirían como aprendizaje para los alumnos. Como se dice en el artículo 217, los autores más idóneos para estas representaciones eran Plauto y Terencio<sup>232</sup>.

Así pues, el papel desempeñado por Fernán Pérez de Oliva como impulsor del estudio y conocimiento de la obra de los comediógrafos clásicos, en especial, de Plauto, fue muy importante. Directamente, se ocupó de realizar una versión de la comedia plautina *Amphitruo*, con el afán de adaptar esta comedia a la época en la que vivía. Esta adaptación no estaba destinada a la representación ante un público masivo, pero Pérez de Oliva también contribuyó indirectamente a recuperar para los escenarios las comedias clásicas, tanto las de Plauto como las de Terencio, a través de su actuación en la redacción de los Estatutos de 1529.

## 2. COMEDIA DE ANFITRIÓN

Como único dato referente a la edición de esta obra contamos con el *Registrum librorum* de la biblioteca de Fernando Colón: según este registro, en 1525 se entrevistó Fernán Pérez de Oliva con el hijo de Colón y le entregó un ejemplar del *Anfitrión*. No obstante, la ficha que recoge los datos de la obra no indica ni la fecha ni el lugar de

---

<sup>230</sup> C. Flórez Miguel, Prólogo de la publicación de los *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva*, 1984, pp. 13-14: «Uno de los aspectos más importantes del programa de saber presente en estos Estatutos de 1529 es la importancia que en los mismos se confiere a la Gramática y a la Retórica en el ámbito de las llamadas Escuelas menores. Y digo que es importante porque es donde mejor se nota el programa humanista que subyace a estos estatutos. [...] No es una casualidad que el nombre de este rector y famoso humanista se encuentre a su vez ahora tras de estos Estatutos primeros, que muestran claramente la importancia del humanismo en la Universidad de Salamanca durante las primeras décadas del siglo XVI».

<sup>231</sup> «Las lecciones de oposicion se lean en las escuelas donde se lee la cathedra a que es la opposicion, asi que por las cathedras de las escuelas mayores las lecciones se haran en ellas, y en las menores por las cathedras que en ellas se leen, entre tanto que se haze un theatro que ha de ser lugar para todos los actos publicos», *Ibidem*, p. 120.

<sup>232</sup> «Yten, questos cada un año representen dos comedias, cada uno la suia, y sean anbas del Terencio, o la una del Terencio e la otra de Plauto, esto hagan quinze dias antes de San Juan o quinze dias despues, y el que dellos no lo hiziere sea multado en seys ducados de su salario para el arca del estudio», *Ibidem*, p. 171.

impresión<sup>233</sup>. Más adelante, la obra apareció en el volumen *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva* editado por su sobrino y no volvió a reeditarse hasta 1787, en Madrid, en la imprenta de Benito Cano, por un editor del que sólo se conocen las iniciales: D.A.V.C<sup>234</sup>. El *Anfitrión* de Pérez de Oliva tiene como ediciones más recientes la de Reinhardtstöttner de 1886, la de Atkinson de 1927 y la de Peale de 1976. La obra consta, además del texto dramático, de una dedicatoria a Agustín de Oliva y un Argumento de la comedia.

Si bien las obras de Fernán Pérez de Oliva han sido siempre elogiadas por su elegancia y gravedad de estilo y por las aportaciones que hicieron a la literatura española de la época, sus piezas dramáticas no siempre han gozado de la aprobación de los estudiosos. La adaptación de la comedia plautina *Amphitruo* ha sido juzgada o bien en comparación con el modelo, o bien tomando en consideración sus posibilidades representativas y, en ambos casos, siempre ha salido perdiendo. No obstante, todos los críticos coinciden en valorar las excelencias lingüísticas de esta obra. Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes del teatro español*, señala que la obra de Pérez de Oliva introduce alteraciones poco felices, si bien está escrita en buen lenguaje y estilo<sup>235</sup>. Similar es el juicio que formula Menéndez Pelayo, quien considera que los

---

<sup>233</sup> «4148 Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o Comedia de Anfitrión, en español, compuesta por Fernán Pérez de Oliva. Al principio está una epístola del autor: I. «Suelen los hombres» Prologus: «Gran placer se me representa» Comedia I. «Considerando mi fortuna» D. «De donde tantos me oyen». Es en 4º y diómelo el mismo autor en Sevilla, a 27 de Noviembre de 1525.»

<sup>234</sup> *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba. Rector que fue de la Universidad de Salamanca, y Cathedrático de Theología en ella; y juntamente quince discursos sobre varias materias, compuestos por su sobrino el célebre Ambrosio de Morales [...]. Dirigidas al Ilmo. Sr. el Cardenal de Toledo D. Gaspar de Quiroga. Dalas a la luz en esta segunda edición D.A.V.C. Con licencia del Consejo. En Madrid. En la Imprenta de Benito Cano Año de 1787.* Esta obra se ha reeditado en numerosas ocasiones. Existe una edición reciente, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Nabu Press, 2012.

<sup>235</sup> L. Fernández de Moratín, op. cit., p. 191-192: «Esta comedia [...] está escrita en buen lenguaje y estilo. Suprimió Pérez de Oliva entre los personajes de la comedia los de Tésala y Bromia, criadas de Alcumena, y añadió el de Naucrates, amigo de Anfitrión. Como no se propuso hacer una traducción literal, no puede culpársele de haber omitido el prólogo que precede al drama en su original, el soliloquio de Mercurio y Júpiter en el tercero, porque en realidad no son necesarios á la fábula. En las demás alteraciones que hizo fue poco feliz.

Parece que huye voluntariamente de las gracias de Plauto, y en lo que añade manifiesta poco gusto dramático, ningún talento cómico, y mucho deseo de filosofar y disertar fuera de sazón, dilatando ó debilitando las situaciones de mayor interés. ¿Quién ha de aprobarle que convierta la escena sencilla y afectuosa del acto primero entre Júpiter y Alcumena en una sesión académica, en que se trata del origen de la guerra [...]. ¿Quién le ha de perdonar el cuento intempestivo, insípido y largo que puso en el segundo acto en boca de Sosia, del cual solo resulta haber echado á perder una de las mejores situaciones del original? ¿Quién le disculpará la alteración de todo el acto quinto, la supresión del excelente monólogo de Bromia con que principia, y la aparición de Júpiter, máquina absolutamente necesaria para dar á la fábula el único desenlace que le conviene? Esta la concluyó Plauto con la sumisión religiosa de Anfitrión debida á tanto númer, y en la de Oliva se le hacen decir blasfemias contra todos los dioses, y aun profecías alusivas á la venida de Jesucristo, cosa impertinentísima sobre toda ponderación. Son muchos los ejemplos que pudieran citarse de la culpable libertad con que el imitador español estropeó las

cambios introducidos por el humanista respecto al original latino no aportan nada valioso y sí entorpecen el desarrollo de la acción y estropean el desenlace, aunque los defectos de la obra se compensan por las bellezas de un estilo correcto y elegante<sup>236</sup>. Menos benevolente se muestra el editor alemán Reinhardstöttner, quien considera que la adaptación del humanista carece de la frescura del original latino y adolece de un excesivo afán didáctico<sup>237</sup>. Poco positiva es también la opinión del crítico literario Pedro Henríquez Ureña, uno de los grandes estudiosos españoles del siglo XX de la obra del humanista cordobés. Ureña alaba la producción teatral de Oliva, en la que basa el esplendor de su prosa, si bien critica como menos valiosa precisamente el *Anfitrión*, según él, obra de juventud, poco ajustada al original latino y excesivamente didáctica y falta de comicidad<sup>238</sup>.

---

bellezas del poeta latino [...]. Cuando Moliere puso en el teatro francés esta comedia, se apartó muchas veces del texto original, y siempre para mejorarle. Oliva al contrario, cada vez que se separa de lo que Plauto escribió, desatina».

<sup>236</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 72-73: «No se propuso hacer una traducción literal, por cuya razón se atrevió a introducir algunas alteraciones, no siempre felices, en el texto latino. [...] En otras supresiones y mudanzas anduvo desafortunado; alteró todo el acto quinto, omitió el monólogo de Bromia, con que principia, así como la aparición de Júpiter, *Deus ex machina* del poeta romano. De esta suerte echó a perder el desenlace. Por otra parte, faltando a la veneración, siempre debida a los modelos de la antigüedad, intercaló trozos propios, que son casi siempre impertinentes añadiduras. [...] Sin embargo, los defectos señalados en el *Anfitrión* de Oliva por Moratín y otros críticos de juicio severísimo están compensados por las bellezas de su estilo, en general fácil, correcto y elegante».

<sup>237</sup> En el alemán, en el original: «Welches Uding aber hat Oliva aus der lebensfrischen, heiteren Komödie des Plautus Gemacht! [...] Überall drängt sich der dozierende Ton Olivas in den Vordergrund, der den Amphitruo nur darum geschrieben zu haben scheint, um in überschwänglicher Breite seine eigenen Gedanken vorzutragen. [...] Hin und wieder ist es ihm gelungen, einen nicht schlechten Witz zu verwerten, doch meist sind seine Zusätze [...] ohne Wirkung». «No obstante, Oliva ha cometido alguna barbaridad respecto a la fresca y alegre comedia de Plauto. [...] Por todas partes, aparece en primer plano el tono docente de Oliva, que indica que el *Amphitruo* se ha escrito sólo para expresar en su exuberante anchura sus propios pensamientos. [...] Aquí y allá consigue lograr un chiste no malo, pero en su mayor parte [...] sus añadidos son ineficaces». Karl von Reinhardstöttner, "Introducción" a *Der spanische Amphitruon des Fernan Perez de Oliva*, München, P. Zipperes Buchhandlung und Antiquariat, 1886, pp. 6-7.

<sup>238</sup> P. Henríquez Ureña, *Estudios sobre el Renacimiento en España. Maestro Hernán Pérez de Oliva*, Habana, Edición de «Cuba Contemporánea», 1914, pp. 26-27: «El esplendor de la prosa de Oliva no se encuentra, a mi juicio, en el famoso *Diálogo*, obra en que descansa su reputación, sino en sus ya olvidadas imitaciones del teatro clásico. Descarto, desde luego, el *Anfitrión*, como obra de juventud, y de propósito en gran parte didáctico, según se ve por la dedicatoria. De Plauto sólo quedan allí el asunto y las líneas generales del desarrollo. [...] La comedia, en suma, podría tenerse por otra si no subsistieran el argumento y las peripecias, intactos en sí: pues las variantes, con ser grandes y notorias, son principalmente *externas*.

La debilidad de esta producción de Oliva está en su escasez de vigor cómico. [...] Pero comparada con la *tragicomedia* de Plauto, esta versión resulta fría, lenta, llena de intermitencias y saltos bruscos. Aunque vale menos en cuanto a pureza de estilo, tiene más viveza y alegría la versión, más fiel y al mismo tiempo españolísima en su desenfado, hecha por el Doctor López de Villalobos (1515) poco antes de que emprendiera la suya el Maestro Oliva.

Poseyó éste dotes dramáticas, aunque no pericia de hombre de teatro ni vena cómica (ya lo observaba D. Leandro Fernández de Moratín): su talento tendía a lo grave y hondo».

Como vemos, las críticas dirigidas a esta obra se refieren a criterios dramáticos e ideológicos que no siempre se ajustan a las intenciones del autor y que, por tanto, resultan en ocasiones excesivas y desajustadas. Moratín juzga la obra como dramaturgo, actitud comprensible en este autor, pero que es poco objetiva. Pérez de Oliva escribió la obra como humanista y profesor y no pretendió componer una pieza para ser representada, como deja claro en la dedicatoria a su sobrino Agustín de Oliva<sup>239</sup>.

Para Pérez de Oliva, su Anfitrión es un ejercicio de aprendizaje del buen uso de la lengua castellana, una comedia entretenida, llena de elocuencia y variada en su estilo, y no una obra escenificable. En este contexto didáctico, no resultan tan impropios los añadidos que introduce, innecesarios y pesados en el discurrir de la trama, pero no tanto como tratamiento teórico y ejemplificador de aspectos importantes del pensamiento del siglo XVI. Estas novedades suponen una aparente falta de respeto hacia el modelo clásico y una excesiva libertad al adaptarlo, lo que no resulta tan infrecuente en los humanistas, para quienes los modelos clásicos no eran esquemas rígidos que se debían imitar con los ojos cerrados, sino fuentes de saber para comprender mejor la propia realidad<sup>240</sup>. Una cosa era la traducción, con sus propias reglas, y otra la imitación de los

---

<sup>239</sup> «[...] mas todo este cuydado he yo puesto en adornarte a ti de letras y virtudes. [...] El principio de aqueste mi propósito he querido tomar de lo que tú me parece que has primero menester, digo usar bien de la lengua en que naciste. Porque sabrás, que en el hombre discreto es aquesta atadura de las amistades, testigo del saber y señal de la virtud; Las quales cosas fundamentos son de vida illustre, como experimentado espero que sabrás. Esto suélese hazer por arte, que requiere ingenio más maduro que no el tuyo. Agora en exemplos quiero mostrarte el fruto de ella, porque gustado primero, con mayor deseo la procures. Y aquesto haré no en cosas muy graves, que tu ingenio sobrepugen o fatiguen, sino en cosas claras de entender, aunque no serán tan fáciles de imitar; las quales te serán suaves leyendo, y notando provechosas». Pp. 3-4 de la edición de C. George Peale, Córdoba, 1976. A partir de ahora, las citas de la comedia de Pérez de Oliva aparecerán con el número de página entre paréntesis y junto a la cita, no a pie de página. Utilizo dos ediciones de esta obra, dado que la de Peale carece del Argumento, por lo que colocaré junto al número de la página el apellido del editor.

<sup>240</sup> En el Renacimiento, junto al interés de los humanistas por los clásicos, y motivado por él, se desarrolló una compleja teoría de la imitación poética. Si los clásicos eran los modelos indiscutibles, había que determinar cuál era el modo más oportuno para recuperarlos, respetándolos a la vez que incorporándolos a la nueva cultura. La copia literal de los antiguos podía detener precisamente el avance de esa nueva cultura, aunque basada en la Antigüedad. Así lo indica Á. García Galiano, en su obra *La imitación poética en el Renacimiento*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Reichenberger, Kassel, 1992, p. 45: «La realidad fue que, mientras la nueva cultura estaba toda ella encaminada a subrayar la originalidad y el valor de toda espontánea iniciativa humana (afirmando enérgicamente el derecho de cada uno a realizar su natural condición y la propia vocación personal), el culto por los antiguos la inducía sin remisión a atribuir a los egregios nombres del pasado un valor formativo absoluto. Al nacer el Humanismo bajo el signo de una vuelta al mundo clásico y de la reivindicación encendida de su gran poesía, aparecerá permanentemente dividido entre la actitud reverencial con relación a sus *modelos* ideales y, por otro lado, la exigencia de una radical renovación intelectual, tan evidente en la acre polémica contra la cultura escolástica». Uno de los autores clásicos que más influyó en la teoría de la imitación poética renacentista fue Cicerón. Según él, a la hora de traducir, lo importante era la emulación del texto de partida, es decir, «procurarse un buen modelo romano de oratoria y reforzar su *eloquentia*, pero usando los recursos de la *Latinitas*, o sea, transplantando y naturalizando («ad nostram consuetudinem») para producir modelos



clásicos, en la que se produjo una lucha entre la imitación fiel del modelo y la creación más original. Copia o emulación, pasado o progreso. El no adaptar los modelos literalmente no indicaba una falta de respeto, sino una concepción de los mismos como algo vivo, que pueden, y deben, ajustarse al entendimiento y las nuevas necesidades de la época. Esta actitud la expresan las propias palabras del autor en la dedicatoria:

El argumento solo dela comedia es de Plauto, que el prosseguirlo y dilatarlo hermosamente, todo enteramente es del Maestro Oliva, como lo entendera, quien quisiere cotejarlo. (Reinh., p. 13)

Pérez de Oliva es consciente y, hasta cierto punto, se enorgullece de ello, de no estar realizando una copia fiel, pero impersonal y fría, de la comedia de Plauto. Como ya hemos indicado, su objetivo no es realizar ni una traducción fiel de la obra de Plauto, como la de Villalobos, ni una versión representable de la comedia plautina, como años más tarde se propondrá el editor y dramaturgo valenciano Juan de Timoneda. Nuestro autor, amante de los clásicos, quiere recuperar una de las principales comedias de Plauto, pero no para la escena, sino como entretenimiento para ofrecer a su sobrino y al posible círculo de lectores u oyentes de esta obra erudita un ejemplo de virtud y saber. A este respecto, dice Othón Arróniz: «La difusión de las novedades técnicas y literarias de la «Comedia erudita» sigue en España, gracias a los profesores de retórica, un camino inverso al que recorren en otras partes del mundo. Corriente arriba, remontan hacia la fuente original, pero se alejan del contacto con un gran público que hubiera podido fecundar la experiencia con su aplauso»<sup>241</sup>.

## 2.1. Organización de la obra

*Anfitrión* no es una traducción, sino una obra de creación, aunque de ningún modo totalmente original ni independiente del modelo plautino. El desarrollo argumental de la obra de Pérez de Oliva es idéntico al de la comedia de Plauto, aunque el autor organiza el contenido de una forma diferente. Pérez de Oliva no divide su obra en cinco actos, como venía siendo habitual desde la edición de G. B. Pio de 1500. Como hemos visto anteriormente, tampoco Villalobos realiza esta división en su traducción de esta

---

propios de elocuencia. Con lo cual, traducir vale tanto como suplantar retóricamente el original, reinventar la *eloquentia* griega, apropiársela, o, mejor, latinizarla», como señala G. Serés, *op. cit.*, p. 31.

<sup>241</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 54.

comedia, marcando con ello un camino continuado por los traductores y adaptadores de las comedias de Plauto, los autores anónimos de las versiones de 1554 y 1555, que veremos más adelante, y Juan de Timoneda. Pérez de Oliva divide su obra en lo que podríamos denominar escenas (él no utiliza ninguna denominación al comienzo de las mismas), diez en total, delimitadas por la entrada de los personajes que intervienen en cada escena y cuyos nombres figuran en el encabezamiento. La sucesión de las escenas en la comedia del humanista es prácticamente paralela a la de la comedia plautina, aunque en ocasiones suprime alguna escena, sin explicar por qué, como hiciera Villalobos (explicación que no sería lógica en una obra de creación), o une dos escenas en una sola. Si exceptuamos la laguna entre los actos III y IV, la obra de Plauto aparece desde las ediciones del siglo XVI dividida en catorce escenas más el prólogo. La de Pérez de Oliva presenta diez escenas y el prólogo.

El prólogo de las dos comedias no es similar. El de Plauto es más largo e informativo, con numerosos elementos cómicos, que determinan desde el comienzo el carácter de la comedia y que captan el interés y la atención de los espectadores. Por el contrario, el prólogo de Pérez de Oliva es mucho más serio y contenido. Pérez de Oliva no desea divertir o captar la atención del público, sino dirigir el interés del lector al tema que más le preocupa al autor, la actuación equivocada de los dioses. Para ello, no sólo critica la poco honrosa actuación de Júpiter, sino que llega a humanizar a los personajes divinos. También Plauto, en los versos 26 y 27, rompe la ilusión dramática y hace hablar al personaje que recita el prólogo plautino, Mercurio, del miedo de los actores a ser rechazados. Este simple juego cómico desaparece en Pérez de Oliva, que suprime sistemáticamente todo elemento divino de los personajes de Mercurio y Júpiter, con lo que se muestra la diferencia de mentalidad entre los dos autores.

Pérez de Oliva añade una escena inicial en la que Alcúmena se reúne con Júpiter. A continuación, se produce el encuentro entre Mercurio y Sosia, uno de los momentos más importantes de la comedia. El autor suprime, como también hizo Villalobos, el monólogo de Mercurio, que constituye la escena segunda del acto I de Plauto. En la escena tercera se introduce uno de los cambios más notorios de la comedia del humanista respecto al original latino: el largo parlamento de Júpiter sobre la guerra. En esta escena no interviene el personaje de Mercurio, que en la obra plautina servía para rebajar la tensión producida por la despedida de la pareja y aportar una comicidad que sería impropio en una escena de carácter serio y discursivo como la de Pérez de Oliva. El autor, igual que Villalobos, suprime el monólogo de Júpiter que constituye la

escena primera del acto III. Este monólogo sólo sirve para recordar a los espectadores el desenlace de la comedia (el nacimiento de Hércules), y como pausa entre dos escenas muy significativas de la comedia (la discusión entre Anfitrión-Alcmena y la reconciliación Júpiter-Alcmena), de gran tensión dramática. Es, por lo tanto, un hábil recurso dramático, pero suprimible en las adaptaciones de Villalobos y Pérez de Oliva, no pensadas para la escena. Pérez de Oliva une las escenas segunda y tercera del acto III de Plauto en la sexta escena de su comedia, haciendo intervenir también brevemente a Mercurio, cuyo monólogo (escena cuarta, acto III) como *seruus currens* es suprimido. El monólogo de Anfitrión, que constituye la escena quinta del acto III de la comedia plautina, corresponde aquí al comienzo de la séptima escena, la del encuentro entre Anfitrión y Mercurio. Comienza aquí la laguna, completada con el texto compuesto por Ermolao Barbaro. La escena octava desarrolla el juicio de Anfitrión y Júpiter, con Blefarón como juez, y en la siguiente escena aparece el personaje de Naucrates, citado, pero sin aparecer, en la comedia de Plauto. Es este personaje el que va a relatar, en la décima y última escena, el parto maravilloso de Alcmena y la intervención de Júpiter como solución del enredo. La aparición final del dios, en la escena segunda del acto V de la comedia plautina, se suprime, sustituyéndolo por las breves palabras de Naucrates, quien dice haber oído una voz clara de no se sabe quién, según la cual, Júpiter era el padre de la criatura. Con las palabras de Anfitrión sobre la actuación de los dioses concluye la obra, por supuesto, sin la petición de aplausos al público.

Tanto Plauto como Pérez de Oliva respetan las tres unidades. Habría que hacer una pequeña salvedad con respecto a la unidad de tiempo. El *Amphitruo* de Plauto es la única comedia en la que la acción no dura un día, como en el resto de sus comedias, sino que empieza por la noche y concluye al día siguiente. Es una pequeña variación respecto a la unidad de tiempo que se mantiene en la comedia de Fernán Pérez de Oliva.

## 2.2. Argumento de la obra

Pocas son las diferencias entre la obra de Pérez de Oliva y el original plautino. Ambas desarrollan el mito del nacimiento de Hércules<sup>242</sup>, teniendo más en cuenta el

---

<sup>242</sup> Las fuentes clásicas sobre el encuentro de Júpiter y la esposa de Anfitrión y el posterior parto maravilloso de Hércules son las siguientes: Homero, *Iliada*, 19.96-133; Hesíodo, *Teogonía*, 943 y ss. y *El escudo de Heracles*, 1-56; Heródoto, V,59; Eurípides, *Heracles*; Teócrito, XXIV; Diodoro Sículo, III, 67,2; Plauto, *Amphitruo*; Ovidio, *Metamorfosis*, 6.112, 9.273-323; Apolodoro, *Biblioteca*, 2.4.5-II; Pausanias, *Descripción de Grecia*, 9.19.1; Luciano, *Diálogos de la Muerte* 11, «Diógenes y Heracles»,

motivo de la confusión de identidades entre el auténtico Anfitrión y Júpiter, disfrazado de Anfitrión, que consigue con ello acostarse con Alcmena y concebir a Hércules. El nacimiento de Hércules se relega a una alusión al final de la comedia. Las diferencias son la muestra de la originalidad del autor humanista y en donde se desarrollan problemas y temas de interés del siglo XVI. Estas diferencias son las siguientes:

1. La obra de Pérez de Oliva comienza con el encuentro entre Alcmena y Júpiter. En la obra de Plauto, Mercurio se encarga en el prólogo de señalar que los encuentros de Júpiter y Alcmena ya se llevan produciendo desde tiempo atrás. El prólogo de la comedia de Pérez de Oliva es más corto que el de Plauto y el encuentro entre Júpiter y Alcmena se produce directamente en escena. En este encuentro, el propio Júpiter pondrá al corriente a Alcmena de los sucesos y éxitos de la batalla y le entregará la copa del rey teléboa, obtenida como trofeo de guerra. En la comedia plautina, la entrega de la copa no se produce en escena, sólo se nombra.
2. Pérez de Oliva incorpora en la tercera escena un largo parlamento entre Júpiter y Alcmena, en el que se debate sobre la necesidad y licitud de la guerra. Este parlamento, desde el punto de vista del desarrollo dramático, detiene la acción y resulta poco apropiado en una despedida entre esposos recién reunidos tras una larga separación. Sin embargo, se entiende su inserción si se tiene en cuenta el objetivo de su autor y el que la obra no está compuesta según los cánones dramáticos.
3. Introducción del cuento sobre el hombre que se creía muerto en la escena quinta, cuando Alcmena entra en la casa para recoger la copa. En la obra de Plauto, no es Alcmena la que va a buscar la copa, sino Tesala, una de sus esclavas, personaje que aquí no aparece. El cuento se relata «mientras vuelve Alcmena», comentario en el que, a pesar de que la obra de Pérez de Oliva no ha sido escrita para la escena, se observa un intento de dotarla de coherencia en la continuidad de los hechos. Así, el relato del cuento permite rellenar el espacio de tiempo entre la entrada de Alcmena en casa y su posterior reaparición en escena. Este cuento no tiene valor dramático, pero sí resultaría entretenido para los lectores o para el posible público que asistiese a la recitación de esta obra. Con este cuento se incorpora, junto a la tradición clásica, la tradición literaria castellana.

4. También hay diferencias argumentales en el modo en que Júpiter pretende aplacar a Alcumena, después de que ésta se ha encontrado ya con su marido. Júpiter planea decirle que va a volver al campo de batalla para dejarse matar, si ella no se reconcilia con él. Este rasgo de astucia, más propio del personaje del esclavo, no aparece en la obra de Plauto.
5. Otra diferencia respecto a la obra de Plauto es el relato del parto maravilloso, que, por razones evidentes, no se desarrolla en escena. En la obra de Plauto, es Bromia la que lo cuenta, mientras que en la comedia de Fernán Pérez de Oliva no aparece este personaje femenino y quien relata el parto es Naucrates. Este último aparece citado en la comedia de Plauto -Anfitrión dice que va a llamarlo como testigo de confianza-, pero ni aparece en escena ni figura en la lista de los *dramatis personae*.

### 2.3. Los personajes

La caracterización de los personajes es similar en los dos autores, aunque con algunas diferencias. El número de personajes es el mismo en la comedia plautina y en la de Fernán Pérez de Oliva (siete), aunque este último cambia el personaje de Bromia, criada de Alcumena, por el de Naucrates. Veamos cuáles son los rasgos principales de los personajes en ambas comedias, comenzando por la de Plauto.

#### A) LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA DE PLAUTO

La comedia del *Amphitruo* es una de las denominadas por la crítica de *semejanzas*<sup>243</sup>, es decir, está basada en la confusión de personajes, bien por la semejanza física, o bien, como en *Menaechmi* o *Bacchides*, por la igualdad de nombres. Los

---

<sup>243</sup> Para comprender y poder estudiar mejor la obra de Plauto, hay autores que clasifican las comedias atendiendo al desarrollo temático de las mismas. Las comedias se han dividido en grupos con diferentes denominaciones, dependiendo del autor. F. Della Corte, en su obra *Da Sarsina a Roma* (1967), las divide del siguiente modo: 1. *Della beffa* o Comedias de burla (*Asinaria, Persa, Casina*); 2. *Del romanzesco* o Comedias romancescas (*Mercator, Stichus, Mostellaria, Trinummus*); 3. *Dell'agnizione* o Comedias de reconocimiento (*Cistellaria, Poenulus, Curculio, Epidicus*); 4. *Dei «simillimi»* o Comedias de semejanzas (*Menaechmi, Bacchides, Amphitruo*); 5. *Della caricatura* o Comedias caricaturescas (*Pseudolus, Truculentus, Miles gloriosus*); 6. *Commedia composita* o Comedias compuestas (*Aulularia, Captivi, Rudens*). Diferente es la clasificación que hace Lejay en su obra *Plaute: 1. À divertissement final* o Comedias de final feliz (*Casina, Persa, Bacchides, Pseudolus, Asinaria, Stichus*); 2. *D'Intrigue* o Comedias de intriga (*Mercator, Epidicus, Curculio, Mostellaria, Menaechmi*); 3. *Peintures morales* o Comedias de caracterización moral (*Truculentus, Miles gloriosus, Cistellaria*); 4. *Psychologiques* o Comedias psicológicas (*Captivi, Trinummus, Rudens, Vidularia, Aulularia y Amphitruo*). Utilizo aquí la clasificación de F. Della Corte.

principales personajes del *Amphitruo* se agrupan en dos parejas, Júpiter-Mercurio y Anfitrión-Sosia, entre las que se producen continuas confusiones al usurpar la primera pareja el aspecto físico de la segunda. Estas confusiones constituyen el verdadero eje de la acción dramática, por el choque entre el desconocimiento de algunos personajes de las verdaderas identidades y el conocimiento del público de las auténticas (para evitar la confusión entre los espectadores, se dota a los personajes de rasgos diferenciadores –un cordoncito de oro y unas plumas para Júpiter y Mercurio, mientras que Anfitrión y Sosia no llevan nada- y se anuncia la entrada de los personajes haciendo referencia a su auténtica identidad).

Algunos personajes de esta comedia de tema mitológico son dioses, lo cual era más propio de la tragedia (hecho que le lleva a Plauto a justificarse en el prólogo, inventando la afortunada denominación de *tragicomedia*). Esta mezcla genérica va a afectar también a la caracterización de los personajes<sup>244</sup>, sobre todo la de los divinos, en la que se observa una mezcla de rasgos de valiosas posibilidades cómicas.

El primero de los personajes es el dios Júpiter, cuyo amor por Alcmena provoca la acción de la comedia. En el prólogo aparecen los rasgos que caracterizan a este personaje, con una mezcla de grandeza, que atemoriza a los hombres, y de bondad y generosidad. Pero su rasgo más sobresaliente, no sólo en la comedia plautina, sino también a lo largo de toda la mitología, es su habilidad para las conquistas amorosas (vv. 104-106). Esta habilidad conquistadora, propia de un dios, alterna con los más humanos temores hacia su colérica y celosa esposa, la diosa Juno, como vemos en las palabras de Mercurio (vv. 510-511). Es también un hábil impostor, capaz de convencer a Alcmena de ser quien no es y de mentir para conseguir su amor y no verse perjudicado por sus recelos (v. 506). Sin embargo, Júpiter es siempre consciente de las consecuencias que tiene para los hombres su intervención en el mundo humano y se insiste en varias ocasiones (monólogo de Mercurio, escena segunda del acto I, y monólogo de Júpiter, escena primera del acto III) en la decisión del dios de intervenir al final para solucionar el equívoco y no perjudicar a Alcmena. Estas escenas, que desaparecen en las versiones españolas, sirven, además, para referir al público la solución del enredo (el doble embarazo y el parto de dos gemelos, Ificles y Hércules,

---

<sup>244</sup> Sobre la caracterización de los personajes plautinos pueden citarse los siguientes estudios: M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès editors, 1991; M. Llarena i Xibillé, *Personae plautinae (Aproximació a la tècnica teatral de Plaute)*, Universitat de Barcelona, 1994; A. Pociña, B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998 (este último es un conjunto de artículos sobre diferentes aspectos de la obra de Plauto, entre los que se dedica un especial interés al tratamiento de los personajes).

hijos, respectivamente, de Anfitrión y de Júpiter) y relatar la genealogía del héroe, aspecto por el que Plauto muestra escaso interés. No se alude directamente a las consecuencias religiosas negativas que el engaño de Júpiter provoca (la omnipotencia de los dioses y el abuso de poder, con constantes burlas a los hombres, como se ve en las palabras de Júpiter, vv. 873-75, y de Mercurio, vv. 470-73), que serán relevantes en las posteriores versiones de esta comedia. Por lo tanto, en la caracterización del dios Júpiter se van alternando los elementos engrandecedores con los jocosos más denigrantes, de modo que el tratamiento de este personaje, si bien en ningún momento es irrespetuoso, explota todos los recursos cómicos que el mismo ofrece.

El personaje de Mercurio es uno de los más ricos y complejos de la producción plautina, con una mezcla de rasgos propios de un dios y de un esclavo. En el prólogo, Mercurio hace referencia a su condición de dios benefactor del comercio y a los bienes que ha procurado a los hombres, pese a lo cual, debe adoptar la figura y ropaje de un esclavo para ayudar a su padre en sus aventuras amorosas (vv. 176-179). La misión de Mercurio en la comedia es similar a la del esclavo: ayudar al amo (en esta comedia, este papel lo cumple su padre), a conseguir sus propósitos amorosos, o más bien, a no ser molestado, como corresponde a un dios, durante la realización de los mismos. Desde el momento en que Mercurio asume esta labor de vigilancia, debe demostrar la misma astucia que el esclavo (vv. 265-69)<sup>245</sup>. Además Mercurio, al igual que su padre, es un hábil manipulador para conseguir sus propósitos, confundiendo tanto a Sosia como a Anfitrión. Su condición divina no le salva de librarse de los palos de Júpiter, como se ve en los versos 518-21, cuando Mercurio interrumpe la despedida de Júpiter y Alcmena. Esta escena, muy del gusto del público, aún resultaba más efectiva al ver a un dios humillado y víctima él también, que tantos engaños trama contra los humanos indefensos. Lamentablemente, se ha perdido la escena del encuentro entre Mercurio y Anfitrión, de la que sólo se conservan fragmentos, y que debía constituir uno de los momentos culminantes de la comedia, como el encuentro previo entre Mercurio y Sosia.

Frente a Mercurio se sitúa el personaje de Sosia, auténtico esclavo, pero que pierde, junto a su identidad, los rasgos propios de este personaje. Bobalicon y crédulo, aunque no tanto, termina convenciéndose de no ser quien es y aceptando como algo

---

<sup>245</sup> B. García-Hernández señala que «A fin de burlarse de él y lograr echarlo de la puerta de su casa, Mercurio usurpa a Sosia su figura física y calca su conducta habitual. Se erige, pues, en su doble físico y moral», *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 94.

completamente natural que todo se duplique. La astucia propia del esclavo la demuestra Sosia no en ayudar a su amo, sino en procurar salvarse siempre, aunque sin éxito, de las broncas y palos. Su primera entrada en escena, cuando se encuentra con Mercurio, es uno de los momentos más importantes y mejor contruidos de la comedia. Sus rasgos principales son: holgazán, cobarde y miedoso en extremo; no obstante, tiene una cierta arrogancia y se atreve a enfrentarse a Mercurio (aunque esta arrogancia más bien es un recurso dramático para alargar una escena con múltiples posibilidades cómicas). Al comienzo convencido de su identidad, va dudando cada vez más ante las palabras de Mercurio, hasta convencerse de todo lo contrario. Incluso en esta situación busca Sosia su propia ventaja: su libertad (vv. 460-462). Otra escena en la que este personaje juega un papel importante es la primera del acto II, en la que le cuenta a su amo el encuentro con el dios y Anfitrión no cree una sola palabra, como ya había predicho Mercurio. Anfitrión describe a su sirviente como bribón, dormilón, mentiroso y borracho, acusaciones ante las que Sosia se defiende asegurando ser un buen sirviente, siempre dispuesto a cumplir las órdenes de su amo (cosa que no es verdad). Las demás intervenciones de Sosia en la comedia no son tan relevantes como estas dos y sólo contribuyen a aumentar la comicidad de la obra.

El personaje de Anfitrión está, pese a su supuesto protagonismo (es quien da título a la comedia), mucho menos definido que el de Mercurio y Sosia, auténticos protagonistas. Su papel principal en la comedia es ser el blanco de las burlas de Júpiter y de Mercurio. Él también se verá expuesto, como Sosia, a la pérdida de identidad, lo que supone también la pérdida de su condición social, su familia y sus posesiones. Por todo ello, su reacción va a ser mucho más violenta y desesperada que la de Sosia, quien, aparte de la confusión inicial, encuentra más ventajas que perjuicios. Anfitrión, al comienzo de la comedia, es presentado como un general victorioso en el campo de batalla. En ningún momento se hace referencia a la razón por la que ha emprendido la batalla ni a la obligación de no tocar a su esposa hasta no haberla vengado por la muerte de sus hermanos<sup>246</sup>. En dos ocasiones es calificado como un anciano, una por Mercurio

---

<sup>246</sup> Según el mito, Anfitrión era el sobrino de Electrión, rey de Micenas y padre de la que sería después su esposa, Alcmena. Tomó parte en la guerra entre Electrión y su sobrino-nieto Pterelao, que reivindicaba el trono por pertenecer a los descendientes de Méstor, uno de los hermanos de Electrión. Los hijos de Pterelao saquearon Micenas y se llevaron el ganado de Electrión. En la contienda murieron los hijos de Electrión y Pterelao, excepto uno de cada familia. A pesar de que Anfitrión consiguió recuperar los ganados del rey de Micenas, Electrión, deseoso de vengar la muerte de sus hijos, decidió emprender la guerra contra Pterelao. Confirió su reino y a su hija Alcmena a Anfitrión, que se comprometió a respetarla hasta la vuelta del rey. Sin embargo, Electrión murió antes de partir a la guerra. Esténelo, rey de Argos y de quien dependía Micenas, aprovechó esta circunstancia para desterrar a Anfitrión, el cual huyó junto a



(v. 1032) y otra por la esclava Bromia (v. 1072); esta calificación se puede explicar por su estado civil, como señala Matías López, ya que los varones griegos se casaban tarde, de ahí que el comediógrafo latino califique de *senex* a un hombre casado<sup>247</sup>. Según este mismo autor, en los versos 654-657 pueden observarse rasgos del *miles gloriosus* en este personaje, cosa que no parece ser muy acertada, ya que realmente Anfitrión es un general victorioso al que su mujer ama y espera ansiosa.

Frente al escaso valor de los papeles femeninos en las comedias de Plauto, la figura de Alcmena es casi el único personaje femenino positivo de importancia (las únicas que tienen una importancia similar en el corpus plautino son las heteras). Completamente enamorada de su esposo, sabe no obstante controlar sus pasiones y ser valiente cuando se ve obligada a separarse de él. Es inteligente y segura, atrevida por ser honesta, recatada, temerosa de los dioses, respetuosa con los padres, sumisa, generosa y servicial, como se define a sí misma en la escena segunda del acto II, vv. 633-653. Si la honestidad de Alcmena es puesta en duda, su identidad no lo es. Así, Sosia y, en menor medida, Anfitrión, llegan a dudar de su auténtica identidad, pero Alcmena jamás duda de la suya, sólo se lamenta de las acusaciones injustas que recibe, ante las que se muestra inflexible y prefiere creer en sí misma (vv. 756-757). Además, en ningún momento se insinúa la posibilidad de que haya otra Alcmena. Por ejemplo, cuando ella saca la copa y se la muestra a su marido como prueba de su inocencia, Sosia dice que, lo mismo que él y Anfitrión se han duplicado, también lo ha hecho la copa, pero no Alcmena (vv.785-786). Su confusión es debida, según Anfitrión y Sosia, a que sueña o está loca. Chiarini señala que, a pesar de la caracterización positiva de este personaje, el hecho de aparecer en escena en avanzado estado de gestación la convertiría inmediatamente en una caricatura<sup>248</sup>. Por otra parte, la injustamente considerada deshonestidad de Alcmena podría haberla convertido en un personaje trágico, pero

---

Alcmena y a Licimio, el hijo superviviente de Electrion, a Tebas. Según el juramento que le había hecho a Electrion antes de morir, no podía casarse con su hija ni ésta consentir el matrimonio hasta que sus hermanos no fuesen vengados. Por eso Anfitrion emprendió la guerra contra Pterelao, rey de los teléboas o telebeos, resultando victorioso. Según el mito, la misma noche en que volvía Anfitrion de la guerra, Alcmena concibió a dos gemelos, Hércules, hijo de Júpiter (quien, conocedor de la virtud de Alcmena, había adoptado la figura de Anfitrion para gozar del amor de la mujer), e Ificles, hijo de Anfitrion, que nacerían con una noche de diferencia. Sin embargo, las versiones del mito no siempre coinciden. Como vemos en la obra de Plauto, Alcmena ya estaba embarazada al partir Anfitrion para la guerra. El hijo de Júpiter habría sido concebido y habría nacido en la misma noche que el hijo de Anfitrion, con lo cual, el nacimiento de Hércules aún sería más maravilloso. Datos extraídos del *Diccionario de mitología...* de Pierre Grimal, s.v. «Anfitrion».

<sup>247</sup> M. López López, *op. cit.*, p. 31.

<sup>248</sup> G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 142.

Plauto elimina esta posibilidad no haciéndola aparecer en la segunda mitad de la comedia y resolviendo todo de forma positiva para ella al final.

Los otros dos personajes que aparecen en escena, Blefarón y Bromia, son ocasionales y poco relevantes. La actuación de Blefarón como juez entre Júpiter y Anfitrión casi se ha perdido por completo. Bromia se encarga de devolver los hechos a su cauce natural, al reconocer a su amo y al relatar el parto de Alcmena, relato que se verá confirmado con la aparición de Júpiter como *deus ex machina*.

## B) LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA DE FERNÁN PÉREZ DE OLIVA

Aunque no hay excesivas diferencias respecto a los personajes del original latino, los personajes de la obra de Fernán Pérez de Oliva sí presentan algunas variaciones. Las más notorias aparecen en los dos personajes divinos, Júpiter y Mercurio, y alguna en Sosia.

La crítica a los dioses paganos se hace más patente en el personaje de Júpiter. De él dice Mercurio:

A muchos parecerá que es mi padre indigno de su magestad por traerla assí cubierta de ymagen mortal y hazerla obediente a todas las importunidades que en el amor y en las mugeres ay. (Peale, p. 8)

En la escena segunda habla Mercurio sobre el amor, al cual se debe honrar y obedecer, pues los hombres nacen de él. Es decir, la pasión de Júpiter sólo se justifica por ser al amor un sentimiento humano bueno y se suprime la bondad de Júpiter al dotar a la humanidad de un héroe poderoso. Su actuación sólo es el vulgar engaño de un hombre frente a otro al usurparle a su esposa. La humanización de Júpiter y la crítica a los dioses paganos no puede ser más evidente, lo que conecta con las últimas palabras de Anfitrión refiriéndose a ellos.

Alcumena describe físicamente a Júpiter como fiero, muy negro y barbado (Peale, p. 7). En cuanto al carácter, desposeído de su omnipotencia como dios, debe demostrar una mayor astucia que el personaje plautino. En la comedia de Plauto, Júpiter estaba dispuesto a plegarse a las exigencias de Alcmena con tal de poder gozar de su amor. Aquí no se resigna, sino que inventa una manera de doblegarla a ella: adopta el papel de

víctima, dispuesto a volver al campo de batalla para dejarse matar o de suicidarse, si Alcúmena no le da su amor. Esta farsa hace que la escena de reconciliación entre Júpiter y Alcúmena se duplique innecesariamente. La mayor diferencia respecto al modelo latino, además de su humanización, es que Júpiter no aparece al final de la obra para solucionarlo todo, lo cual es, precisamente, una consecuencia de lo primero. Suprimidos los dos monólogos de Júpiter y Mercurio, en los que se indicaba que Júpiter aparecería al final para solucionarlo todo, los dioses dejan de ser divinidades caprichosas que abusan, aunque también se preocupan, de los humanos, para convertirse en simples humanos con poder. Por otra parte, una escena en la que apareciera Júpiter en todo su esplendor sería incoherente con el desarrollo de la acción.

Mercurio, al intervenir en el prólogo, da un paso más que el personaje plautino: ya no es un actor que hace el papel de dios, sino que los propios dioses, una vez perdido su poder, se han convertido en meros personajes de fábula. Este personaje difiere del plautino, por lo tanto, en que se le ha despojado de todas sus características divinas (dios del comercio, benefactor de los hombres). Demuestra también su ingenio al engañar a Sosia y a Anfitrón, aunque en esta comedia, más que engañar, dice Mercurio que quiere hacer parecer a los hombres que están soñando. Como ya hemos visto, no interviene en la despedida de Júpiter y Alcúmena, sí en la escena inicial de encuentro, aunque sin recibir ninguna regañina de su padre. Aunque Pérez de Oliva humaniza lo más posible a los personajes divinos, no los trata con frivolidad o comicidad, por lo que suprime un rasgo típico del esclavo, ser golpeado si enfada a su amo. Suprimidos los elementos divinos y suavizados los componentes cómicos, el personaje de Mercurio resulta bastante neutro, destacando únicamente en el encuentro con Sosia. No tiene ni la picardía, ni la astucia, ni la gracia del personaje plautino.

Sosia, por su parte, presenta los mismos rasgos que su correspondiente latino, aunque también se observan en él rasgos de la modernización del texto introducida por Pérez de Oliva. Físicamente, se describe a Sosia como «crespo y narigudo, la espalda redonda, las piernas luengas y el cuerpo corto (Peale, p. 15)». En cuanto al carácter, es también miedoso y cobarde como el Sosia plautino (Peale, p. 16). No es excesivamente trabajador, como señala Anfitrón: «Todo tiempo de trabajo te parece a ti luengo» (Peale, p. 21), sin embargo, el propio Anfitrón le considera un buen sirviente (Peale, p. 18). Sosia se lamenta de recibir las quejas e insultos de Anfitrón, siendo un fiel y buen servidor.

Como en Plauto, la intervención más importante de este personaje es el encuentro-enfrentamiento de Sosia y Mercurio. Este enfrentamiento se desarrolla de forma paralela a la comedia plautina, con la única diferencia de que Sosia demuestra aquí más valor, aunque sale más perjudicado, pues no sólo es golpeado por Mercurio, sino también perseguido por el dios, situación que no se da en el original plautino. Sosia no quiere mostrarse cobarde y así, cuando Mercurio (que le dice desde el comienzo que él es el verdadero Sosia y no de forma tan retardada, como en Plauto) le golpea, Sosia, contrariamente a lo esperado según el modelo plautino, amenaza con defenderse: «¡A traydor! descuydado me tomaste con ventaja. Dexa las narizes; si no sacarte he este ojo» (Peale, p. 12). Al final, cuando ya ha sido golpeado, intenta convencer a Mercurio de que él no puede querer usurpar la identidad de «hombre de poco valor, despreciado qual tú no querrías ser» (Peale, p. 14). Cuando todas las estrategias le han fallado, renuncia a su propia identidad y admite ser quien Mercurio quiera, pero no de forma tan rápida como en la comedia plautina.

Rasgo interesante de la primera intervención de Sosia es su crítica a la guerra, que enlaza con el discurso que sobre la misma pronunciará más adelante Júpiter. Sosia se refiere a la diferencia entre la búsqueda del honor en la guerra y el deseo de vivir cómodamente y en paz, lo que introduce una valoración y diferenciación social que no proviene del mundo greco-latino, sino de la realidad contemporánea del autor.

El personaje de Anfitrión se diferencia del plautino en que no aparece como un anciano, sino como un esposo joven y enamorado. En la comedia de Plauto sólo dice una vez que su mujer le quiere, como él a ella (v. 655), más como una fórmula que como un dato significativo. El papel de enamorado, presente en casi las comedias plautinas, lo cumple Júpiter, quien, a pesar de fingir ser el marido, es el amante que busca conseguir a la mujer amada. Esta diferencia marido-amante será ampliamente desarrollada en las versiones posteriores, a partir de la de Molière y, de forma muy destacada, en la de Kleist. En la comedia del autor cordobés, es Anfitrión el que aparece como enamorado:

Nunca he sentido tanto el plazer de la victoria como agora, que soy en tiempo de dar parte de él a mi muger, por lo mucho que la amo y el amor que sé que también tiene ella a mí. (Peale, p. 21)

En la última escena, cuando la auténtica identidad de Anfitrión ha sido rechazada por Blefarón ante Júpiter, Anfitrión describe a su mujer y lamenta su pérdida, lo que acentúa notablemente el desvalimiento de Anfitrión. Concluye la obra con las palabras críticas y resignadas de Anfitrión sobre el papel de los dioses y su propia vergüenza. Sin la base religiosa del mito, todos los personajes aparecen como marionetas engañadas y burladas, pero el más perjudicado es Anfitrión, el marido burlado.

El personaje femenino de Alcmena, aunque dotado de los mismos rasgos positivos que en la comedia de Plauto, queda aquí en un plano más secundario. Ella se autodescribe como gentil, discreta y honesta y se mantiene firme ante las acusaciones de su esposo, convencida de su honestidad e inocencia. Pero la más importante enumeración de sus virtudes no aparece en su boca, sino en la de su marido:

Simple en los vicios, discreta en la virtud, para el cielo religiosa,  
cuydosa para el mundo, buena para todos, hermosa para mí. (Peale, p. 42)

En la comedia de Plauto, Alcmena dice que prefiere creerse a sí misma que a su esposo, pero en la de Pérez de Oliva, es su pariente Naucrates el que, ante la versión contada por Anfitrión, prefiere creer a Alcmena, por estar probada su honestidad (Peale, p. 41). Sus virtudes y honestidad (rasgos más sobresalientes de este personaje) son defendidas por otros personajes, con lo cual, el personaje femenino pierde parte de su fuerza. Hay un pequeño detalle en la definición de Alcmena que muestra el intento de Pérez de Oliva de eliminar cuantos elementos mitológicos considera superfluos: Alcmena es acusada por su esposo de haber perdido el juicio, pero, a diferencia de la comedia latina, no es comparada con una Bacante.

En una de las intervenciones de Alcmena se introduce un elemento novedoso respecto al original latino. Ante las acusaciones del verdadero Anfitrión, Alcmena dice del falso: «El hombre que yo más amo, y con quien estando ningún desseo tengo de ti» (Peale, p. 26). Es decir, Alcmena parece creer en la existencia de dos Anfitriones, uno falso, que la denigra, y uno verdadero, que la ama, duda que en ningún momento aparece en la comedia de Plauto. En ésta, se plantea la confusión entre Júpiter y Anfitrión, pero, al menos según Alcmena, que no asiste al juicio de los dos Anfitriones y nunca los tiene a los dos delante, no un auténtico desdoblamiento. Este desdoblamiento, insinuado por Pérez de Oliva, sí lo utilizarán los autores posteriores (en la versión de Rotrou, Alcmena parece reconocer la verdadera identidad de Júpiter y, en

la de Kleist, ella es informada directamente por Mercurio del amor de Júpiter), aprovechando las consecuencias morales que ello implica y que no tendrían sentido en la comedia plautina.

Como en Plauto, los otros dos personajes, Blefarón y Naucrates, son ocasionales. En la obra de Pérez de Oliva, en la que se ha rellenado la laguna, se conoce mejor al personaje de Blefarón, árbitro en la disputa entre Júpiter y Anfitrión. Convencido de que la mejor arma para el hombre discreto es la razón (Peale, p. 38), intenta ser un juez imparcial. Ayuda a Sosia cuando Anfitrión, furioso por las recientes injurias de Mercurio, quiere golpear a su criado. Sin embargo, al final se deja convencer por Júpiter y Sosia para que acelere su juicio y entre en casa a participar del banquete, dejando completamente desvalido a Anfitrión. De este modo, la supuesta imparcialidad de Blefarón queda cuestionada.

Pérez de Oliva hace aparecer en escena a Naucrates, pariente de Alcumena (en Pérez de Oliva se especifica el parentesco: son primos), nombrado y buscado en la comedia plautina, aunque no llega a aparecer. Es él el que relata el parto de Alcumena y el que refiere las palabras de Júpiter sobre su paternidad. Se pone en duda que sea el propio Júpiter quien ha hablado, ya que Naucrates dice: «oymos una boz clara de no sé quién» (Peale, p. 43). A diferencia de Blefarón, él sí ofrece su ayuda a Anfitrión. Sus últimas palabras cierran la obra, no ya pidiendo el aplauso del público, como era costumbre en las comedias plautinas, sino todo lo contrario, el silencio ante la situación tan vergonzosa sufrida por Anfitrión. De estas palabras, que indican que es mejor el silencio en un lugar donde tantos los oyen, se deduce que la obra sería presentada ante el público. Dado que no posee muchos valores dramáticos, por su carácter expositivo y moralizante y su ritmo lento, se puede pensar que tal vez no sería representada como tal obra dramática, pero sí recitada en voz alta ante un reducido grupo de entendidos, que pudieran conocer la fuente latina y comprender la erudición de la obra.

#### **2.4. Originalidad de Fernán Pérez de Oliva**

Una vez comparadas las comedias de Plauto y de Pérez de Oliva en cuanto a la estructura y a la caracterización de los personajes, analicemos a continuación aquellos pasajes en los que Pérez de Oliva demuestra una mayor originalidad y expresa problemas y situaciones propios de su tiempo.

Antes de comenzar propiamente la comedia, el autor escribe una dedicatoria, «El maestro Fernán Pérez de Oliva a su sobrino Augustín de Oliva», un Argumento de la comedia y un prólogo pronunciado también por Mercurio. Estas tres composiciones tienen un contenido bastante similar (intención del autor y transmisión de información sobre la trama de la obra), aunque existen diferencias entre ellas. Las dos primeras, la dedicatoria y el argumento (la dedicatoria expone la intención didáctica del autor y el argumento es un resumen de la trama), están, por su contenido, más separadas del desarrollo dramático, mientras que el prólogo, pronunciado por un personaje de la obra, que informa y, al mismo tiempo, trata de ganar el favor de los oyentes, constituye lo que podríamos denominar la antesala de la obra, previa a la misma, pero ya formando parte indisoluble de ella. En las tres, pero, sobre todo, en el prólogo, se emplean los tópicos que, según la retórica, eran los más apropiados para la composición del exordio o introducción. Aquí, como en otras partes de la obra, podemos observar el profundo conocimiento que Pérez de Oliva poseía de la retórica, hasta el punto de que algunos autores ven en esta obra no un texto dramático como el original plautino, sino una obra retórica para enseñar el uso decoroso del lenguaje<sup>249</sup>.

En la obra de Pérez de Oliva, el resumen de los antecedentes de la comedia se ofrece en el Argumento; también hay una breve alusión a los mismos en el prólogo, en el que se relata la partida de Anfitrión a la guerra, el nacimiento de Hércules (al contrario de lo que ocurre en la comedia plautina, aquí sí aparece el nombre del hijo de Júpiter y Alcmena) y la confusión de identidades entre Júpiter y Anfitrión, con la consiguiente concepción del héroe. La misión del relato de estos antecedentes no es tanto ofrecer un resumen de una historia seguramente conocida por los lectores u oyentes, cuanto remarcar la falsedad de las creencias paganas en dioses poco recomendables. Es decir, prevalece la intención didáctica frente a la informativa.

---

<sup>249</sup> A este respecto, señala G. Peale: «Donde Plauto es dramático, Pérez de Oliva es retórico: éste es el juicio común ante la *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o comedia de Anfitrión*. Mediante un examen estructural y retórico-lingüístico [...] he intentado precisar esta generalidad para mostrar que la obra ni es drama ni traducción, sino que es más bien una antología del uso decoroso del lenguaje en una miscelánea de situaciones bien diferentes. [...] En este sentido comprendemos cómo Plauto no fue más que un pretexto externo para un vehículo didáctico, una «muestra de la lengua castellana» con que doctrinar a los jóvenes en el buen uso de su lengua materna. [...] [Pérez de Oliva] percibió en su modelo clásico una nueva forma significativa, retóricamente orientada, cuyo grato objeto fue dignificar su lengua natural». Cita recogida del artículo «La estructura didáctica del *Anfitrión* de Fernán Pérez de Oliva», *Annali, Sezione Romanza*, XIX, 1977, pp. 211-212. Resulta un poco excesiva esta simplificación de la obra de Pérez de Oliva, intentando explicar las diferentes partes de la obra como componentes de ese discurso sobre el buen uso de la lengua, cuando, en muchos casos, lo que se interpreta desde un punto de vista retórico sigue fielmente la composición plautina.

El prólogo de la comedia de Pérez de Oliva está construido siguiendo la normativa retórica clásica para la construcción del exordio, contenida en manuales tan fundamentales como la *Rhetorica* de Aristóteles, el *De inventione* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium* o la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Todos estos autores coinciden en señalar que el exordio es el comienzo del discurso, cuya función es conseguir un público *benevolum, docilem y attentum*<sup>250</sup>. Una vez explicado qué es el exordio –el comienzo del discurso- y cuál es su función, se indican los modos de conseguir que el público se muestre benévolo, atento y dócil<sup>251</sup>. Para conseguir que el público sea benévolo se establecen cuatro fórmulas: *ab nostra persona* –elogio del cliente y de la valía de su causa y alabanza moderada del orador-, *ab adversariorum persona* –criticar la parte contraria para quitarle las simpatías del público-, *ab iudicium (auditorum) persona* –elogio del público-, y *a causa* –elogio del punto de vista de la causa propia y ataque al de la parte contraria.

Pérez de Oliva recoge en el prólogo de su comedia algunos de estos recursos. Así, defiende su «causa», es decir, su objetivo de escribir una buena obra en castellano para dignificar esta lengua romance. Para captar la benevolencia del público, se presenta como una persona modesta, al afirmar que sólo se ha atrevido a publicar su obra cuando la han examinado personas notables<sup>252</sup>. Con el objetivo de llamar su atención, asegura que el asunto que se va a tratar es muy importante y novedoso: «Si fueren agradables a vuestros oídos, el hábito y estilo quiero mudar, para deziros cosas maiores que vistas tengo y entendidas». Una forma también muy eficaz para llamar la atención del público es pedir simplemente que presten atención: «Oyd pues atentamente lo que dezir queremos, porque es cosa estraña, y sin la lumbre que mis palabras agora os darán andaríades en tinieblas». La llamada de atención se reafirma al asegurar que, sin la

---

<sup>250</sup> Así aparece explicado en Cicerón, *De inventione*, 1, 15, 20: «exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem, quod eveniet si eum benevolum, attentum, docile, confecerit»; en la *Rhetorica ad Herennium*, 1, 4, 6: «principium est cum statim auditoris animum nobis idoneum reddimus ad audiendum: id ita sumitur, ut attentos, ut dociles, ut benivolos auditores habere possimus» o en *Institutio oratoria*, 4, 1, 5: «causa principii nulla alia est quam ut auditorem quo sit nobis in ceteris partibus accommodatior praeparamus; id fieri tribus maxime rebus inter auctores plurimos constat: si benevolum, attentum, docilem fecerimus».

<sup>251</sup> La explicación de la normativa retórica sobre el exordio aparece recogida y explicada en el *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* de H. Lausberg, vol. I, Madrid, Gredos, 1983 [1960], pp. 240-260. De él tomo los datos aquí recogidos sobre la función y composición del exordio.

<sup>252</sup> Señala E. R. Curtius que una de las habituales fórmulas de modestia con las que el orador o escritor quería ganarse la benevolencia del público era asegurar que sólo se atrevía a coger la pluma porque un amigo o protector se lo había sugerido o mandado al conocer la importancia de la materia tratada. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I, México, Madrid, Buenos Aires, F.C.E., 1976, pp. 130.



ayuda de la introducción, los oyentes no entenderán el desarrollo de la comedia. A continuación, la forma de conseguir que el público se muestre dócil es hacer una enumeración concisa de los asuntos que se van a tratar. Ya Pérez de Oliva había expuesto estos antecedentes, de una forma bastante objetiva, en el Argumento; en el prólogo no le interesa tanto informar cuanto remarcar la falsedad de los mitos. Ha prometido una materia novedosa y, dado que el público oyente o lector de la comedia debía ser un público erudito y conocedor del mito de Hércules, la novedad consiste en la orientación e interpretación que se va a dar a la materia mítica.

Se observa una coherencia interna entre los tres textos introductorios: la intención didáctica y moralizadora se entrelaza con referencias cruzadas. El didactismo se desarrolla sobre todo en la dedicatoria, en la que el autor expone su propósito de enseñar a su sobrino el uso correcto de su propia lengua, una virtud necesaria en los hombres ilustres, y ello a través de un género en la época poco apropiado para algo más que para un simple, incluso vulgar, entretenimiento, el género teatral de la comedia:

Léelo con diligencia; porque las comedias antes escritas fueron fuentes de la eloquencia de Marco Tulio, que mucho amó a su muy familiar Terencio y los otros que en semejante estilo escrivieron. Si exemplo de tan grande fuerça no te mueve, la razón también te lo mostrará, porque el estilo de dezir en comedia es tan diverso como son los movimientos de los hombres. [...] Quando deste amor bien preso te tuviere te daré cosas que sean de mayor severidad. (Peale, p. 4)<sup>253</sup>

En estas palabras de la dedicatoria, Pérez de Oliva está exponiendo una teoría dramática, breve y no plenamente articulada, pero que contiene alguna de las principales ideas que sobre la comedia circulaban en ese momento, con las enseñanzas de los autores clásicos y de los preceptistas posteriores. Por una parte, se justifica el uso del desprestigiado género cómico, como ya hiciera Villalobos. Además, Pérez de Oliva

---

<sup>253</sup> Esta cita recuerda las palabras de Villalobos al introducir su traducción de la misma obra de Plauto: «Como los fuertes guerreros ejercitan á las veces las personas en los juegos de cañas y justas [...]; así los entendimientos humanos, que suelen contemplar en las cosas árdas, se abajan algunas veces á ejercitar en las comedias u otras cosas dulces de poesía, como hacia Sócrates, Solon y Platon, grandísimos filósofos y muy probados auctores de la sciencia.

Por tanto, si alguno tachare esta nuestra traducion por parecerle cosa impertinente á los estudiosos, ninguna injuria nos hace, por dos cosas: la una es porque no sabe lo que se dice, y habemos placer que se consuele de lo que no sabe con reprehender al que lo sabe; la otra es por lo poco en que estimamos á tales hombres, que no es razon de tener en cuenta al que quiere ser tan ruin, que determina de ser invidioso» (p. 461).

hace uso del tópico del *prodesse et delectare* extendido desde Horacio (*Ars poetica*, verso 343), pues el autor valora la comedia porque en ella se une lo suave y dulce con la enseñanza. Los valores que, según Pérez de Oliva, justifican la comedia, aunque no la eleven más allá del puro divertimento, son su amenidad, que facilita el aprendizaje, su variado estilo y su suavidad. La comedia es, por lo tanto, el primer eslabón para aprender, una especie de llave de acceso al saber, que debe ser sustituida después por otros textos más severos. De este modo, nuestro autor, que no es un dramaturgo como su contemporáneo Torres Naharro, mejora la negativa valoración de la comedia, pero aún no considera a esta última un género independiente y valioso por sí mismo.

Junto al deseo de enseñar el uso correcto de la lengua materna, nuestro autor se propone también un fin moral: criticar las creencias de «la ciega gentilidad» y defender la auténtica religión, la cristiana. La visión que nuestro autor ofrece de los dioses paganos es uno de los aspectos en los que se observa una radical transformación entre el comediógrafo latino y el humanista.

No es fácil decir si Plauto cree en los dioses o no, pero presenta una actitud, si bien humorística, también respetuosa hacia unos personajes dotados de cierta grandeza y benevolencia: «Hemos hecho mucho tanto mi padre como yo por vosotros y vuestra nación» (vv. 39-40). Aporta un toque de humor al insistir en los continuos juegos amorosos de Júpiter (vv. 104-6), pero no hay actitud crítica hacia tal actuación, pues, como dice Mercurio en el verso 995, su padre «amat: sapit; recte facit, animo quando opsequitur suo [...]»<sup>254</sup> (p. 44)». Plauto, comediógrafo y no teólogo, elimina el contenido teológico del mito. Aquí no importa si el engaño a los hombres por parte de los dioses está justificado al dotar a la humanidad de un héroe como Hércules, paradigma del valor, sino el proceso por el que se gesta al héroe, con más posibilidades cómicas.

A diferencia de la comedia plautina, en la de Pérez de Oliva hay un fuerte contenido moral. El autor renacentista pretende poner de relieve la equivocación de las creencias de los romanos, frente a la verdadera fe, la cristiana. Para ello, se presenta a los dioses como simples mortales, incluso como meros juglares, y se elimina cualquier alabanza (las últimas palabras de Anfitrión ponen de manifiesto el abuso de poder de los dioses y Naucrates, al final, pide silencio para acallar la vergüenza). Anfitrión no se alegra de haber compartido sus bienes con Júpiter y espera la llegada de un dios justo

---

<sup>254</sup> «Ama: es inteligente; hace bien en obedecer a sus impulsos».

que le venga, lo cual puede ser una referencia velada de Cristo. Sería, pues, un cierre coherente con el desarrollo de la acción.

En la actitud de Pérez de Oliva se observa un reflejo de la que la Europa cristiana mantenía hacia la mitología clásica, con la sucesión de los diferentes métodos de interpretación de los mitos<sup>255</sup>. Si a comienzos de la era cristiana, los apologistas primero, y los Padres de la Iglesia después, habían criticado el politeísmo del pueblo romano y a sus dioses<sup>256</sup>, en la Edad Media se considera que los dioses paganos forman parte de la historia, están en el origen de nuestra cultura y, por ello, es lícito mantener su memoria. Por otra parte, como no se podía conciliar la poco ejemplar actitud de los dioses con la afirmación de que autoridades como Homero se equivocaran, se desarrolló la interpretación alegórica de los mitos, que buscaba en ellos explicaciones de verdades físicas, morales e históricas<sup>257</sup>. Desde el punto de vista de la religión, era difícil reconciliar la mitología con la religión cristiana, pero históricamente era imposible sustraerse al pasado. Posteriormente, algunos humanistas, influidos por el neoplatonismo, no sólo intentarán extraer de estas historias una enseñanza moral escondida, sino que procurarán establecer un parentesco entre la sabiduría profana y la Escritura Sagrada.

---

<sup>255</sup> Según A. Ruiz de Elvira, en su obra *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 14-20, son seis los principales métodos de interpretación: el simbolismo o alegorismo (método más extendido y utilizado, explica los mitos como imágenes de los fenómenos naturales, las cualidades morales del hombre individual o las experiencias sociales); la pseudo-racionalización (descubre en los mitos hechos normales de la vida transformados en prodigios por confusión de nombres o malentendimiento de un suceso); el evemerismo (fundado por Evémero de Mesene en el último cuarto del siglo IV a.C., quien afirmaba que los dioses eran antiguos hombres que, por sus cualidades y hechos excepcionales, se habían convertido en dioses); el astralismo (los mitos enmascaran antiguas creencias sobre el sol, la luna y las estrellas); el ritualismo (los mitos se relacionan siempre con un rito o ceremonia mágica o religiosa); el psicologismo (representado por el psicoanálisis freudiano y sus prolongaciones, explica el mito por el inconsciente o juego de fuerzas que operan ocultamente en el alma, con predominio de las de origen sexual, produciendo un sistema de alegorías o engañosas ensoñaciones).

<sup>256</sup> Sobre la concepción y utilización de la mitología clásica en la Edad Media y en el Renacimiento, cfr. el completo estudio de J. Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983. A él sigo en la descripción de la evolución del uso de la mitología durante este periodo.

<sup>257</sup> El método alegórico fue una solución para conciliar la religión con la historia. Este método comenzó, según los testimonios, en el siglo VI a.C. con Teágenes de Regio, contemporáneo de Cambises. Era difícil extraer un contenido edificante de un comportamiento tan poco ejemplar como el de los dioses y, a la vez, resultaba poco apropiado aceptar que los grandes poetas, como Homero, se equivocaban; era más fácil considerar que había un sentido oculto tras esas historias. Sin embargo, las consecuencias morales y religiosas derivadas de mantener vivas, si no las creencias y ritos, sí las figuras de la mitología clásica, llevaron a los Padres de la Iglesia a rechazar el método alegórico, por considerar que se disfrazaba un contenido erróneo y escandaloso con una doctrina profunda. No obstante, como este método resultaba muy cómodo y didáctico, se utilizó primero para convertir a los dioses paganos en materia de enseñanza inofensiva y terminó siendo el medio más sencillo y comprensible de transmitir la doctrina religiosa. Sobre los orígenes y desarrollo de este método, *vid.* A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 15.

Así pues, las figuras de los dioses paganos se mantuvieron a lo largo de los siglos, bien como elemento cultural y referencial imprescindible, bien como elemento edificante. A través de las fuentes directas (los autores clásicos) o por medio de intermediarios (manuales, compendios o diccionarios de mitología), los estudiosos o artistas renacentistas podían instruirse y obtener un rico material para sus obras. No obstante, muchos humanistas, entre ellos, nuestros traductores Villalobos y Pérez de Oliva, critican la visión engrandecedora de los dioses transmitida desde la Antigüedad, aunque son incapaces de renunciar a la rica cultura clásica. Pérez de Oliva adopta una actitud racionalizadora, tanto en su presentación de los dioses (a los que humaniza), como en el tratamiento de todos los elementos míticos. Un ejemplo lo tenemos en el tema de la “noche larga”: según el mito, Júpiter ordena a la Noche que se detenga para que pueda gozar del amor de Alcúmena, y la Noche se prolonga por espacio de tres días. En la comedia de Plauto, Sosia justifica la larga duración de la noche porque el Nocturno y el Sol, ambos personificados como un dios, se han debido acostar ligeramente borrachos, lo que provoca la ira de Mercurio, que le está escuchando (vv. 271-290). Aparte de la comicidad de la situación (imaginarse a un dios borracho y con resaca), el comentario de Sosia refleja una cotidianeidad con los dioses, en los que se puede o no creer, pero que constituyen una realidad aceptada. Nada de esto aparece en la obra de Pérez de Oliva. La justificación de la larga duración de la noche se hace con criterios astronómicos: las estrellas no se mueven y no ocupan la posición que deberían (no obstante, este motivo también aparece en la comedia plautina, en los vv. 273-275). Lo que se puede expresar desde un punto de vista científico resulta incoherente hacerlo desde la mitología, por lo que se eliminan todos los elementos míticos superfluos.

Si bien Pérez de Oliva evita en lo posible la mención de elementos mitológicos innecesarios, sí hace referencia a un mito que no aparece en la comedia de Plauto. En la discusión entre Anfitrión y Sosia en la escena cuarta de la comedia de Oliva, Sosia es comparado con Narciso:

Anf.: ¿O si te has mirado en algún lago, do avrás visto esotro Sosia que dizes?

So.: Bien sabes que yo no soy Narciso, que mi ymagen me provocase a contemplación en las aguas. (Peale, p. 19)

Resulta curiosa esta breve mención al mito de Narciso, poco coherente con el tono general de la obra y poco fiel con el original latino (Plauto no mezcla mitos en su comedia, se atiene únicamente al del nacimiento de Hércules). Con la introducción de este mito se consiguen dos cosas. Por una parte, el autor se permite una breve demostración de erudición, al relacionar el mito de Anfitrión con el mito de Narciso, en el que también se produce un desdoblamiento y confusión de personalidades (Narciso y su imagen). Por otra, aporta a la comedia un elemento de comicidad, escasa por lo demás, al comparar a Sosia con Narciso, modelo de belleza, cuando poco antes ha sido definido el criado como «crespo y narigudo, la espalda redonda, las piernas luengas y el cuerpo corto» (Peale, p. 15). Observamos aquí una utilización neutra de la mitología como simple demostración de saber, desprovista en esta ocasión, a diferencia del resto de la comedia, de todo condicionamiento ético o pedagógico.

Un aspecto que diferencia la obra de Pérez de Oliva de la de Plauto es la forma de explicar la confusión creada por los dioses. En la comedia plautina, los personajes, al desconocer la intervención de los dioses, consideran que la confusión se debe a la locura (Alcmena desvaría, según su esposo<sup>258</sup>), a la borrachera (a la que se deben las historias de Sosia, según su amo<sup>259</sup>) o a ensoñaciones<sup>260</sup>. Según Benjamín García-Hernández, la utilización de elementos como el sueño, la locura, la magia o la embriaguez, todos ellos de clara ascendencia dionisiaca, muestra la actualidad de la secta de las bacantes en Roma; para este erudito, el nombre de Bromia no es casualidad, ya que *Bromios* es el epíteto más habitual para el dios del vino en *Las Bacantes*<sup>261</sup>. En la comedia de Pérez de Oliva se emplean de forma diferente estos tres motivos. Tanto la locura como la borrachera se emplean en los mismos pasajes que en la comedia plautina, pero la utilización de las ensoñaciones como causantes de la confusión es mucho mayor en la comedia del humanista que en la del comediógrafo latino. Plauto hace alguna referencia al sueño, pero en la comedia de Pérez de Oliva aparece este motivo de forma más desarrollada y frecuente<sup>262</sup>. En la comedia de Plauto, Mercurio afirma que va a

---

<sup>258</sup> Acto II, escena segunda, vv. 696, 709, 719, 727-730.

<sup>259</sup> Acto II, escena primera, vv. 574-576.

<sup>260</sup> Acto II, escena segunda, vv. 620-624, 701, 726, 738.

<sup>261</sup> B. García-Hernández, *op. cit.*, pp. 105-6.

<sup>262</sup> Así, por ejemplo, en la escena segunda dice Mercurio: «Todo es verdad lo que dize, pero yo le haré parecer sueño» (Peale, p. 10). Más adelante, en la escena cuarta, Anfitrión por dos veces acusa a Sosia de haberse quedado dormido o de ver visiones en sueños: «Bien lo muestras, pues aun aquello te crees que debes aver soñado» (Peale, p. 19) y «Hora es ya que vamos a ver a Alcmena. Sígueme. Entre tanto saldrás del sueño do has visto todas estas vanidades» (Peale, p. 20). Posteriormente, cuando Alcmena

confundir a los hombres para así divertirse a su costa; en la de Pérez de Oliva, los personajes confundirán la realidad con el sueño o, incluso, con la locura y ya no por simple diversión. Todo ello contribuye a aumentar aún más la sensación de irrealidad, potenciada además por la inexplicable duración de la noche.

Los dos cambios más significativos de la obra de Pérez de Oliva respecto al original latino son la introducción del largo parlamento sobre la guerra que realiza Júpiter al despedirse de Alcumena en la escena tercera y el cuento que relata Sosia a Anfitrión en la escena quinta, innovaciones de Pérez de Oliva que recogen la tradición literaria medieval conocida por el autor. Ambas transformaciones no han sido positivamente juzgadas por los críticos, considerando que retardaban inútilmente el desarrollo de la acción. Sin embargo, como ya se ha señalado anteriormente, si se juzga la obra según el criterio moralizador y didáctico del autor, estas incorporaciones no sólo no resultan superfluas, sino que aparecen plenamente justificadas y coherentes con la intención de la obra.

En la escena tercera de despedida entre el dios y Alcumena, Júpiter pronuncia un discurso sobre los motivos que provocan las guerras. En la obra de Pérez de Oliva, el tema de la guerra ocupa un lugar mucho más importante que en la comedia de Plauto, en la cual se relatan los sucesos ocurridos en la batalla una única vez, en la escena primera del acto I, como recurso para informar a los espectadores de los sucesos ocurridos antes del comienzo de la obra<sup>263</sup>. Para el autor humanista, este tema resulta de gran interés, como se observa en las frecuentes alusiones al mismo –tres personajes, Júpiter-Anfitrión, Alcumena y Sosia, ofrecen su opinión sobre este tema-, y es la causa de la introducción de dos significativos cambios de la obra respecto al original latino: la escena primera de encuentro entre Júpiter y Alcumena y el discurso de Júpiter.

---

entra en la casa para traer la prueba que demostrará su inocencia, dice Anfitrión: «Yo creo, Sosia, que alguna fuerte aprehensión que de mi ha tenido le ha mudado el seso a esta muger. Como lo ha soñado o pensado sola, así le quedó en phantasía» (Peale, p. 23).

<sup>263</sup> En las comedias plautinas apenas aparecen descripciones o referencias directas de batallas, aunque el mundo bélico está presente como algo cotidiano en numerosos pasajes de las comedias, a través de comparaciones, de metáforas o de personajes relacionados con dicho mundo, como el famoso *miles gloriosus*, una de las grandes creaciones de Plauto. En estas referencias, como señala P. Cagniard en su artículo «Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute», *Latomus*, 58, 1999, p. 760, Plauto no presenta la guerra en ningún momento como un arte o como una actividad gloriosa, sino que la asimila a expediciones de rapiña que sólo sirven para enriquecer a soldados profesionales, muy alejados de la imagen del soldado valiente y entregado a la defensa de su patria.

El discurso que realiza Júpiter sobre las causas de la guerra adopta la forma del diálogo didáctico<sup>264</sup>. Dado que forma parte de una obra de teatro, al autor le resulta muy cómodo construir el discurso en forma de diálogo: Alcumena pregunta y su esposo le alecciona. El género del discurso didáctico tuvo un enorme desarrollo durante el siglo XVI y su éxito se debe a que permite transmitir una enseñanza de una forma entretenida, con lo que cumple con el mandato horaciano del *prodesse et delectare*<sup>265</sup>. Como la imprenta favoreciese el acercamiento de un público más abundante a la literatura, los autores se preocuparon por las consecuencias morales de sus obras y, por ello, valoraron los géneros que favorecían el aprendizaje, transmitían un contenido moral y didáctico y resultaban agradables para un público, selecto sí, pero más amplio que el puramente erudito.

El diálogo es un género abierto, que se relaciona con géneros no literarios, como el tratado y las enciclopedias<sup>266</sup> y con géneros literarios, especialmente con el drama<sup>267</sup>, además de con otras formas literarias no dialécticas, como los relatos, *exempla*, sentencias o refranes, lo que hace que este género sea un cruce entre la literatura y la filosofía, muy apto para la enseñanza. Precisamente este carácter abierto y didáctico es el que le permite a Pérez de Oliva utilizar dentro de la comedia un género que él conoce y domina, como demuestra en los diálogos que escribió, entre los que sobresale el que se ha convertido en su más conocida obra, el *Diálogo de la dignidad del hombre*<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> Cfr. M<sup>a</sup> L. Cerrón Puga, “Introducción” a su edición de la obra de Pérez de Oliva *Diálogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1982; A. Prieto, «Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista», *Estudios sobre literatura española del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984; A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986; J. Savoye, «Del diálogo humanístico a la novela», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986; J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1988; A. Rallo Gruss, *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Universidad de Málaga, 1996.

<sup>265</sup> J. Gómez, en su estudio sobre el diálogo en el Renacimiento español, señala que «el éxito editorial de los diálogos se debe, al parecer, a que no son obras exclusivamente de ficción, que tan sólo procuran el *delectare* del lector, sino que son obras de carácter didáctico y, como se pensaba en la época, “muy provechosas”». J. Gómez, *op. cit.*, p. 168.

<sup>266</sup> En el tratado, el conocimiento se expone de una forma técnica, menos pedagógica y sin ninguna relación con la vida cotidiana, mientras que en el diálogo, la transmisión del saber se hace a través de una ficción conversacional, con unos personajes caracterizados de forma individual y no como meras abstracciones o alegorías, situados en un tiempo y un espacio más o menos simbólicos. Todo ello convierte al diálogo en el instrumento pedagógico más indicado.

<sup>267</sup> Si bien es cierto que en el diálogo apenas hay acción y lo que importa es la divulgación de la doctrina, sí que hay una especie de dramatización en el intercambio de preguntas y respuestas, con unos personajes que están caracterizados de acuerdo con la materia que exponen y con un marco espacio-temporal.

<sup>268</sup> Señala C. Baranda, en un artículo sobre este diálogo, que «una interpretación del *Diálogo de la dignidad del hombre* en esta línea, o sea como expresión de la disparidad entre dos formas de razonamiento que corresponden a ámbitos de conocimiento diversos, resulta congruente también con la trayectoria intelectual de Pérez de Oliva, cuya formación aún de manera poco habitual el interés por las “letras de humanidad” y la dedicación académica especializada. En sus obras compatibiliza la

Los diálogos didácticos constan de dos partes: la *praeparatio* y la *contentio*, que a su vez se divide en *propositio* y *probatio*<sup>269</sup>. En el diálogo que se establece en la obra de Pérez de Oliva entre Alcumena y Júpiter se elimina la *praeparatio*, pues los interlocutores ya son conocidos. Sí se respeta la forma de la *contentio*. En este caso es Alcumena la que *propone* el tema del diálogo, la guerra, a través de dos preguntas. La respuesta a las mismas da lugar a dos discursos sobre la guerra, el segundo más largo y elaborado que el primero, que componen la *probatio*. El papel de Alcumena se limita a una breve crítica y a sus preguntas. Pérez de Oliva elabora con ello un tipo de diálogo que se acerca más a los ciceronianos, modelo que él utilizó para la composición de sus auténticos diálogos, en los que, más que una conversación, se sucedían discursos sucesivos sobre un tema. No era frecuente que interviniesen mujeres en los diálogos del siglo XVI y, de hacerlo, su función era secundaria, limitándose muchas veces a proponer el tema, como aquí hace Alcumena<sup>270</sup>.

Esta variación introducida por Pérez de Oliva respecto al original latino demuestra que, en un siglo de continuos enfrentamientos, la guerra y la paz se convierten en un tema de actualidad al que no se sustrajeron los humanistas y otros intelectuales<sup>271</sup>, que la consideraron, o bien como un mal inevitable<sup>272</sup>, o como una

---

preocupación por el esmero en el cultivo de la lengua vulgar con el rigor y sistematismo escolástico en latín». C. Baranda, «Marcas de interlocución en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva», *Criticón*, 81-82, 2001, p. 295.

<sup>269</sup> Según la descripción que hace J. Gómez, *op. cit.*, pp. 43-63, en la primera parte del diálogo, la *praeparatio*, se hace una introducción de los interlocutores y del marco espacio-temporal en el que se va a desarrollar la conversación. En la *propositio* se establece el objetivo específico del diálogo, con la propuesta de un tema por parte de los alumnos al maestro, a quien, por su mayor sabiduría, están ansiosos de escuchar. Tras la *propositio* se da paso a la *probatio*, en la que se expone la argumentación lógica del tema, tratando de convencer al interlocutor (la forma más habitual de diálogo es aquel en el que intervienen dos personas) o a los interlocutores. En cuanto a los personajes que intervienen en un diálogo, indica A. Rallo (*op. cit.*, p. 15), que es un número variable y que, entre ellos, se distingue un personaje principal que funciona como conductor de la conversación y que suele asumir desde su mayor conocimiento del tema el reflejo del autor, en tanto que los demás cumplen el papel de *domandatori*, de oponentes, o de simple auditorio.

<sup>270</sup> J. Gómez señala como excepción los *Coloquios familiares* de Erasmo, los diálogos erasmistas de Maldonado y los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján, en los que la mujer tiene un papel tan importante como el del varón. J. Gómez, *op. cit.*, p. 26.

<sup>271</sup> Un análisis de las teorías que se desarrollaron sobre la guerra lo encontramos en la obra de J. A. Fernández Santamaría, *El estado, la guerra y la paz*, Madrid, Akal Universitaria, 1988, en el capítulo V, «Las teorías sobre la guerra y la paz en la época de Erasmo», pp. 125-164. Este autor examina las teorías de San Agustín, el pacifismo erasmista y la doctrina de la guerra justa y las ideas de Vives, Valdés, Rabelais y Moro. Otros estudios sobre este aspecto y su influencia en el pensamiento y en la literatura son: C. T. Allmand (ed.), *War, literature and politics in the late middle ages*, Liverpool University Press, 1976; J. A. Fernández Santamaría, *The state, war and peace: Spanish political thought in the Renaissance, 1516-1559*, Cambridge University Press, 1977; B. Bennassar, *The Spanish character: attitudes and mentalities from the sixteenth to the nineteenth centuries*, London, 1979; A. Corvisier, *Armies and societies in Europe, 1494-1789*, Indiana University Press, 1979; J. R. Hale, *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento 1450-1620*, Madrid, MD, 1990.



barbarie totalmente rechazable<sup>273</sup>. También en España fue un tema de amplia discusión, en la que se incluye nuestro humanista, Pérez de Oliva, claramente pacifista y crítico, por lo que se comprende la importancia que nuestro autor da a un tema que en el original latino era puramente ocasional.

El otro gran cambio que introduce Pérez de Oliva respecto al original es la inclusión de un cuento en la escena quinta. El contenido del cuento y alguna de las frases del mismo, como «Pues pedís que a mi mismo no me crea» se relacionan, así, con la temática de la comedia, aunque, al igual que en el parlamento de Júpiter sobre la guerra, de forma muy débil. También este cambio favorece la intención didáctica del autor. Utilizando como marco la comedia e introduciendo elementos de géneros como el diálogo o el cuento<sup>274</sup>, aprovecha el autor todos los géneros literarios cuyas posibilidades didácticas por una parte favorecen su afán pedagógico, por otra, posibilitan su deseo de construir una obra de estilo elevado y gran erudición.

Hemos analizado hasta aquí las similitudes y diferencias que presenta la comedia *El Anfitrión* de Pérez de Oliva respecto a su original latino, el *Amphitruo* de Plauto. Los

---

<sup>272</sup> Muchos consideran la guerra como una parte inevitable de la vida política o justifican la denominada «guerra justa», doctrina de amplia aceptación que iniciara San Agustín y perfeccionara Santo Tomás. Entre las voces que se levantan defendiendo la necesidad de la guerra destacó la de Maquiavelo.

<sup>273</sup> Personas de gran influencia se declaran decididamente a favor de la paz y, entre ellos, ninguno tan acérrimo defensor de la misma como Erasmo. Él defendía la *philosophia Christi*, según la cual, era completamente contrario a la ley de Dios que las naciones cristianas luchasen entre sí. Únicamente se justifica la guerra como defensa contra los enemigos de la cristiandad. Las doctrinas de Erasmo influyeron enormemente en los pensadores españoles. En España destacan entre las posturas pacifistas las de la Escuela de Salamanca, con Francisco de Vitoria como figura más relevante, y las de Juan Luis Vives. No obstante, pese a que ambas partes se declaran contrarias a la guerra, su actitud será diferente, con un pacifismo más suavizado en el caso de la Escuela de Salamanca. Esta escuela contempla la guerra desde un punto de vista jurídico: la guerra es un hecho lamentable pero inevitable, por lo que es preciso darle un cauce legal para que no se cometan atropellos excesivos. Aceptan el *ius belli*, vigente desde la época romana. Frente a esta posición, relativamente pacifista, se sitúa Juan Luis Vives, seguidor de Erasmo y, como él, completamente opuesto a la guerra.

<sup>274</sup> El cuento, junto a otras formas breves, como la fábula o el apólogo, se engloba dentro del género del *exemplum*. Su momento de máxima expansión fue el comprendido entre los siglos XII, XIII y XIV, aunque se extendió más allá de estas barreras temporales. Su principal foco difusor fue el mundo oriental, pero también se conoció en occidente. Ya los autores clásicos, como Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, aconsejan el uso del ejemplo, aunque ellos lo tratan como un recurso retórico y no con las características que, como género, adopta en la Edad Media. En las literaturas románicas se tomaron los cuentos principalmente del mundo oriental y se extendió su uso con una función didáctica, litúrgica y catequética. Es un género de difícil delimitación, tanto temporal como genérica, aunque se caracteriza por las composiciones cortas, de las que se extrae una enseñanza o moraleja de carácter ético, y su procedencia oriental. Una de las personas que más ha estudiado la cuentística española es M<sup>a</sup> J. Lacarra, con su obra de obligada referencia *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Universidad de Zaragoza, 1979. Su clasificación de los procedimientos para insertar ejemplos en las obras («novela marco»; «caja china»; «ensartado»; «marco dialogado») la mantienen muchos estudiosos.

cambios de la obra de Pérez de Oliva respecto a la de Plauto se refieren al contenido y al sentido del texto. Plauto escribía como dramaturgo, Pérez de Oliva, como humanista y profesor. Distintas son sus intenciones y diferentes, por ello, sus obras. Se ha criticado lo poco apropiados que resultan sus cambios y la pérdida del efecto cómico del autor latino ante el carácter más discursivo y erudito de Pérez de Oliva. Se ha visto en la última escena un final confuso y embrollado, con la supresión del personaje de Bromia y la aparición de Júpiter como *deus ex machina*, y una incoherente profecía de la llegada de Cristo. Tal vez se comprenderá y valorará mejor esta obra si se la observa desde el punto de vista del autor, un eminente humanista y erudito, que quiso componer una obra entretenida y provechosa y en la que reflejó de forma muy clara el mundo humanista de la España del siglo XVI.

### C) VERSIÓN ANÓNIMA DEL *ANFITRIÓN*, TOLEDO, 1554

En 1554 se publicó en Toledo una nueva versión del *Amphitruo* de Plauto, titulada *Comedia de Plauto llamada Amphitruion traducida de latin en lengua castellana. Agora nueuamente impressa en muy dulce, apazible y sentencioso estilo*. Al final de la obra se hace la siguiente anotación sobre la ciudad e imprenta en la que se estampó la obra: «Fue impressa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo: en casa de Juan de Ayala: en el año de MDLIII». No se hace ninguna referencia al nombre del autor.

Como consta en el prólogo, esta obra no es original, sino simplemente una mezcla de las versiones de Villalobos y Pérez de Oliva<sup>275</sup>. El objetivo del autor no es tanto pedagógico o didáctico, como lo era para Villalobos o para Pérez de Oliva, cuanto práctico: hacer accesibles ediciones que, famosas y solicitadas en su momento, resultaban con el paso del tiempo de difícil localización. La edición independiente de la traducción de Villalobos de 1517 era muy rara y difícil de encontrar y desde 1544 circulaba como colofón de un libro del mismo autor, de carácter científico, *Los Problemas de Villalobos*, que dificultaba el acceso a la lectura de una obra más propia para el entretenimiento que para la lectura de especialistas. Por su parte, la versión de Pérez de Oliva fue editada en 1525, pero se agotó muy pronto y hasta 1586 no vería una nueva edición. Por tanto, el autor anónimo no pretende ser original, sino sólo entretener a un público selecto con una obra apacible.

Dado que pretende realizar una traducción –deseando trasladar de latín en romance la primera obra de Plauto–, va a ajustarse en mayor medida a la obra de Villalobos que a la versión de Pérez de Oliva. Sigue casi siempre el texto de Villalobos, respetando las variaciones que éste introdujo, aunque sin justificarlas en comparación con el texto original plautino (que probablemente el autor anónimo no utilizó), e introduce las innovaciones que Pérez de Oliva realizara en su adaptación. El autor anónimo es, por lo tanto, un mero recopilador de dos obras anteriores de considerable éxito y su único rasgo de originalidad es la selección de escenas tomadas de una y otra versión.

---

<sup>275</sup> «Desseando yo prudente lector trasladar de latin en romance la primera comedia de Plauto llamada Amphitruion ofrecieron se me dos trasladaciones. La una del maestro Oliua: que por auer algunos años que se imprimio y por su gracioso estilo se hallan muy pocas. Y la otra que hizo el licenciado Villalobos que assi por sobre dicho como por estar metida entre otras obras suyas no se podia gozar. Por lo qual acorde de aprouecharme dellas tomando de cada vna lo mas apazible y sabroso por que la comedia fuesse mas gustosa. En que le pornan algunas cosas que no estan en el original de Plauto: y se callaran otras porque assi sea mejor entendida y apazible: como parescera adelante en los titulos y argumentos dela comedia». Cito según la *editio princeps*, pues no hay edición posterior. El texto se transcribe literalmente, sin modernizar la grafía.

El autor divide la obra en catorce autos. No utiliza las denominaciones de «acto» o «escena», solamente la de «aucto». Al comienzo, coloca un Proemio y un «Argumento para entender la comedia de Amphitruon». Sustituye el prólogo por el Argumento, como también había hecho Villalobos. El Proemio es una abreviación del primer párrafo del proemio de Villalobos. Veamos ambos textos:

Anónimo:

Plauto fue un excelente escriptor de comedias que es vn genero de poesia que se vsaba mucho enel tiempo antiguo escriuio en estilo elegante y gracioso tanto que algunos le llama padre dela lengua latina y por esto es preferido a todos los poetas comicos segun la sentencia de Varro que dize. Si mussae loquerentur latine / plautino sermone loquerentur<sup>276</sup>. Y no solo deste mas fue tambien alabado de otros muchos y graues auctores porque fue delos primeros que començo la elegancia dela poesia. Fue tan pobre que en tiempo que le sobraua de traer vna atahona le gastaua en hazer comedias y venderlas<sup>277</sup>. De las quales parecen solas veynte.

Primer párrafo del proemio de Villalobos:

Plauto fué un excelente poeta de comedias, que es un linaje de poesía que en el tiempo de la antigüedad usaban mucho. Fué muy elegante y muy gracioso; llámanle padre de la lengua latina, porque comenzó en él la elegancia de la poesía. Floreció en Roma en tiempo de Marco Caton, orador clarísimo y caballero muy famoso. Fué tenido este poeta en tanta autoridad, que no se desdeña de alabarle Varro, Stolon, y Aulo Gellio, y Horacio, y Sant Hierónimo, y Eusebio y otros muchos sapientísimos escritores. Y agora en nuestros tiempos han trabajado de corregir y glosar al Plauto cuatro hombres que en todo género de doctrina fueron los mayores sábios de toda Italia, conviene saber: Hermolao Bárbaro, cardenal de Aquileya, y Angelo Policiano, Filipo Beroaldo y Merula. La primera comedia que este poeta escribió se dice *Anfitrión*; esta es la que aquí traducimos de latin en romance.

---

<sup>276</sup> La sentencia corresponde en realidad a Elio Estilón y es transmitida por Quintiliano, *Inst. Or.*, X, 1, 99.

<sup>277</sup> Según Aulo Gelio, 3, 3, 14, Plauto habría perdido su dinero en el comercio y se habría puesto a trabajar al servicio de un tahonero. Al mismo tiempo, iba componiendo comedias, que le aportaron popularidad y el dinero suficiente con el que poder despedirse del panadero y dedicarse al teatro.

El autor anónimo, frente a Villalobos, suprime los nombres de los autores latinos y humanistas que estudian a Plauto, refiriéndose a ellos de forma general; añade una sentencia de Varrón y una referencia biográfica sobre el comediógrafo latino que no presenta Villalobos. El resto del proemio de Villalobos, en el que el autor alaba a su benefactor y justifica el valor de su obra, es suprimido por el autor anónimo.

Tras el Proemio y el Argumento, aparecen los catorce autos, con una breve explicación de los mismos al comienzo de cada uno. Los autos son copia casi literal de los textos correspondientes de Villalobos y de Pérez de Oliva. Cuando utiliza el texto de Villalobos, al autor anónimo se permite una mayor cantidad de cambios, aunque en conjunto, estos cambios son mínimos: se cambia el orden de alguna palabra o se sustituyen unas palabras por otras; se unen dos frases en una más abreviada o se suprime algún parlamento breve. El resto del texto permanece intacto. Cuando se emplea el texto de Pérez de Oliva, la copia es literal. La derivación de los autos respecto a las obras de Villalobos y de Pérez de Oliva se realiza de la siguiente manera<sup>278</sup>:

AUTOS TOMADOS DE VILLALOBOS	AUTOS TOMADOS DE PÉREZ DE OLIVA
	<u>Auto I</u> : encuentro entre Alcumena y Júpiter, invención de Oliva y que, como señala el autor anónimo, «esto no está en el original».
<u>Autos II-V</u> : - A. III: también se reduce el monólogo de Mercurio (escena 2 del Acto I de Plauto), indicándose que «no se pone todo este capítulo porque es largo». - A. IV: se suprimen las intervenciones de Mercurio (escena 3 del Acto I de Plauto), que hacen referencia explícita al adulterio de Júpiter y parte de la regañina de éste a su hijo.	

<sup>278</sup> Th. S. Jr. Beardsley, en su obra ya citada sobre las traducciones en España, página 45, señala erróneamente que los autos I al VI derivan de Pérez de Oliva, del VII al IX son una mezcla de Pérez de Oliva y de Villalobos y los demás derivan de Villalobos. Además, indica que el número total de autos es trece, cuando en realidad son catorce. Probablemente este autor no consultó el texto original.

	<p><u>Auto VI</u>: corresponde a la escena quinta de la obra de Pérez de Oliva, en la que se desarrolla el primer encuentro del auténtico Anfitrión con su esposa tras la despedida de Júpiter. El autor anónimo recoge también el cuento introducido por Pérez de Oliva sobre el hombre que se creía muerto.</p>
<p><u>Auto VII</u>: este auto está prácticamente entero tomado de Pérez de Oliva, pero el final se ajusta al texto de Villalobos.</p>	<p><u>Auto VII</u>: reconciliación entre Júpiter y Alcumena, con las novedades introducidas por Pérez de Oliva respecto al texto latino.</p>
<p><u>Autos VIII y IX</u>: monólogo de Júpiter, orgulloso por haber burlado a Alcumena y a Sosia, y monólogo de Mercurio, en el que planea qué hacer cuando aparezca Anfitrión. Ambos habían sido suprimidos por Pérez de Oliva.</p>	
<p><u>Auto X</u>: como en el Auto VII, el final está tomado de Villalobos.</p>	<p><u>Auto X</u>: encuentro entre Mercurio y Anfitrión; se sigue el texto de Pérez de Oliva, excepto al final.</p>
<p><u>Autos XI-XIV</u>: enfrentamiento entre los dos Anfitriones y el parto maravilloso de Alcumena. Están tomados de Villalobos, aunque aquí el autor anónimo no añade la escena final, en la que las criadas de Alcumena se burlan de Sosia, que Villalobos indica haber tomado de otro original.</p>	

Veamos, a modo de resumen, esta derivación en el siguiente cuadro:

VILLALOBOS	PÉREZ DE OLIVA	AUTOR ANÓNIMO
	Escena primera (innovación)	Auto primero
Villalobos (escenas 1, 2, 3 del acto I y 1 del acto II, Plauto)		Autos segundo al quinto
	Escena quinta (escena 2 del acto II, Plauto)	Auto sexto
Final, del texto de Villalobos	Escena sexta (escena 2 del acto III, Plauto)	Auto séptimo
Villalobos (escenas 3, 4 del acto III, Plauto)		Autos octavo y noveno
Final, del texto de Villalobos	Escena séptima (escena 6 del acto III y laguna, Plauto)	Auto décimo
Villalobos (acto V, Plauto)		Autos undécimo al décimo cuarto

Así pues, la mayor parte de la obra está tomada de la traducción de Villalobos; sólo en aquellos pasajes en los que Pérez de Oliva había introducido algo original utiliza el autor anónimo la versión del humanista cordobés. Con ello, la obra se mantiene más cercana al modelo latino, aunque introduce elementos nuevos, que dotan a la obra de originalidad y un carácter más sentencioso, al emplear los pasajes de Pérez de Oliva en los que éste demuestra un estilo más retórico y elevado (si bien no se utiliza el pasaje más retórico y erudito, el discurso sobre la guerra de la escena tercera). Al autor anónimo parece interesarle sobre todo la obra de Villalobos, más próxima al original y de lectura más sencilla, que la retórica y erudita adaptación de Pérez de Oliva. Sólo los autos primero y sexto están únicamente tomados de la obra de Pérez de Oliva y los autos séptimo y décimo corresponden, excepto en las líneas finales, al mismo autor. Los otros diez autos están tomados de la obra de Villalobos. La copia del texto es

prácticamente literal, con mínimos cambios, que se observan en la copia del texto de Villalobos, mientras que no hay cambios en la transcripción del texto de Pérez de Oliva.

Esta obra no la citan apenas los estudiosos que se ocupan de las adaptaciones de la comedia el *Amphitruo* de Plauto en la literatura posterior. Sólo Reinhardtstöttner la menciona en el capítulo dedicado a esta comedia, en el apartado correspondiente a la literatura española<sup>279</sup>. No se conocen ediciones posteriores.

---

<sup>279</sup> K. von Reinhardtstöttner, *Die klassischen Schriftsteller...*, p. 145-46.



## D) VERSIONES ANÓNIMAS PUBLICADAS EN AMBERES EN EL AÑO 1555

En 1555 se publicó en Amberes, en la casa de Martín Nucio, un volumen anónimo que contenía las traducciones de dos comedias de Plauto, tituladas *La comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua castellana*, y *La comedia de Plauto, intitulada Menechmos, traduzida en lengua castellana por el mismo author*. Manuel Artigas<sup>280</sup> propone como posible traductor a Juan Verzosa (1523-1574), aunque las razones aducidas no parecen ser suficientemente convincentes para algunos estudiosos<sup>281</sup>. Me referiré a esta atribución a Verzosa más adelante. No es, como en el caso anterior, la reunión en una única obra de traducciones o adaptaciones de comedias plautinas anteriores, sino la traducción de dos comedias de Plauto que no habían sido llevadas todavía al castellano. Eso sí, según señala el autor anónimo en el prólogo, sigue el ejemplo de Fernán Pérez de Oliva<sup>282</sup>:

Y acordándome que vuestra merced [...] me alabó mucho la traducción que hizo el maestro Hernán Pérez de Oliva de la primera comedia de Plauto intitulada *Amphitruon* parecióme que no sería tiempo muy perdido exercitarme yo en estudio donde gastó sus horas una persona tan calificada como Oliva.

Tanto él como el traductor anónimo del *Amphitruo* de 1554 utilizan como modelo la obra de Fernán Pérez de Oliva, en un caso, para copiarla, en otro, como inspiración. Sin embargo, a diferencia de Pérez de Oliva, el traductor anónimo de 1555 no realiza una adaptación, sino una traducción, con una labor similar a la de Francisco López de Villalobos, aunque en ningún momento se nombre al autor zamorano.

Frente a Villalobos, que realizó su traducción con un fin didáctico y, hasta cierto punto, con la idea de estar prestando un servicio de cierta relevancia, el autor anónimo realiza sus traducciones como mero entretenimiento:

Aviendo llegado a la villa de Lila con esta carga tan trabajosa y pesada de la hacienda real, [...] y como me faltasse la comunicación de la gente de la tierra por no

---

<sup>280</sup> M. Artigas, «Juan de Verzosa, traductor de Plauto», *Universidad*, 2, 1925, pp. 25-29.

<sup>281</sup> Así lo indica Th. S. Beardsley, Jr., *op. cit.*, p. 47, quien menciona también una hipótesis diferente presentada por Jean Peeters-Fontainas en su obra *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, 2 vols., Nieuwkoop, 1965, n. 1065, según la cual, Agustín Zarate pudo ser el traductor. Según Beardsley, Peeters no ofrece explicación ninguna sobre su adjudicación.

<sup>282</sup> Se cita según la *editio princeps*.

entender la lengua francesa que allí se usa, acógame a la conversación de los libros que suele ser más provechosa y menos pesada [...]. Acerté a recorrer a algunas comedias de Plauto que otras muchas veces he leydo y entre todas me agradó mucho la invención de aquella que se intitula milite glorioso.

Más allá de lo puramente anecdótico, el traductor no especifica sus objetivos, como habían hecho Villalobos o Pérez de Oliva. Su intención, además del entretenimiento personal, es dar a leer al secretario del rey, Gonzalo Pérez, a quien dedica la obra, «cosa nueva en nuestra lengua fuera de los papeles que tocan a negocios, que comúnmente traen pesadumbre». La elección de la obra que va a traducir responde también a un gusto personal, no a la consideración de Plauto como un autor valioso y que debe ser estudiado.

Sobre la forma en la que realiza la traducción, señala que no le resulta de una gran dificultad adaptar la comedia plautina a la lengua y costumbres españolas. Sí justifica la supresión de pasajes y los cambios, como el método para que su traducción no pierda la gracia y viveza de la lengua plautina:

Algunas palabras y aun razones enteras dejé de traducir y otras mudé, porque con mudarse la lengua no perdiesen los dichos de Plauto [...]. Pues como su lenguaje sea tan antiguo y las naciones tan diferentes, a traducirse al pie de la letra hubiera muchas palabras que no se entenderían y se corrompiera el phrasi o manera de hablar de cada lenguaje.

Así pues, según el autor, su traducción sirve para ser leída, no para ser representada, y se especifica incluso el receptor concreto de la misma, el secretario del rey. Los cambios que introduce, mínimos respecto al original latino, no los justifica por las necesidades de la lectura frente a la representación, como había hecho Villalobos, sino porque así es más amena y apropiada para el entretenimiento. Ya no se considera la labor de traducción como un trabajo penoso y con dificultades, tal y como se veía en los prólogos de los traductores del siglo precedente<sup>283</sup>. Nos encontramos en la segunda mitad del siglo, atrás han quedado las dudas sobre las posibilidades de la lengua castellana para transmitir las obras latinas y los recelos hacia el castellano como lengua de cultura. Observamos un elemento nuevo que no había aparecido en los prólogos de

---

<sup>283</sup> M. Morreale, «Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media», *Revista de Literatura*, 15, 1959, p. 4.

los traductores plautinos vistos hasta el momento: el deseo de realizar una traducción no tanto ajustada al texto latino en su aspecto lingüístico (como, en gran medida, ha hecho Villalobos), cuanto próxima al sentido del texto, a su frescura y a su gracia. Plauto ya no es sólo un autor clásico modélico, pero anquilosado, sino un autor vivo, capaz de entretener como lo hizo tantos siglos antes. Eso sí, en el ambiente privado de una lectura, no en las tablas. Apenas cuatro años más tarde se daría un paso más, el de la utilización de Plauto para los escenarios, a través de las adaptaciones de Timoneda.

Ya se ha indicado cómo el autor va a eliminar o modificar algunos pasajes. Indica también el autor que la traducción la ha realizado «en muy pocos días», lo cual influye en la calidad de la misma. Veamos, a continuación, las dos traducciones, la del *Milite glorioso* y la de los *Menechmos*. Dado que presentan unos rasgos muy similares, me referiré a las dos comedias al mismo tiempo, señalando los elementos que caracterizan la labor traductora del autor.

Las dos traducciones están divididas en cinco actos, según el criterio habitual de las ediciones plautinas contemporáneas al traductor. Pese a ser lo habitual en las ediciones de las comedias plautinas, el traductor anónimo es el primero que adopta esta división, pues ni Villalobos, ni Pérez de Oliva ni el traductor anónimo de 1554 habían dividido sus obras en cinco actos, sino que el texto aparecía sin divisiones, como el de Villalobos, o fragmentado en una sucesión variable de escenas o autos. En las traducciones de 1555, cada acto aparece dividido a su vez en escenas –aunque sin emplear esta denominación–, al comienzo de las cuales se nombra a los personajes que intervienen. Tanto en *Milite glorioso* como en *Los Menechmos*, el texto discurre bastante paralelo al original latino, aunque hay también varios rasgos diferenciadores, que se observan principalmente en el aspecto lingüístico, en breves supresiones o añadidos o en la atribución de algunos parlamentos a otros personajes de los que figuran en el original plautino.

En el aspecto lingüístico hay algunos rasgos que se mantienen en las dos traducciones y que responden al deseo, expresado por el traductor en la carta introductoria, de realizar pequeños cambios en la lengua para que no se perdiera la frescura del original. Procuran evitarse los habituales juramentos latinos «edepol» o

«hercle» y el uso de nombres de dioses paganos en las exclamaciones, que se sustituyen por el de «Dios»<sup>284</sup>. En algunos pasajes en los que se cita alguna divinidad pagana se suprime esta alusión<sup>285</sup>, aunque no siempre, pues se conservan pasajes con alusiones a costumbres paganas que podrían haber sido fácilmente suprimidos<sup>286</sup>. Además, se suprimen los nombres de las divinidades o personajes mitológicos poco conocidos y los personajes que poseen varios nombres son nombrados más frecuentemente con la denominación más popular, como Alejandro en lugar de Paris, nombre que, no obstante, también aparece (por ejemplo, en la página 29). Palabras que se refieren a elementos demasiado apegados al mundo antiguo y de los que no podrían hacerse una idea los lectores contemporáneos se sustituyen por sus equivalentes castellanos, como las unidades de capacidad<sup>287</sup>. Los insultos latinos se sustituyen por otros más castizos, como «Doñas vellacas» (*Los Menechmos*, p. 89) o «bellaco» (*Milite glorioso*, p. 20). Algunos pasajes latinos se traducen por expresiones castellanas más expresivas, como el verso 788 de *Menachmi*, «nescioquid uos uelitati estis inter uso duos», que es traducido por «algunas barajas deue auer auido entre vosotros». Por norma general, el autor renuncia a traducir los vocablos o pasajes más escabrosos, de carácter sexual, que suaviza o elimina. Como último rasgo dentro del apartado lingüístico, cabe señalar algunas variaciones a la hora de transcribir los nombres al castellano. Así, el personaje del joven, Pleusicles, pasa a ser denominado en la traducción Pleusides.

Como innovación, el traductor introduce un argumento al comienzo del *Milite glorioso*, debido a la ausencia del prólogo inicial en el original latino, que se retrasa hasta la escena segunda. En el caso de *Los Menechmos*, el prólogo se mantiene como en el original, aunque se introduce una variación: en la obra de Plauto, la acción transcurre en Sicilia, en la ciudad de Epidamno, mientras que en la traducción se sitúa la acción, también en Sicilia, pero en la ciudad de Zaragoza.

---

<sup>284</sup> Los ejemplos son numerosos, por lo que sólo citaré algunos. En la página 12 (sigo la numeración de la *editio princeps*, ya que no hay una edición posterior), dice Paestrio: «Dios te pague tanto bien como me hazes»; más adelante (página 32), este mismo personaje vuelve a decir «Dios os guarde». El caso más evidente es la despedida de la obra, en la que se sustituye el habitual epilog con la despedida «Valete et plaudite», por la castellanizada «vosotros señores oyentes quedad con Dios».

<sup>285</sup> Uno de los ejemplos más claros se produce en la escena quinta del acto tercero del *Miles*, en el que el personaje plautino habla de haberse salvado del mundo de Neptuno y en la traducción dice simplemente haber padecido en el mar.

<sup>286</sup> Precisamente en el ejemplo citado en la nota anterior, se ha suprimido la alusión a Neptuno, pero curiosamente no la que hace referencia a la costumbre de sacrificar a los dioses, aquí, a la diosa Diana, como agradecimiento por haber concluido el viaje sanos y salvos.

<sup>287</sup> Así, por ejemplo, en la página 30, el mozo Lucio habla de echar ocho cuartillos en un cántaro, cuando en el original se citan ocho heminas, medida equivalente aproximadamente a medio litro, muy similar a los 0.504 litros del cuartillo.

Ya se ha aludido al comienzo de este capítulo a la teoría defendida por Artigas, que atribuye la autoría de la traducción a Juan Verzosa, poeta zaragozano hoy muy poco conocido. Para esta atribución se basa Artigas en los datos contenidos en la epístola del traductor al Gonzalo Pérez, secretario real, en la que alude a un viaje real y a una estancia en la ciudad francesa de Lille, que formaría parte de un viaje emprendido por el autor anónimo con encargos del secretario real. Según Artigas, dicho viaje sería el realizado en 1554 por el entonces príncipe Felipe hacia Londres, para casarse con la reina María, en el que viajaría su secretario, Gonzalo Pérez, para quien trabajaba Verzosa. Desde Londres viajaría Verzosa a Roma y a Flandes, siempre por asuntos del secretario real. Puede discutirse la autoría de Verzosa, pero lo cierto es que resulta significativo que el autor anónimo, siempre muy fiel a Plauto en su original, se separe de él precisamente para situar la acción en una ciudad “siciliana” denominada Zaragoza. Teniendo en cuenta que no existe tal ciudad en la isla italiana, cabe pensar que el autor se está refiriendo a la ciudad aragonesa, en donde él había nacido en 1523. Verzosa poseía una rica cultura clásica, había aprendido la lengua griega y latina en la Universidad de París, y allí y en las universidades de Zaragoza y de Lobaina habría enseñado ambas lenguas. Como señala Latassa en su biografía sobre este poeta zaragozano, «D. Gonzalo Perez, Secretario del Príncipe y su Consejero, siendo sabedor de su singular pericia, de sus vastos conocimientos políticos y de su habilidad y uso en los idiomas latino, griego, italiano, francés, alemán é inglés, se valió de él en negocios de gravedad, pertenecientes á su cargo, é hizo mucho aprecio de su erudicion»<sup>288</sup>. La inmensa mayoría de la obra de este autor está escrita en latín, lengua de la que poseía profundos conocimientos, lo cual concordaría con las palabras del traductor anónimo de Plauto en la carta inicial, en donde dice que ha leído muchas veces a Plauto y lo ha traducido en apenas unos días.

Según Artigas, Verzosa poseía aversión a expresarse en lengua vulgar, razón por la que esconde su nombre en la edición de su traducción de Plauto<sup>289</sup>. Es ésta una afirmación demasiado radical, pues dentro de las obras que Latassa cita de este autor se

---

<sup>288</sup> F. de Latassa y Ortín, *Bibliotecas de Latassa*, Edición electrónica a cargo de M. J. Pedraza Gracia, J. Á. Sánchez Ibáñez y L. Julve Larraz, Zaragoza, 1999. Este erudito escribió a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX una extensísima enciclopedia con la biografía y la obra de los más eminentes autores aragoneses, dividida en dos partes, *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses* y *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, que después recogió en una única obra, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa; aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por M. Gomez Uriel*, Zaragoza, 1884-1886. Hoy en día se puede consultar esta obra en la edición electrónica anteriormente citada, disponible en la red.

<sup>289</sup> M. Artigas, *art. cit.*, p. 29.

encuentran algunas en castellano, entre ellas, una traducción del griego al castellano de la versión de las *Saturnales* del emperador Juliano. Por último, hay que señalar que, sin ser concluyente la referencia a la ciudad natal del traductor como prueba de la autoría del zaragozano Verzosa, no es éste el único ejemplo que tenemos de esta práctica, pues cuatro años más tarde, en 1559, en la elaboración de dos comedias de Plauto realizada por Timoneda, también este autor sitúa la acción en la ciudad en la que habita, Valencia, como un medio de acercar la acción a los espectadores contemporáneos.

Al igual que se había introducido alguna innovación en el prólogo, también se produce una significativa variación en el epílogo. Habitualmente, las comedias concluían con unos versos que anunciaban la llegada del final, explicaban en ocasiones el desenlace de la comedia, si éste no había tenido lugar en la escena y había llegado de una forma atropellada, o se despedía la compañía del público, solicitando siempre su aplauso. Estos últimos versos eran pronunciados por un criado o incluso por un actor que salía a escena con el único objetivo de despedirse del público. La fórmula más empleada para esta despedida es el conocido «valete et plaudite», que después reproducirían literalmente autores españoles como Torres Naharro. Sin embargo, el traductor anónimo del *Miles gloriosus* y de *Menaechmi* sustituye esta fórmula por «quedad con Dios». Una prueba, junto a otras que aparecen en la traducción, de que el autor anónimo escribió sus traducciones para la lectura y no para ser representadas. Ya al comienzo había dicho que realizaba la traducción para que su destinatario «holgara de leer cosa nueva». Además, casi siempre se eliminan las alusiones al público y las bromas a él dirigidas, tan frecuentes en Plauto. Por otra parte, en el argumento de *Los Menechmos*, señala el autor que la forma de distinguir a los dos gemelos será nombrando a uno «Menechmo hurtado» y al otro «Menechmo Soside», recurso que puede ser efectivo en la lectura, pero no en la representación.

Dentro de cada uno de los actos no se elimina ninguna escena, aunque sí determinados pasajes demasiado ligados a la realidad romana y que serían incomprensibles al trasladarlos al mundo castellano del siglo XVI, tal y como el autor había indicado en el prólogo. Así, por ejemplo, en la escena segunda del segundo acto del *Miles*, Periplectómeno amenaza a sus sirvientes con romperles los *talos* si no evitan la presencia de curiosos por los tejados que espíen los encuentros amorosos de Pleusicles y Filocomasia. *Talus* en latín hace referencia a unos huesos del pie y a los dados, ya que los romanos utilizaban estos huesecillos de las reses como dados (siglos después se emplearían para otro juego infantil, las tabas). Esta referencia se elimina por

completo en la traducción. También se suprimen otras referencias próximas al mundo romano, como las alusiones al foro o a fiestas romanas como las Quincuatrias. Otras veces, por el contrario, se añaden situaciones nuevas, como cuando se compara la empresa tramada por Paestrión en la comedia del *Miles* con la construcción de un barco, metáfora que el traductor español enriquece con elementos del mundo gremial (página 33). Otro ejemplo lo encontramos en la página 85 de *Los Menechmos*, en la que uno de los gemelos hace referencia en una acusación al viejo padre de la que es su cuñada sin él saberlo, a la costumbre de atar al rollo a los malhechores<sup>290</sup>. Otro elemento nuevo y propio de la cultura del traductor son las alusiones a un personaje de gran relevancia en el panorama teatral español, el de la alcahueta, que son numerosas en *Milite glorioso*<sup>291</sup>. En algunas ocasiones, se cambia la adjudicación de algún pasaje, que es recitado por otro personaje del que transmiten las ediciones. Así, por ejemplo, en la página 28, hay un parlamento atribuido a Paestrión, que en el original latino corresponde a Periplectómeno (vv. 751-756).

Una vez vistas las características de estas traducciones, observamos que son muy similares a la traducción de Francisco López de Villalobos. Se trata de una traducción muy fiel al original latino, con escasas innovaciones. Las diferencias respecto al original son debidas al intento de transmitir la frescura de la lengua plautina a la castellana, sustituyendo palabras o expresiones latinas por sus correspondientes castellanas, aunque no fueran éstas las más literales. También se eliminan pasajes poco comprensibles para el lector moderno y que resultan poco significativos en el desarrollo de la acción, incorporando otros propios de la cultura del momento que modernizan ligeramente la obra. En ello sigue un criterio semejante al de Villalobos. El traductor anónimo demuestra poseer un amplio conocimiento de la lengua y cultura clásicas, a la vez que una gran soltura en su lengua materna. Su objetivo al traducir las dos comedias de Plauto no didáctico como el de Villalobos o el de Pérez de Oliva, a quien él dice tener

---

<sup>290</sup> Las palabras de este personaje son las siguientes: «También te acuso yo de que hurtaste a Iupiter su sagrada corona y te acuso que por esta causa como a ladrón sacrilego te echaron en la cárcel, y quando te soltaron *atado al rollo* [...]». Con ello se refiere a la costumbre de exponer a los malhechores atados al rollo, columna de piedra rematada por una cruz que marcaba el límite entre dos términos municipales y que en ocasiones cumplía la misma función que la picota.

<sup>291</sup> Quien convence a la madre de Filocomasia para que deje ir a su hija con Pirgopolinices es una alcahueta (p. 9), mientras que en la obra plautina, es el propio soldado el que engatusa a la madre para entrar en su casa y luego la engaña, llevándose de improviso a la hija. Paestrión señala que debe ser tercero entre los jóvenes enamorados Pleusicles y Filocomasia (p. 29), función que después le prometerá cumplir a Pirgopolinices, ejerciendo la tercería entre el soldado y la joven (p. 34). «Muy diligente alcahueta», como un adjetivo laudatorio, denomina Paestrión a la sirvienta de Filocomasia (p. 35).

por modelo. Sólo pretende entretener con la lectura de un autor ameno y valioso, que él conoce, parece ser, en su lengua original, y que quiere traducir para hacerlo accesible a quien no tenga un dominio tan vasto de la lengua de Plauto.



### II.3 TEATRO DE COLEGIO.

#### LA INFLUENCIA DE PLAUTO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Ya hemos visto que en las universidades eran frecuentes las representaciones de comedias de imitación clásica, escritas por los profesores para que los alumnos mejorasen sus conocimientos de la lengua latina. Esta costumbre también existía en los colegios de las órdenes religiosas, especialmente en los de los jesuitas, en los que, como señala García Soriano «tales prácticas literarias tuvieron desde un principio más arraigo, hasta el punto de adquirir pronto carta de naturaleza y constituir casi un subgénero dramático con caracteres peculiares»<sup>292</sup>. La influencia en estos colegios de las universidades de París, Alcalá de Henares y Salamanca<sup>293</sup>, donde estudió Ignacio de Loyola y en donde sus profesores compusieron alguno de los más notables ejemplos del teatro humanista del siglo XVI, fue muy notable. El teatro formó parte importante del programa escolar de los jesuitas, en España y en el extranjero, desde la fundación de la orden y la aparición de los primeros colegios, en la segunda mitad del siglo XVI.

Este teatro no ha gozado de una especial atención ni valoración hasta el siglo XX, en el que cada vez más estudiosos rescatan, publican y analizan las obras de los padres jesuitas<sup>294</sup>. Considerado un teatro de circunstancias con escaso valor literario, no

---

<sup>292</sup> J. García Soriano, «El teatro de colegio en España», *Boletín de la Real Academia española*, XIV, 70, 1927, p. 249.

<sup>293</sup> I. Elizalde, «El antiguo teatro de los colegios de la compañía de Jesús», *Educadores*, 4, 1962, p. 668; F. Segura, «El teatro en los colegios de los jesuitas», *Miscelánea Comillas*, 43, 1985, p. 314 y ss.

<sup>294</sup> Los estudios sobre el teatro jesuita, tanto en Europa como en España (hasta hace poco, escasos) son numerosos: J. García Soriano, «El teatro de colegio en España»..., incompleto, aparece recogido después en un volumen, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Rafael Gómez, 1945; M. Barbera, S.I., «La pedagogia e didattica della «Ratio Studiorum»», *La civiltà cattolica*, 1 (pp. 428-436), 2 (pp. 135-145), 3 (pp. 405-413), 4 (pp. 163-171), 1939 y 2 (p. 116-122; 362-369), 3 (p. 16-25), 1940; J.-M. Valentin, «Études récentes sur le théâtre des jésuites. Problèmes et méthodes», *Études Germaniques*, 22, 1967, pp. 247-253; C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968; O. E. Saa, *El teatro escolar de los jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*, Diss., Department of Spanish and Portuguese of the Graduate School of Tulane University, 1973; A. Garzón-Blanco, «La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte», A. Gallego Morell, N. Marín (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108; F. Segura, «El teatro en los colegios de los jesuitas», *Miscelánea Comillas*, 43, 1985, pp. 299-327; J. I. García Velasco S.I. (ed.), *San Ignacio de Loyola y la Provincia jesuítica de Castilla*, León, Provincia de Castilla S.I., 1991; J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos, 1994; J. Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, 1995; C. González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640). Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo, 1997; C. González Gutiérrez, «El teatro en los colegios de

obstante, en el corpus de obras escritas por los jesuitas se encuentran buenas producciones teatrales, especialmente, la *Tragedia de San Hermenegildo*. Por otra parte, la importancia que tuvo en el desarrollo del teatro español, las innovaciones que aportó y el éxito de público del que gozó hacen de este subgénero un elemento importante que no puede ser ignorado en el estudio del teatro del siglo XVI. Como señala García Soriano, las comedias escolares tuvieron una gran influencia en los orígenes y formación del teatro nacional español y muchos de los grandes autores del siglo XVII estudiaron en colegios de jesuitas, como Cervantes en Sevilla o Lope de Vega en Madrid<sup>295</sup>.

## **1. Características generales del teatro jesuítico**

### **1.1. Finalidad y presencia del teatro en la pedagogía de los jesuitas**

Uno de los aspectos más significativos del teatro jesuítico es su finalidad. Con las universidades comparte la intención didáctica, pero se diferencia de ellas en que, por encima del didactismo, lo primordial es la intención moralizadora. Como los profesores de las universidades, también los religiosos fueron conscientes de las enormes posibilidades educativas del teatro, no sólo en el plano intelectual, para que los alumnos aprendiesen mejor y de forma más amena latín, sino también en el espiritual, para adoctrinar a los espectadores en la fe católica. Por ello, el teatro estuvo presente en la vida escolar de los colegios de la Orden prácticamente desde su fundación y siempre con el mismo fin pedagógico y moralizador.

La enseñanza se convirtió pronto en uno de los más importantes objetivos de la orden de los jesuitas, a pesar de que inicialmente no figuraba entre los objetivos fundacionales. Sin embargo, muy pronto descubrió Ignacio de Loyola la importancia de la pedagogía en la labor apostólica, objetivo, éste sí, principal de los padres jesuitas. Los primeros colegios de los jesuitas eran ante todo una residencia y casa de estudios para miembros de la Compañía que acudían a la universidad de la ciudad, pero esta situación cambió a partir de mayo de 1546, cuando comenzó la construcción del colegio de Gandía. En este nuevo colegio se consideró necesario ofrecer formación a otras

---

jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 23, 1998, pp. 91-122.

<sup>295</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, XIV, 70, p. 276.

personas que no fueran miembros de la Compañía y, así, fue en Gandía en septiembre de 1546 y como idea del Rector, Andrés de Oviedo, cuando comenzó en sentido estricto la enseñanza de los jesuitas en España<sup>296</sup>. Desde entonces, la Compañía se dedicó fundamentalmente a esta labor, fundando numerosos colegios<sup>297</sup> y estableciendo una pedagogía particular, de excelentes resultados, en la que se buscaba la formación integral del alumno, tanto humana como cristiana<sup>298</sup>.

En una pedagogía de tipo práctico como la de los jesuitas, el teatro ocupaba un lugar primordial. Por ello, el teatro estuvo presente en los colegios de los jesuitas desde los primeros tiempos y existen múltiples documentos que lo confirman<sup>299</sup>. La Compañía de Jesús fue fundada el 27 de septiembre de 1540, cuando el Papa Pablo III firmó la Bula de fundación. Tres años después, en 1543, la Orden se instaló en España, fundando el primer colegio en Alcalá de Henares, que, más que un colegio propiamente dicho, era un lugar de formación de futuros miembros de la Orden. Tres años más tarde, como ya se ha indicado, comienza la construcción del que será el primer colegio dedicado a la enseñanza, que estará terminado en 1549. Pues bien, seis años después, en 1555, tenemos noticia de la primera representación teatral en un colegio de jesuitas español, que coincide con las primeras representaciones en otros colegios europeos. Por lo tanto, el fenómeno teatral acompaña a los colegios desde sus orígenes y evoluciona hacia una presencia y complejidad cada vez mayor.

No se ponían en escena únicamente obras teatrales, también se representaban debates, controversias y diálogos, por lo que algunos autores han considerado que las representaciones no eran propiamente dramáticas, sino simples ejercicios de declamación<sup>300</sup>. Así, una de las primeras representaciones del teatro jesuítico europeo fue un diálogo compuesto por Andrés Frusio, sobre *De modo renascendi cum Christo*, representado en Roma en la Navidad de 1555<sup>301</sup>. Ese mismo año se puso en escena en Lisboa la obra *Acolastus*, de un autor extranjero desconocido, y la obra más antigua de

---

<sup>296</sup> F. Segura, *art. cit.*, p. 309.

<sup>297</sup> Una lista con los colegios fundados en España y el número de alumnos de cada uno de ellos se puede encontrar en el artículo de F. Segura, *art. cit.*, p. 311.

<sup>298</sup> Una descripción del sistema pedagógico de los jesuitas se puede ver en el artículo de M. Barbera, S.I, *art. cit.*; también en la obra de A. Capitán Díaz, *Historia de la educación en España*, 2 vols., Madrid, Dykinson, 1991, vol. I, pp. 330-363 y en el capítulo primero, dedicado a la pedagogía de los jesuitas, de la obra de C. González Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 27-62.

<sup>299</sup> F. Segura, *art. cit.*, p. 315 y ss.

<sup>300</sup> Así lo especifica el P. Antonio Astráin en su *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. Vid. I. Elizalde, *art. cit.*, p. 667.

<sup>301</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 40.

un padre jesuita español, la tragedia titulada *Metanea*, de Pedro Pablo de Acevedo<sup>302</sup>. Se suele considerar el periodo comprendido entre este año y 1640, centenario de la fundación de la Compañía, como el más floreciente del teatro jesuítico.

Las representaciones tenían lugar en fechas señaladas del calendario académico y litúrgico: en la inauguración del curso, generalmente el día de San Lucas, el 18 de octubre, o en la clausura del mismo, el día de Santiago o el de la Asunción, en esta ocasión, con más solemnidad, porque se celebraba la entrega de menciones a los alumnos más destacados, que solían ser los actores. También había función de teatro en las fiestas litúrgicas más importantes, Navidad, Semana Santa y, sobre todo, el Corpus, o para la Circuncisión y la Epifanía; asimismo, se celebraban los santos patronos de la ciudad donde estaba el colegio o los del propio colegio. Como ocasiones especiales, se escenificaba una obra para festejar la visita de grandes personalidades eclesiásticas y políticas, con el objetivo de mostrar ante ellos la eficacia del método pedagógico de los jesuitas y honrar al visitante y al colegio al mismo tiempo<sup>303</sup>.

Dentro del sistema pedagógico de los jesuitas, la enseñanza clásica y humanística ocupaba un lugar prioritario<sup>304</sup>. Los alumnos debían aprender correctamente el latín, lengua en la que debían impartirse las clases y en la que debían expresarse los estudiantes, y todo ello con la ayuda de los autores de la Antigüedad (aquellos, claro está, que fueran considerados moralmente aceptables). Pero, ante todo, se buscaba que los alumnos dominasen la retórica, para llegar a ser buenos oradores y conseguir con ello convertir a la gente y encaminarla a la salvación a través de la palabra, de la persuasión<sup>305</sup>. Estos objetivos didácticos podían alcanzarse perfectamente a través de las representaciones teatrales, cuya efectividad ya se había comprobado en las universidades y que se convirtieron en elemento fundamental de la vida escolar de los colegios de jesuitas.

Pero la principal intención de los jesuitas al componer sus piezas teatrales era favorecer la conversión del público asistente y contribuir a una sólida formación moral. Si en las universidades se utilizaba el teatro con un interés predominantemente didáctico, este didactismo, sin desaparecer en el teatro de los jesuitas, queda en segundo

---

<sup>302</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 51-62; J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, pp. 39-45.

<sup>303</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, XIV, 70, p. 257 y ss.

<sup>304</sup> Al hablar de la *Ratio studiorum* de los jesuitas, y al lugar que en ella ocupa la enseñanza de las letras grecolatinas, dice D. Ynduráin: «Esta *ratio* es como el manifiesto y la encarnación en cifra del espíritu del humanismo que aquí se hace cuerpo general de doctrina ordenada y sistematizada, como principio educativo general. Parece la utopía del Humanismo». *Vid.* D. Ynduráin, *op. cit.*, p. 522.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 525.

lugar frente a la preocupación pastoral de los religiosos. Ello conlleva que los compositores de piezas teatrales demuestren un menor interés por la búsqueda de la belleza artística frente a la intención moralizante, lo que ahogaba la inspiración del autor e imposibilitaba la creación de obras literariamente ricas y perdurables. Éste es uno de los aspectos que más se han criticado dentro del teatro jesuítico. Los autores de estas piezas no buscaban la fama –de hecho, muchas de las obras son anónimas–, y no componían obras para que pasasen a la posteridad, sino para servir a sus fines catequéticos. Y el teatro, del que tanto los autores teatrales como los preceptistas habían puesto de relieve su capacidad didáctica por ser representación «viva» de la realidad, era un género con el que el público podía fácilmente identificarse.

Además de servir para la enseñanza y para la catequesis, el teatro era una buena propaganda para los colegios, una forma muy efectiva de atraer al público y de que se vieran las cualidades del método pedagógico de los jesuitas. Con ello, los padres matriculaban a sus hijos en los colegios y los nobles o personalidades importantes financiaban la construcción de nuevos centros. Por ello, frente a las universidades, de quien los jesuitas habían tomado la costumbre de representar piezas teatrales, con unas representaciones más modestas, pronto se diferenciaron los jesuitas por la mayor solemnidad y boato con que llevaron a cabo sus representaciones. Así, lograron atraer a un público numeroso, que variaba, según el lugar en el que estuviera el colegio, desde la alta nobleza, pasando por la burguesía, hasta las clases más bajas. Se invitaba a las autoridades eclesiásticas y civiles de la ciudad, así como a los familiares y amigos de los alumnos de los colegios. También acudía la gente del pueblo. Las representaciones eran muy vistosas, con un vestuario magnífico y grandes decorados y tramoyas<sup>306</sup>; la suntuosidad y magnificencia de la puesta en escena de los jesuitas fue un rasgo diferenciador de este teatro, frente a la parquedad escenográfica con la que se representaban las obras del teatro profano popular en la misma época. Los jesuitas acompañaron las obras con la música y la danza (algunas de estas obras se asemejan a la zarzuela en la escena española y han dado lugar a géneros como el Ballet en el teatro francés), con el fin, por una parte, de entretener, pero, ante todo, de reforzar la enseñanza moral con elementos atrayentes para el público.

---

<sup>306</sup> Los grandes escenógrafos italianos trabajaron para los jesuitas, como el famoso ingeniero escénico Cosme Lotti, que diseñó el aparato escénico de la obra *Las glorias del mejor siglo*, con el que se conmemoró en el Colegio Imperial de Madrid el centenario de la fundación de la Compañía.

Estas representaciones gozaron de un éxito notorio –en algunas localidades era la única posibilidad de acudir al teatro–, y esto provocó un aumento de las ocasiones en que se llevaban a cabo, para que todo el público pudiese acudir. El esfuerzo consiguiente y el gasto que suponían hizo que, al final, se restringiese el número de las representaciones. En la *Ratio Studiorum* de 1599, documento por el que se regulaba la enseñanza en todos los colegios de los jesuitas, se establecieron las condiciones para autorizar las representaciones teatrales en los colegios. Según la *Ratio*, las obras tenían que estar exentas de frivolidades, para que no alejasen la atención del público del objetivo moralizador principal. El calendario de las representaciones tenía que ser limitado, para que el esfuerzo empleado en la preparación de las obras no interfiriese en la vida docente. Se prohibía el uso de las lenguas vulgares en las obras, para no ir contra el propósito educativo de aprendizaje de la lengua latina, y se prohibía la asistencia de mujeres a las representaciones<sup>307</sup>. Sin embargo, en muchas ocasiones se conculcaron estas condiciones (más las tres últimas que la primera, siempre respetada por ser la formación moral lo más importante de este teatro), que no se ajustaban a las demandas y necesidades de los colegios, por lo que la *Ratio* no siempre es el documento más indicado para conocer las características del teatro jesuítico.

Uno de los mayores logros del teatro jesuítico fue crear un ambiente favorable al teatro y aumentar la cultura teatral del público, abonando, así, la tierra para la llegada del teatro del siglo XVII<sup>308</sup>. Además, muchos de los grandes dramaturgos de los siglos XVII y XVIII, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Corneille, Molière, fueron alumnos de los jesuitas y pudieron aprender con ellos y comenzar a desarrollar su arte dramático<sup>309</sup>, con lo que el teatro de los jesuitas, de una forma indirecta, también contribuyó así al desarrollo del teatro español.

## 1.2. Fuentes del teatro de colegio

Resulta muy interesante en el estudio del teatro jesuítico un aspecto que, por otra parte, comparte con otros géneros teatrales del siglo XVI, y es la utilización de diferentes fuentes. De cada una de esas fuentes aprovecharon los elementos que más se ajustaban a sus intenciones y crearon un género distinto y nuevo. Los jesuitas

---

<sup>307</sup> N. Griffin, «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología moderna*, 54, 1975, pp. 408-411.

<sup>308</sup> F. Segura, *art. cit.*, p. 303.

<sup>309</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 288.

emplearon como fuentes principales los autores clásicos, Plauto, Terencio y Séneca (modelos también del teatro universitario) y las fuentes bíblicas, a las que añadieron la tradición teatral más cercana, fuentes populares y sentencias de algunos autores contemporáneos. Como señala González Gutiérrez, la fuente de donde beben todos los autores del teatro jesuítico es la Biblia<sup>310</sup>, nada sorprendente, dado el carácter marcadamente moralizador de este teatro. Entre los autores contemporáneos, influyen considerablemente Jorge Manrique y su visión resignada de la vida, Garcilaso, uno de los poetas preferidos por la juventud, o Fray Luis de León. Asimismo, se adaptan romances viejos.

En el teatro jesuítico se observa una gran influencia de la tradición teatral medieval. El teatro medieval nació muy vinculado a las iglesias y a la liturgia y su objetivo principal era hacer más comprensibles a la gente humilde y poco culta los misterios eucarísticos y dotar a las celebraciones religiosas de una mayor amenidad<sup>311</sup>. Los propios ritos tenían un marcado carácter teatral, lo que facilitó la composición de piezas teatrales relacionadas con los sacramentos, que primero se representaron en las iglesias y que después trascendieron el ámbito eclesiástico. No surgió, por tanto, este primer teatro medieval por inquietudes literarias, sino por necesidades litúrgicas y catequéticas. Una vez que este teatro salió de las iglesias, entró en las aulas universitarias, en donde se introdujeron elementos profanos. La evolución hacia un teatro más profano y vivo era ya evidente.

Fuente importante era el teatro clásico latino, con Plauto y Terencio como modelos para la comedia y Séneca para la tragedia, también modelos incuestionables para el teatro universitario, como se ha visto. Los jesuitas no podían prescindir de estos modelos ni escapar a la admiración generalizada hacia ellos en todo Europa y que llenaba las aulas de las universidades e, incluso, más tarde, los escenarios populares; sin embargo, como religiosos, la temática de los autores latinos antiguos era incompatible con la nueva moral cristiana que ellos transmitían y protegían.

Una solución era cristianizar las obras de los autores latinos y eliminar de ellas los pasajes moralmente cuestionables. Así de tajante lo afirma Saa como premisa del capítulo introductorio de su tesis, dedicada al teatro de los jesuitas y a la figura de Pedro Pablo Acevedo: «Puede asentarse como tesis de este capítulo que el teatro jesuita

---

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 232 y ss.

<sup>311</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 16.

pertenece a la escuela del Terencio cristiano»<sup>312</sup>. Cristianizar el texto terenciano era una tradición que se remontaba a siglos antes, como hemos visto en el capítulo primero; ejemplo de ello son las obras de Hrosvitha de Gandersheim, publicadas en 1501 en Nüremberg, a las que siguieron otros muchos textos similares en pocos años, de modo que para 1530, los “terencios cristianos” eran sobradamente conocidos<sup>313</sup>. A todo ello contribuía la consideración que desde la Edad Media se tenía hacia la figura de Terencio, frente al desconocimiento y rechazo hacia la obra de Plauto; no obstante, el conocimiento que se tenía sobre Terencio era imperfecto y, de hecho, hasta el siglo XV fue citado como poeta y filósofo<sup>314</sup>. Este conocimiento mejoró considerablemente a partir del redescubrimiento, en 1433, del comentario de Donato, tras lo cual, se compusieron numerosos “terencios con comento”. Plauto, por el contrario, era un autor desenfadado y burlesco, que buscaba por encima de toda perfección literaria la comicidad; mejor dicho, todos los recursos literarios estaban puestos al servicio de la comicidad. Como señala Salvatore D’Elia, la banalidad, superficialidad y bufonadas plautinas pueden ofender a los paladares más refinados, pero están llenos de una teatralidad extraordinaria<sup>315</sup>. Sin embargo, a partir del siglo XVI, como ya se ha indicado repetidamente, el interés hacia Plauto aumenta, lo que no podía pasar desapercibido a los jesuitas.

Hay un aspecto de la obra plautina que resulta muy atractivo para un teatro como el jesuítico, que pretende enseñar la verdadera doctrina, la cristiana, y atacar el paganismo (la ciega gentilidad, como lo denominaba Pérez de Oliva), y es que en Plauto, mucho más que en Terencio, las referencias a las divinidades son constantes, la religión está siempre presente y condiciona la actuación de los personajes. Frente a lo que era habitual en la Comedia Nueva y en Terencio, Plauto le concede a la religión un lugar mucho más destacado, constituyendo una novedad y un rasgo de su originalidad<sup>316</sup>. Los dioses aparecen en escena, los personajes los invocan constantemente y temen su poder, se describen ritos y ceremonias romanas, en cada circunstancia particular se invoca a un dios específico. La religión forma parte de la vida diaria de los romanos y, por su propia cotidianeidad, puede ser tratada con respeto,

---

<sup>312</sup> O. E. Saa, *op. cit.*, p. 1.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>314</sup> E. J. Webber, «The literary reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review*, 1956, 24, p. 193; L. Gil Fernández, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», A. Pociña, B. Rabaza, M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, 2006, pp. 431 y ss.

<sup>315</sup> S. D’Elia, *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Napoli, Guida, 1993, p. 50.

<sup>316</sup> P. Lejay, *Plaute*, Paris, Ancienne Librairie Furne, 1925, p. 177.



sí, pero también con un toque de humor e ironía. Por el contrario, Terencio se ajusta más a los modelos griegos, con pocas referencias a los dioses y con un tono más filosófico y serio<sup>317</sup>. Como señala González Gutiérrez, este rasgo hace que Plauto sea el autor preferido de Acevedo, uno de los grandes autores jesuitas, aunque, no obstante, también cite y copie algunos pasajes de las comedias de Terencio<sup>318</sup>.

Una solución para la, según los padres jesuitas, poca moralidad de las obras de Plauto y de Terencio fue prohibir su utilización en las aulas, lo cual no dejó de traer problemas y críticas. Ignacio de Loyola, en 1551, expresaba sus dudas sobre la conveniencia de leer los textos completos de Plauto y Terencio en clase y recomendaba a los profesores la confección de textos enmendados, en los que se mantuviera el sentido, pero se eliminaran las frases y locuciones inapropiadas. Por ello, durante el siglo XVI, se compusieron textos de Plauto y Terencio expurgados. En algunas escuelas se suprimió la enseñanza de los comediógrafos latinos, lo que provocó que muchos padres sacaran de allí a sus hijos, porque, según ellos, no recibían una formación completa, tal y como recoge Diego de Avellaneda, Visitador de la Orden en Andalucía, en una carta fechada en 1560<sup>319</sup>. Todo esto se relaciona, en un sentido más amplio, con la actitud general de la Iglesia hacia los textos clásicos. En el Concilio de Letrán, en 1514, se prohibía específicamente que en las escuelas se impartieran enseñanzas ajenas a la religión y a las buenas costumbres. Sacerdotes o frailes fanáticos atacaban el paganismo de los autores grecolatinos y teólogos y canonistas se basaban en textos de los Padres de la Iglesia para condenar los libros paganos. El Tribunal de la Inquisición consideró que los comediógrafos latinos podían ser leídos, exceptuando el Eunuco, pero el fundador de la Compañía, San Ignacio, prohibió específicamente en 1553 las lecturas de Vives, Erasmo y Terencio<sup>320</sup>. A pesar de que los jesuitas no pudieron prohibir completamente la lectura de éste último, de quien enseñaban algunos fragmentos, los textos de Plauto y de Terencio fueron cada vez menos empleados como modelos. Según señala Gil Fernández, las comedias jesuíticas perdieron con ello frescura y calidad literaria y su descrédito del teatro latino contribuyó al triunfo del teatro nacional<sup>321</sup>. Por

---

<sup>317</sup> G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, University of Oklahoma Press, 1994 [1952<sup>1</sup>], p. 297.

<sup>318</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 231.

<sup>319</sup> *Vid.* el artículo de N. Griffin, «Plautus castigatus: Rome, Portugal, and Jesuit Drama Texts», M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *XVIII Convegno Internazionale. I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni 30 Ottobre 1994*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 257-286.

<sup>320</sup> L. Gil Fernández, *art. cit.*, pp. 80 y ss.

<sup>321</sup> *Ibidem*, pp. 85 y 86.

tanto, el teatro jesuítico no pudo, en un principio, prescindir de Plauto o Terencio, pero evolucionó, a medida que el criterio moralizador se imponía sobre el didáctico, hacia un carácter más alegórico y más alejado, con ello, de los comediógrafos latinos.

Hasta aquí hemos visto alguna de las más importantes fuentes del teatro jesuítico: los textos religiosos, especialmente, la *Biblia*; el teatro medieval, también religioso, y el teatro clásico de Plauto, Terencio y Séneca. Paralelo al teatro religioso y al universitario, se desarrolla un teatro popular, en el que se mezclan la tradición clásica latina, la tradición teatral castellana de la Edad Media y la influencia del teatro italiano, tanto el culto como el popular, con la *commedia dell'arte*. En este teatro popular castellano se recogen técnicas y temas empleados por los comediógrafos latinos, pero, más que para profundizar en los conocimientos de la lengua y de la literatura latinas, se busca un teatro representable y dirigido a un público amplio, concentrando el interés en la intriga y el enredo.

Todas estas tendencias las recogieron, en mayor o menor grado, los jesuitas, en una actitud integradora que, según la opinión de Jesús Menéndez Peláez, puede observarse desde sus propios orígenes<sup>322</sup>. El teatro jesuítico se enmarca dentro del clasicista, relacionándose sobre todo con el teatro universitario en su forma y en su intención didáctica, pero diferenciándose de él en la preeminencia de su intención pastoral, que deja el propósito didáctico del aprendizaje del latín en un segundo plano. Además, recogió las posibilidades que le ofrecían los géneros teatrales ya desarrollados, creando con ellos un género particular, con sus características propias y diferenciadoras, que aportó considerables innovaciones, en particular, en el campo escenográfico, y que influyó en el desarrollo del teatro del Siglo de Oro.

### **1.3. Clasificación de las comedias y temas más frecuentes**

La clasificación de las comedias de colegio que habitualmente presentan todos los estudiosos de este teatro la realizó Justo García Soriano<sup>323</sup> y es la siguiente<sup>324</sup>:

---

<sup>322</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 31.

<sup>323</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, XIV, 70, p. 268 y ss.

<sup>324</sup> García Soriano enumera dentro de cada grupo todas las obras que él conoce; para no alargar excesivamente este apartado, sólo mencionaré las piezas que se incluyen en el grupo de las de imitación clásica, con influencia de Terencio y de Plauto, que es lo que aquí nos interesa.

- A) Obras de imitación clásica: en ellas se emplea predominantemente el latín y se imitan los modelos latinos y los tipos y nombres plautinos y terencianos. Entre ellas pueden citarse las siguientes:
- Varias de las comedias del padre Pedro Pablo Acevedo, como las tituladas *Philautus*, *Caropus* y *Athanasia*, representadas en el colegio de Sevilla en 1565 y 1566.
  - *Comedia quae inscribitur Margarita*, anónima.
  - *Tragicomedia Tanisdorus*, anónima.
  - Comedias de costumbres españolas, como *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius*, anónima.
  - Églogas hispanolatinas representables y personajes mitológicos de muchas comedias muestran una tendencia hacia la imitación clásica y humanística.
- B) Representaciones alegóricas: se utilizan personajes abstractos para representar virtudes o vicios. Este uso ya estaba fuertemente arraigado en la tradición medieval y también se convirtió en una característica del teatro de colegio, presente en abundantes piezas teatrales. Reciben el nombre de *moralidades*.
- C) Dramas teológicos: en ellos se emplean personajes alegóricos dentro de una temática religiosa, habitual en muchas obras, pero en éstas, de un modo especial. El tipo más característico es el Auto sacramental.
- D) Dramas bíblicos y de vidas de santos: como cabe esperar en un teatro religioso, un gran porcentaje de las obras trata sobre asuntos bíblicos o hagiográficos.
- E) Dramática popular: pese a que el teatro de colegio es predominantemente erudito, se introducen elementos del teatro popular, como entremeses (al comienzo o en los entreactos), pasos, diálogos pastoriles o villancicos. Todo ello contribuye a la amenidad de la obra y a una mejor aceptación del público. Este tipo de textos populares se escribe en castellano.
- F) Piezas musicales, para el canto o la danza: la música pronto se convirtió en un elemento característico de las comedias de colegio. Se introdujeron piezas

musicales para ser cantadas o para la danza, que aumentaban la fastuosidad de las representaciones.

Esta es la clasificación que recogen los demás autores<sup>325</sup>. Similar, aunque con una división más simple y clarificadora, es la clasificación de Cayo González Gutiérrez, que divide las piezas en obras dramáticas, subdivididas en religiosas (bíblicas, teológicas, alegóricas y de vidas de santos y mártires) y profanas (clásicas y populares), y simples ejercicios académicos para las aulas, como debates o declamaciones<sup>326</sup>.

La misma clasificación deja claro cuáles son los temas más habituales de las obras. La mayoría son religiosas y desarrollan temas del Antiguo y el Nuevo Testamento, vidas de santos, de mártires o de personajes de los primeros siglos de la cristiandad. Uno de los temas favoritos es la parábola del Hijo Pródigo<sup>327</sup>. Muchas veces se construyen alegorías que representan debates entre los vicios y las virtudes, el bien y el mal. El teatro clásico latino también influye en la temática del teatro de los jesuitas, aunque, en este caso, si bien se respetan las técnicas y el estilo, se cristianizan los temas. Se presta más atención al desarrollo de la acción, con su exposición, enredo y desenlace, que a la caracterización de los personajes o la pintura de ambientes. Los personajes son numerosos, debido al interés de los profesores en que interviniera la mayor cantidad de alumnos y favorecer así el aprendizaje de un número superior de personas. Se mezclaban los personajes reales con los alegóricos, en los que lo que importa son los valores que representan, no la composición de un carácter completo y coherente.

#### 1.4. Estructura de las obras

Una de las denominaciones más acertadas de las piezas del teatro de colegio es la de «sermón disfrazado», como las llama el P. Juan Bonifacio<sup>328</sup>: se componen como sermones, con una profusa utilización de recursos retóricos y con ausencia de temas frívolos; pero, por otra parte, se busca cumplir el precepto horaciano de enseñar deleitando, para lo que se recurre al género de la comedia. Hay constantes cruces, tanto

---

<sup>325</sup> I. Elizalde, *art. cit.*, pp. 669-671.

<sup>326</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 206-212.

<sup>327</sup> O. E. Saa, *op. cit.*, p. 2.

<sup>328</sup> El P. Juan Bonifacio utiliza varias veces esta expresión en los prólogos de sus obras. Así, en una ocasión dice: «Vos seréis el argumento / y el thema de este sermón / disfrazado, Vos, divino Sacramento» (RAH, 9/2565, fol. 204v.). También en el prólogo de su obra *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius* vuelve a utilizar esta expresión: «Es un sermón disfrazado; / hablan burlando y de ueras; / entre cosas plazenteras / el prouecho irá mezclado». *Apud* J. Menéndez Péláez, *op. cit.*, p. 49.

en los sermones como en las obras teatrales, entre la retórica y el género teatral, pues son los profesores de retórica los encargados de componer las piezas teatrales y se busca crear una obra instructiva, no un mero entretenimiento.

La estructura interna de las obras se acomoda a la de los discursos; prólogo, argumento, suma, epílogo o remate y colofón<sup>329</sup>. En cuanto a la estructura externa, respetuosa con los modelos clásicos latinos, tal y como se conocían en las ediciones renacentistas, las obras se dividen habitualmente en cinco actos y éstos, a su vez, en escenas. Entre los actos, y con el fin de aportar variedad para favorecer la atención y asimilación del público de la enseñanza moral, se intercalan pequeñas piezas, que se corresponden con los entremeses del teatro popular, compuestas en castellano y relacionadas con el tema central de la obra a la que acompañan<sup>330</sup>.

### 1.5. Lengua

Como hemos visto, dos eran las finalidades principales del teatro de colegio: una, pedagógica, aprender bien la lengua latina; otra, moralizadora, enseñar la doctrina cristiana y convertir a los espectadores. Una y otra se enfrentaron pronto en el terreno de la lengua. Era difícil equilibrar la enseñanza del latín y la transmisión de contenidos religiosos para alumnos y público, si los asistentes no comprendían la lengua en que se componían las piezas. Así pues, el teatro de colegio, debido a esta controversia, se incluye en el debate sobre el uso de las lenguas vernáculas frente a la lengua latina. La

---

<sup>329</sup> El prólogo, que se corresponde con el exordio retórico, anuncia la tesis que se va a desarrollar en la obra, llama la atención del público y busca la predisposición favorable del mismo, indica el título y los personajes que van a intervenir y resume el sentido moral de la obra. El argumento es una breve exposición de la historia. La suma incide en lo fundamental de la obra. Estas tres partes suelen estar en romance (en ocasiones, dos actores recitan dos prólogos, el primero, o *interpres primus*, en latín, y el segundo, o *interpres secundus*, traduciendo las palabras del primero), con el fin de que los espectadores que desconocen la lengua latina puedan enterarse de la obra. El epílogo es una recapitulación de la enseñanza moral y cumple la función de la *peroratio* del discurso. Por último, el colofón es una especie de oración final, en la que se invoca a Dios.

<sup>330</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, pp. 56-61.

*Ratio* prohibía el uso de otra lengua que no fuese el latín<sup>331</sup>, pero esto no solucionaba el problema de falta de comprensión de las obras<sup>332</sup>.

El uso de la lengua latina favorecía el aprendizaje de los alumnos y permitía tener acceso a un gran repertorio teatral, ya que se podían representar obras compuestas en colegios de otros países. Pero poco a poco, viendo que el público comprendía las obras más por los gestos de los actores que por su dominio del latín, se introdujeron cada vez más pasajes en las lenguas vernáculas. Primero fueron pasajes explicativos en lenguas romances, como los prólogos, argumentos y sumas, que facilitaban la comprensión del texto latino. En un segundo momento, se compusieron algunos diálogos en lenguas romances, puestos en boca de personajes secundarios o plebeyos, mientras que los personajes principales o nobles hablaban en latín. Finalmente se compusieron obras exclusivamente en lenguas romances<sup>333</sup>. Así pues, en el teatro erudito, tanto el universitario como el de colegio, el problema de la lengua fue de capital importancia durante el Renacimiento.

## 1.6. Valoración del teatro jesuítico e influencia en el teatro español

Se ha señalado al comienzo de este capítulo dedicado al teatro jesuítico o de colegio que éste no fue un tipo de teatro muy valorado ni muy estudiado hasta época muy reciente. Las obras permanecían inéditas y eran poco accesibles y conocidas. Además, algunos estudiosos ni siquiera las consideraban obras dramáticas, sino simples recitaciones o ejercicios escolares. El mayor conocimiento de estas obras ha conllevado una valoración más acertada y positiva.

---

<sup>331</sup> «18. Latine loquendi usus severe in primis custodiat, iis scholis exceptis, in quibus discipuli latine nesciunt; ita ut in omnibus, quae ad scholam pertinent, nunquam liceat uti patrio sermone; notis etiam adscriptis, si qui neglexerint, eamque ob rem latine perpetuo magister loquatur» «18. Guárdese con particular rigor la costumbre de hablar en latín, excepto en aquellas clases en que los discípulos no lo saben. Por lo tanto, nunca se les permita a los discípulos usar la lengua materna en cuanto concierne a la clase, y aun descalifíquese a los que descuidares esta norma. Por eso el profesor hablará siempre en Latín». *Vid.* E. Gil, C. Labrador, J. M. de la Escalera, A. Díez (eds.), *Ratio studiorum*, Madrid, UPCO, 1992, XV, p. 192.

<sup>332</sup> «[...] llega un momento en que los jesuitas españoles –y en esto se adelantaron a los jesuitas de otros países europeos–, que vienen usando el teatro ante todo como ejercitaciones de lengua latina y de arte retórico, se dan cuenta de que el público, cada vez más numeroso y que no entiende el latín de las obras representadas, se conmueve espiritualmente sólo por lo que del contenido del drama vislumbra gracias a los gestos y gritos de los niños actores. Es el momento de tensión entre latinistas y pastoralistas, porque los primeros se niegan a dejar de representar en latín subrayando la importancia del valor académico mientras los segundos pretenden que se traduzcan o escriban ya directamente los dramas en lengua popular acentuando la importancia del valor pastoral». F. Segura, *art. cit.*, p. 306.

<sup>333</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 84.

Realmente no es un teatro que, a excepción de algunas piezas, sobresalga por su calidad literaria, ya que los objetivos de los escritores, profesores y religiosos, eran sobre todo didácticos y moralizadores, no dramáticos. Pero el teatro jesuítico tuvo una gran importancia en el desarrollo del teatro español, fundamentalmente en el siglo XVI. Forma parte del teatro erudito, pero supone el paso que los profesores universitarios no dieron de una forma tan plena y desarrollada: la búsqueda de la representabilidad. Las obras de los jesuitas se representaron con una escenografía sólo comparable por su desarrollo con la de los palacios italianos, que contrastaba con los pobres recursos del teatro popular de la segunda mitad del siglo XVI. Tal magnificencia atrajo a un numeroso público, que cultivó su gusto por el teatro, por lo que, años después, cuando se produjo el gran desarrollo de la comedia española, el público estaba mejor preparado. Por otra parte, muchos de los grandes dramaturgos del siglo XVII estudiaron en colegios de jesuitas y allí comenzaron a desarrollar su talento para la escena.

El teatro de colegio se formó a partir de diversas fuentes, clásicas y españolas, populares y cultas. Tal mezcla le hizo avanzar más allá del reducido campo del teatro erudito, en el que habitualmente se le coloca, y acercarse a un público más amplio. Y a través de estas obras se observa, una vez más, que la historia del teatro español del siglo XVI -momento en el que nace el teatro de colegio y tiene su época de mayor esplendor-, no es un cúmulo de tendencias sin relación entre ellas.

## **2. Autores y obras más significativas**

### **2.1. PEDRO PABLO DE ACEVEDO**

Pedro Pablo de Acevedo (Toledo 1522-Madrid 1572) es uno de los autores más destacados del teatro jesuítico del siglo XVI, pero se sabe muy poco sobre su vida<sup>334</sup>. Además de la carrera eclesiástica, es probable que completara sus estudios en Alcalá de Henares, donde obtuvo el grado de doctor en filosofía y teología. Dedicó su vida a su tarea docente, prefiriendo ser un modesto profesor de gramática y retórica a dedicarse a

---

<sup>334</sup> Señala C. González Gutiérrez que las fuentes para el conocimiento de su biografía son, fundamentalmente, los historiadores de la Compañía y los documentos dirigidos desde los Colegios a la Casa Central de Roma, entre los que hay algunos escritos por el propio P. Acevedo, como las *Litterae Quadrimestres*. Vid. C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 65. Se puede encontrar una biografía de este autor en J. García Soriano, *op. cit.*, pp. 377 y ss.; C. González Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 65-69; J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 434. Para conocer no sólo la biografía, sino también la obra de Acevedo, una obra imprescindible es la de O. E. Saa, *El teatro escolar de los jesuitas...*, ya citada.

la enseñanza de la Teología o a la más prestigiosa vida como predicador. Modestia y preocupación moralizante son también las características de su teatro, que él consideraba como una parte más de la enseñanza y de su búsqueda de métodos amenos con los que facilitar el aprendizaje a los alumnos, no como una forma de conseguir éxito o reconocimiento. En su obra puede verse perfectamente la unión de un género clásico como la comedia con los fines morales de los jesuitas.

Las obras conservadas de este autor se agrupan en dos manuscritos. El más importante, un códice del siglo XVI que pertenece a la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, contiene veinticinco comedias y se titula *Comoediae dialogi et orationes quas P. Azevedus sacerdos Soci. Iesu componebat*. Seguramente, Acevedo compuso más comedias, como indica en el Prólogo de su comedia *Metanea*. Sus obras se caracterizan por la presencia constante de personajes alegóricos, mezclados con personajes reales, y por el uso mayoritario de la lengua latina frente al castellano. Como un rasgo más de su intención didáctica y moralizadora, dota a los personajes de nombres parlantes de origen griego o latino, cuyo significado se ajusta al personaje que porta el nombre<sup>335</sup>.

### ***PHILAUTUS, CHAROPUS Y ATHANASIA***

De las veinticinco comedias de Acevedo, sólo voy a referirme aquí a tres de ellas: *Philautus*, *Charopus* y *Athanasia*, compuestas en 1564, 1565 y 1566, respectivamente. En ellas, por su temática y por las características de los personajes, puede observarse alguna influencia de las comedias de Plauto<sup>336</sup>. Las tres están divididas en cinco actos y escritas en latín, excepto los prólogos de dos de ellas (*Athanasia* carece de prólogo) y los argumentos al comienzo de las comedias y en los entreactos. A diferencia de otras obras, éstas están compuestas en prosa, salvo los textos introductorios. Antes de pasar a analizar la temática de estas comedias, resulta interesante hacer referencia a las palabras con las que comienza Acevedo el Argumento de su comedia *Caropus*:

Ser de la humana vida una imitación

---

<sup>335</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, pp. 384.

<sup>336</sup> Existe edición moderna de *Philautus* y *Charopus* en V. Picón García (coord.), *Teatro escolar latino del siglo XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997; también de V. Picón García, *vid.* su artículo «La comedia *Philautus* de Acevedo: sus deudas al “Terencio cristiano”», M. Pérez González (coord.), *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León, Universidad de León, 1998, pp. 599-611.



y un espejo do se ve lo que acá pasa  
y una imagen que la verdad bien representa,  
dixo un sabio definirse lo que nos  
comedia, aunque es griega la vox, llamamos<sup>337</sup>.

Se refiere aquí a la definición que, según la tradición, hizo Cicerón de la comedia, como *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, y que Donato transmitió en su obra *De Comoedia*, V.1, atribuyéndola a Cicerón, pese a que tal definición no se documenta en las obras ciceronianas conservadas<sup>338</sup>. También Acevedo compone sus comedias como espejo de vicios habituales, para que los jóvenes puedan aprenderlos a través de esa imagen y evitarlos. Con ello sigue una larga tradición en el uso del género de la comedia, desde la Antigüedad hasta la comedia humanística o el teatro universitario, de aprovechar la amenidad de la comedia para convertirla en un eficaz instrumento moralizador.

Las tres comedias de Acevedo aquí citadas desarrollan el mismo tema: unos jóvenes (Filauto, Caropo y Geófilo, respectivamente) desatienden las advertencias de su padre (Megadoro en las dos primeras), de un hermano (Teófilo, Heliodoro) o de fieles consejeros (Eubulo, Sofobulo, Eudoquino, Arístides, Selio) y, persuadidos por sus poco leales servidores (Psúdolo, Cólax, Eutrabelo), llevan una vida disoluta. Pero llegado un momento, o el joven se da cuenta de su error, y rectifica, metiéndose en un convento (Filauto entra en un convento de dominicos) o volviendo humilde a los brazos de su padre –como en la parábola del Hijo Pródigo- (como hace Caropo), o no abandona el mal camino y muere (es el caso de Geófilo)<sup>339</sup>.

Los personajes y el comienzo de las comedias siguen los modelos presentados por Plauto y Terencio: jóvenes, criados, parásitos, el viejo padre, todo ello mezclado con personajes alegóricos. El punto de arranque también es similar a las obras de los comediógrafos latinos: un joven contraviene las órdenes o consejos paternos para buscar algo diferente. A partir de aquí, el desarrollo es una especie de cristianización de los temas clásicos: el premio del joven no va a ser una mujer, sino la conversión y la salvación de su alma; el criado ya no es el astuto siervo plautino, inteligente, lleno de recursos y de comicidad, que goza del favor del público, sino el enemigo del joven, que

---

<sup>337</sup> *Apud* C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 95.

<sup>338</sup> M<sup>a</sup> J. Vega, *La formación de la teoría de la comedia*. Francesco Robortello, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, p. 42.

<sup>339</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 386.

al fin verá castigadas sus tretas. Algunos de los nombres están tomados de las comedias de Plauto, como por ejemplo, Psúdolo, protagonista de la comedia que lleva su nombre y ejemplo de astucia, o Megadoro, de la *Aulularia*, anciano que pide a Euclión la mano de su hija y que es un ejemplo de comprensión y preocupación hacia los demás. Por otra parte, también en Plauto pudo Acevedo encontrar modelos para sus criados o para los consejeros preocupados por el destino de los jóvenes. En *Bacchides* tenemos un ejemplo del enfrentamiento del preceptor y el joven (vv. 163-169). En el *Mercator*, la escena primera del primer acto recoge las palabras de Carino quejándose arrepentido de su disoluta y derrochadora juventud y de los vicios que acompañan al amor. También en *Mostellaria* nos encontramos con un joven que dilapida la fortuna paterna, ayudado por su criado Tranión (vv. 20-21).

También Terencio le sirve a Acevedo como modelo, sobre todo, en su comedia *Adelphoe*, en la que se muestran los dos ejemplos de educación, una, permisiva y otra, más flexible, y los resultados de ellas en dos hermanos, uno, que lleva una vida poco ejemplar y otro, que es más responsable. Precisamente de esta obra copia Acevedo literalmente los versos 101-104 de la escena segunda del primer acto, en los que dos hermanos ancianos comparan sus diferentes posturas ante la educación: mientras que Demeas se queja de que su hijo Esquino ha arrebatado a una muchacha y la ha violado, Mición suaviza la crítica y lo considera cosa normal de jóvenes. Son precisamente estas palabras las que copia Acevedo en su comedia *Metanea*, como señala González Gutiérrez<sup>340</sup>. Así pues, en Acevedo vemos el proceder más habitual de los jesuitas en el siglo XVI, la utilización de los textos de los comediógrafos latinos adaptados a sus intenciones moralizadoras.

## 2.2. JUAN BONIFACIO

Como en el caso del P. Acevedo, tampoco son muchos los datos que se tienen sobre la biografía de otro de los grandes autores dramáticos entre los jesuitas en el siglo XVI<sup>341</sup>. Juan Bonifacio (Salamanca hacia 1538-Villagarcía de Campos 1606) estudió Gramática, Latín y Retórica, así como Derecho y Filosofía. Al igual que Acevedo,

---

<sup>340</sup> C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 231.

<sup>341</sup> Según indica J. Menéndez Peláez, las fuentes de donde extraer datos sobre la biografía de este autor son sus propios libros, sus cartas (escritas por él o recibidas de sus superiores de la Compañía), los informes enviados a Roma por los Provinciales de Castilla y las breves indicaciones en los catálogos. *Vid.* Jesús Menéndez Peláez, *op. cit.*, pp. 438-439.

también a Bonifacio le ofrecieron estudiar y enseñar Teología, pero prefirió seguir dando clases de latín.

Las obras dramáticas del P. Bonifacio se conservan en un códice procedente del Colegio de Villagarcía, que actualmente se encuentra en la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. En este códice no figura el nombre del autor, pero existen varias pruebas que demuestran la autoría de Juan Bonifacio, como cartas o pasajes de obras del mismo, en las que éste hace referencia a la composición y representación de alguna pieza teatral que figura en el códice, o testimonios de otros padres refiriéndose a las representaciones de obras de nuestro autor<sup>342</sup>. El manuscrito está compuesto por dieciocho obras, escritas entre 1560 y 1575 y representadas en los colegios de Salamanca, Medina y Ávila, donde Bonifacio ejerció su labor docente.

La mayoría de sus obras desarrollan temas religiosos, bíblicos o relacionados con el misterio eucarístico. Suelen estar divididas en cinco actos, entre los que introduce piezas de gusto popular, loas, entremeses, danzas, coros, despedidas, remates<sup>343</sup>. Frente a Acevedo, Bonifacio no recurre tan a menudo a figuras alegóricas, pues prefiere reflejar el mundo en el que vive, con personajes cotidianos y con escenas costumbristas; a veces, incluso llega a mezclar estos personajes reales y contemporáneos con los bíblicos. También a diferencia de Acevedo, Bonifacio recurre más a menudo a la lengua castellana, más sencilla de comprender para el público, aunque no renuncia al latín. Como él mismo dice en el Prólogo de su *Comedia quae inscribitur Margarita*, «va compasado latín y romance, de suerte que ni dexé de ser ejercicio de letras ni sea penoso para el que no fuere latino».

Entre sus obras abundan las tragedias y los autos sacramentales. En una de sus piezas, titulada *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius*, compone una pintura de las costumbres escolares y vuelve a reproducir un tema por el que ya Terencio había mostrado una especial predilección, la contraposición entre una educación permisiva, cuyo resultado son la pereza y desidia de los jóvenes así educados, y una educación más exigente y apoyada en el esfuerzo personal, que da como fruto jóvenes trabajadores y responsables. En el prólogo de esta pieza aparece la denominación de las comedias como «sermón disfrazado», tantas veces citada.

---

<sup>342</sup> C. González Gutiérrez, «El P. Juan Bonifacio, dramaturgo», *Epos*, 10, 1994, pp. 470 y ss.

<sup>343</sup> J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 443.

### 2.3. Otros autores

Se ha hecho referencia a los dos dramaturgos más destacados, el P. Acevedo y el P. Bonifacio. Aunque menos importantes, hay otros padres jesuitas que produjeron una obra notable. A José de Acosta (1540-1600) se le atribuyen dos obras, *Tragoedia de Joseph perdido* y *Tragoedia Jeftea*. Hernando de Ávila (1558-?) destaca por ser seguramente el autor de la pieza más importante del teatro de colegio, *Tragedia de San Hermenegildo*, cuya autoría ha sido discutida<sup>344</sup>. Entre sus obras, destacan también la *Comedia de Santa Catarina* y el *Colloquio de los dos gloriosos Juanes, Baptista y Evangelista*.

---

<sup>344</sup> Para C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 178, no existe ninguna duda de que Hernando de Ávila es el autor de esta tragedia; J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 138, considera que pudo ser uno de los tres autores de la tragedia, junto a Melchor de la Cerda y Juan de Arguijo.

### 3. Entretenimiento *HÉRCULES, VENCEDOR DE LA IGNORANCIA*

Analizaré a continuación una pieza breve, que gozó de un notable éxito en el siglo XVI, dado que en ella se observa perfectamente cómo utilizaron los jesuitas los temas clásicos, pero cristianizándolos. No se ha citado como fuente de esta pieza la comedia plautina *Amphitruo*, pero es una posibilidad que debe ser tenida en cuenta. Por el género al que pertenece, un teatro ante todo religioso, no parecía muy probable la utilización de la comedia plautina, pero, sin embargo, esta influencia que, en un principio, parece poco probable, se va perfilando cada vez más clara.

La *Tragedia de San Hermenegildo* fue una de las obras que mayor éxito tuvieron en los colegios de jesuitas en el siglo XVI. Esta tragedia viene acompañada de una pieza más breve, pensada para los entreactos, el entretenimiento *Hércules, vencedor de la ignorancia*. Según García Soriano, «la tragedia de *San Hermenegildo* y el «entretenimiento» de *Hércules, vencedor de la ignorancia*, son dos piezas dramáticas meritísimas, verdaderas obras maestras, no sólo del teatro escolar, sino también de nuestro repertorio del siglo XVI»<sup>345</sup>. El entretenimiento carece de título y se viene aceptando el que le asignó en 1927 Justo García Soriano: «La tragedia de *San Hermenegildo* se puso en escena acompañada de un «entretenimiento», el cual e inserta a continuación de aquélla en el manuscrito que la contiene. Carece de título; pero por su asunto pudiera rotularse *Hércules vencedor de la ignorancia*»<sup>346</sup>.

#### 3.1. Ediciones, fecha de composición y autoría

Poseemos dos manuscritos que contienen tanto la tragedia como el entretenimiento: el manuscrito H, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Ms. 9/1567) y el manuscrito A, perteneciente a la Biblioteca del Colegio de San Ignacio de Alcalá de Henares (M-325). Ninguno de los dos presenta el nombre del autor de las piezas, lo cual era muy frecuente entre los jesuitas. Estas dos obras se han atribuido a diferentes autores. En 1898 sugirió José Sánchez Arjona que el autor podía haber sido Juan de Mal Lara, ya que éste había compuesto una pieza acerca de San Hermenegildo, según figura en una anotación manuscrita de Faustino Matute y

---

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 106.

Gaviria<sup>347</sup>. Sin embargo, Justo García Soriano señala que las obras fueron compuestas para la inauguración del colegio de San Hermenegildo en Sevilla, el 10 de septiembre de 1580, por lo que no pudieron de ninguna manera ser escritas por Juan de Mal Lara, muerto nueve años antes. Para García Soriano, tanto la tragedia como el entretenimiento debieron ser escritos por la misma mano<sup>348</sup>; no indica con seguridad el nombre del autor, que probablemente sería el profesor de retórica del momento, aunque sí menciona a un tal P. Josef como posible autor. Recientemente, otros estudiosos proponen una autoría conjunta de tres autores: el P. Hernando de Ávila, el P. Melchor de la Cerda y el poeta sevillano Juan de Arguijo. Así lo defienden, entre otros, Armando Garzón-Blanco, Jesús Menéndez Peláez y Cayo González Gutiérrez<sup>349</sup>. Según estos autores, el P. Hernando de Ávila escribió parte de la tragedia y el entretenimiento completo.

También se ha discutido la fecha de la primera representación de estas obras. Se admite que se compusieron con motivo de la inauguración del colegio de San Hermenegildo, pero hay dos edificios, construidos en diferentes años. El manuscrito de la Academia de la Historia presenta como fecha el año 1591. Sin embargo, García Soriano propone el año 1580 para la inauguración del teatro y para la primera representación de la obra, siendo 1591 la fecha de una representación posterior, con motivo quizá de la canonización del Príncipe Hermenegildo; este mismo autor señala que otros estudiosos como Sánchez Arjona establecen como fecha de la primera representación la de 1570, aunque él no la acepta como correcta<sup>350</sup>.

### 3.2. Contenido del entretenimiento y comparación con el *Amphitruo* de Plauto

El entretenimiento, escrito en verso castellano, consta de tres partes, cada una de ellas representada en los tres primeros intermedios de los cinco actos de la tragedia, y carece de división de escenas. En un documento de 1661 sobre la representación de la tragedia, publicado por Jesús Menéndez Peláez, se describe el entretenimiento, la trama, la significación simbólica y la escenificación del mismo<sup>351</sup>. Se trata de una pieza

---

<sup>347</sup> J. Sánchez Arjona, *op. cit.*, p. 43.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>349</sup> A. Garzón-Blanco, «La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II, Universidad de Granada, 1979, p. 95; J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 138; C. González Gutiérrez, *op. cit.*, p. 375, sigue la opinión de Garzón-Blanco.

<sup>350</sup> J. García Soriano, *op. cit.*, pp. 538-540.

<sup>351</sup> «Entrauan en este coloquio ochenta personas entre figuras calladas y las demás tan sobremanera adornadas que por sólo su arreo se podía venir de muchas leguas quando la excelencia de la poesía y traça

alegórica, cuya función es poner de manifiesto la importancia de la Compañía de Jesús en Sevilla como protectora y garantizadora de la sabiduría. Por ello, en los versos 619 al 622, se propone la figura de Hércules como fundador mítico de la ciudad de Sevilla y como fundador y protector del colegio en que se albergará la Ciencia.

Al hablar de la influencia de Plauto en esta pieza hay que tener en cuenta que el entretenimiento no desarrolla el mito pagano del nacimiento de Hércules, pero sí es probable que el autor conociera el *Amphitruo* de Plauto y que de él tomara uno de sus más significativos elementos, la presencia y confusión de dos parejas de dobles, que en el entretenimiento se reproduce en la confusión también de dos parejas y en la escena de Hércules como juez que debe discernir entre los verdaderos y los falsos personajes.

En la obra de Plauto hay dos parejas entre las que se produce una constante confusión: Anfitrión-Júpiter y Sosia-Mercurio. Cuando finalmente se enfrentan cara a cara el falso Anfitrión (Júpiter) y el auténtico esposo de Alcmena, Blefarón actúa como juez entre los dos. Al final de esta discusión, que coincide con el final de la laguna, Blefarón se retira sin haber podido establecer quién es el auténtico Anfitrión (vv. 1035-36). En el texto que Ermolao Barbaro compuso en el siglo XV para rellenar esta laguna, y que fue aceptado como auténtico y reproducido posteriormente<sup>352</sup>, Blefarón somete a ambos personajes a unas preguntas y les exige que le muestren como señal una herida de guerra; ambos responden adecuadamente y ambos poseen la misma cicatriz, por lo que Blefarón, incapaz de llegar a una conclusión, se retira.

Esta misma escena, con una estructura paralela, se reproduce en la segunda parte del entretenimiento *Hércules, vencedor de la ignorancia*. Los personajes del entretenimiento son los siguientes: Hércules, Ciencia, Bárbaro (su guardián), Amor de la Ciencia, su Eco, Honor, dos Gitanillos, llamados Amor Sensual y Amor Interressal, cuatro bárbaros, un león, un oso y una sierpe (que representan, respectivamente, la Soberbia, el Deleite Sensual y la Avaricia), seis niños armados y el coro. Entre estos personajes, se producen dos parejas, con las correspondientes confusiones: Amor de la

---

no lo mereçieran casi todos lleuaron bestidos propios hechos aposta para este día; [...] hera el tablado capaçissimo y pedíalo la muchedumbre de personas que a vezes estauan juntos en el tablado; tenía en su frontispicio la ciudad de Sevilla mutada de lienço pintado y tres puertas con sus armas y letreros que dezian SPQH», en «Historia del Colegio de San Hermenegildo», *Papeles varios [...] manuscritos del Padre Pedro de Montenegro [...] que los recogió en el año 1661*. Apud J. Menéndez Peláez, *op. cit.*, p. 480.

<sup>352</sup> Según señala A. Ernout, *Comédies*, vol. I, 1970, p. 68, este texto se incorporó en las ediciones antiguas como parte de la obra de Plauto hasta la traducción al francés de J. Naudet, *Théâtre de Plaute*, 9 vols., Collection Panckoucke, 1831-1838.

Ciencia y Honor, por una parte, con marcados elementos positivos, y por otra parte, los dos gitanillos, contrarios de los dos primeros. A diferencia de la comedia plautina, no hay intercambio de identidades, sino que la confusión se produce por la igualdad de los nombres, «Amor a» (la ciencia, el honor, el interés, lo sensual).

En la primera parte del entretenimiento se encuentran las dos parejas. Los dos personajes negativos tratan de confundir a los otros dos y, en una parodia de las adivinaciones que hacen los gitanos leyendo las manos, adivinan y describen a sus oponentes. Éstos, a su vez, describen a los gitanillos, por lo que hay una delimitación muy clara de los valores y características que definen a cada uno de los personajes.

Cuando ya ha quedado bien clara para los espectadores la diferencia entre estos personajes, se produce en la segunda parte la confusión de los mismos ante Hércules y es en esta escena en la que se reproduce de forma paralela la confusión de Júpiter y Anfitrón ante Blefarón del *Amphitruo*. En el entretenimiento, Hércules se retira a descansar y les pide a Amor de la Ciencia y a Honor que le traigan agua de una fuente cercana; mientras tanto, llegan los gitanillos disfrazados de los dos personajes anteriores. En el parlamento entre Hércules y los gitanillos, éstos tratan de convencerle de la veracidad de sus afirmaciones, aunque Hércules duda (vv. 888-891 y 951-952).

En este sentido, se establece una diferencia entre el entretenimiento y la comedia de Plauto, ya que los falsos Anfitrón y Sosia, absolutamente iguales en el aspecto físico, se comportan en todo momento como los auténticos, de modo que resulta imposible diferenciarlos por sus afirmaciones o acciones. Aquí, por el carácter moral de la obra, tienen que quedar bien diferenciados los personajes positivos de los negativos, de modo que, si bien por el disfraz no puedan ser distinguidos, sí puedan serlo por la elegancia o falta de ella y por los valores morales demostrados en los parlamentos. Una vez producido el diálogo entre Hércules y los falsos Amor de la Ciencia y Honor, los auténticos entran pronunciando las mismas palabras de los gitanillos al encontrarse con Hércules: «¿Señor, hémonos tardado?», con lo cual, la similitud es más evidente.

A partir de este momento, Hércules duda completamente de la auténtica identidad de sus interlocutores. Se repite de manera anafórica el pronombre interrogativo «Quién», con el que Hércules pregunta para aclarar la confusión, aunque, como en la comedia plautina, su intento lleva a un callejón sin salida. Y, al igual que en la comedia de Plauto, en la que Blefarón, vencido por las evidencias, le dice a Anfitrón que se ha convertido en dos, también aquí se llega a la conclusión de que los personajes se han



multiplicado<sup>353</sup>. Al igual que se alarga la discusión entre Anfitrión-Júpiter y Sosia-Mercurio sobre quiénes son los impostores, aquí también hay una larga tirada de versos en que cada personaje afirma su identidad. Finalmente, Hércules, como Blefarón en la comedia plautina, es incapaz de distinguir a los auténticos de los falsos:

Mas trage y rostro es tan uno  
Y tanta la semejanza  
Que me ponéis en balança  
De no conocer ninguno. (vv. 1062-65)

En estraña confusión  
Me ha puesto vuestra contienda  
¿Quién avrá que comprehenda  
Tan unida división? (vv. 1078-1081)

Para resolver esta incertidumbre, Hércules decide (por sí mismo, sin ser nombrado juez por los contendientes) ponerlos a prueba (vv. 1098-1101), al igual que Blefarón se erige en árbitro de la confusión. Hércules pregunta a Honor y a Amor de la Ciencia quiénes son y el nombre de su madre; también en la recomposición de la laguna escrita por Ermolao, tanto Júpiter como Anfitrión se describen a sí mismos y Anfitrión establece su origen y linaje. A continuación, en el entretenimiento, Hércules pregunta por su propio nombre y su misión, siendo respondido con la misma seguridad por ambos. Al final, cuando parece imposible resolver el enigma, el disfraz se delata al mojarles a los cuatro las caras, quedando al descubierto los gitanillos. Curiosamente, esta estratagema, que pone al descubierto a los impostores, es propuesta por los propios gitanillos, en concreto, por Sensual (vv. 1223-1230). La propuesta del uso del agua no parece ser un recurso traído al azar. La escena se produce junto a una fuente de agua clara, a la que manda Hércules a Amor de la Ciencia y Honor a traerle un vaso de agua. Es al ir a recoger al agua cuando se produce la confusión entre las dos parejas de personajes, de tal modo que Amor de la Ciencia cree ser su imagen reflejada en el agua, como Narciso (vv. 1213-1214). En este pasaje, el agua podría ser un símbolo de la

---

<sup>353</sup> Bárbaro: ¿Quién diabros ha podido / Hazer de un diablo dos? (vv. 996-7)

Hércules: ¿Quién dobló a estos muchachos? (v. 1007)

Bárbaro: ¿Uno y dos? No puede ser. / Porque duno a dos va uno. / Quien quita diez, no ai ninguno. (vv. 1054-56)

sabiduría, que mana limpia como una fuente y provoca la sed de saber. También es el agua, o sabiduría, la que aclara la confusión.

Los últimos dos versos citados son una prueba de la manera en la que los jesuitas utilizaban la mitología greco-latina. Las referencias mitológicas son o bien una simple muestra de erudición o ejemplificación tópica (las nueve hermanas del verso 59, Baco, Ceres y Minerva de los versos 606-607 o el mito de Narciso), o bien aparecen dotadas de una significación católica, como se identifica el reino de Plutón con el Infierno, (vv. 1522-1524), connotación negativa no presente en la mitología clásica.

En toda esta escena se observa, por lo tanto, un gran paralelismo con la comedia de Plauto. La confusión se produce por un disfraz, no es total y Hércules llega a dudar de la identidad de los gitanillos. Pero el modo de diferenciar a los auténticos de los impostores es, como en Plauto, un interrogatorio, y el resultado es el mismo, la imposibilidad de encontrar una solución. Sin embargo aquí, dado que la confusión de identidades no es el motivo principal de la obra, sino un recurso para poner de relieve las diferencias entre los personajes positivos y los negativos, el problema es resuelto a continuación, no al final, y la solución no requiere la intervención de un *deus ex machina*, sino que es propuesta por los propios personajes.

Hay otro pasaje significativo a la hora de analizar la posible influencia de Plauto en el entretenimiento. Al final de la pieza, Hércules lucha contra tres fieras: un león, un oso y una serpiente con siete cabezas. Cuando Hércules mata a la serpiente o dragón, le arranca los dientes y los siembra en la tierra y de esta simiente nacen seis niños armados con espadas, que luchan entre sí y se matan mutuamente. Hay un pasaje en la traducción del *Amphitruo* realizada por Villalobos en el que Anfitrón se refiere al fundador mítico de la ciudad de Tebas, Cadmo, que también mata a una serpiente y siembra sus dientes, de los que nacen los *spartoi* («hombres sembrados»), que terminan sacrificándose entre sí. La historia referida por Villalobos puede haber servido de modelo para el final del entretenimiento, lo cual indica que el autor del mismo conocería y habría utilizado la traducción de la comedia de Plauto hecha por Villalobos. Es poco probable que el autor jesuita hubiera utilizado el texto original plautino, pues el fragmento aparece en la laguna entre los actos III y IV.

En resumen, en este entretenimiento se emplean varios elementos obtenidos de la comedia plautina: la escena de la confusión de identidades es estructuralmente paralela a la obra de Plauto y el final del entretenimiento es un reflejo del mito recogido también

en la traducción de la comedia. Ahora bien, más allá de las similitudes externas, el trasfondo moral es completamente diferente. El entretenimiento no reproduce el mito del nacimiento de Hércules, sino que toma el personaje mítico por sus valores (fuerza, perseverancia, inteligencia o astucia), pero habiéndose eliminado los lazos que le unen con el mundo mítico del que surgió. Sin embargo, está claro que el autor tuvo presente la comedia de Plauto al componer el entretenimiento, al menos, para la escena de la confusión de personajes, pues si algún autor ha desarrollado a la perfección las posibilidades de la confusión de identidades, ha sido Plauto en su comedia *Amphitruo*. Y su autoridad no podía ser olvidada por ningún autor que pretendiese utilizar ese motivo, bien como eje central de su obra, bien como motivo secundario.

## CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO SEGUNDO

Hasta aquí obras adscritas al teatro universitario y al teatro de colegio de los jesuitas nos han permitido conocer de qué modo influyó Plauto en el teatro español del siglo XVI, así como las características de un tipo de teatro no muy estudiado ni valorado hasta ahora, pero que tuvo su importancia en el panorama literario español y en el desarrollo del teatro. En ellas puede observarse el enorme interés que la figura del comediógrafo latino despertó en los círculos eruditos, en los que sus obras fueron traducidas e imitadas, con más o menos originalidad y fortuna. Entre todas las comedias plautinas, tres fueron las que gozaron de mayor fama y más influyeron en la literatura, tanto europea como española, las tres en las que se desarrolla el tema de la confusión de identidades: *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*.

Como su nombre indica, las obras teatrales fueron compuestas dentro un círculo cerrado (universidades o colegios religiosos), por profesores de retórica o de latín, y no por dramaturgos profesionales, y para los alumnos o familiares, no para un público amplio. Esto condicionó las características de las obras. Están escritas en latín o en castellano, con dos fines principales. Uno, didáctico: que los alumnos aprendieran mejor la lengua latina y conocieran su literatura. Otro, moralizador: mostrar los efectos de los amores desmesurados, criticar las creencias paganas y defender la fe cristiana. A ello se une, por parte de los autores que escriben en castellano, el deseo de dotar a la literatura en lengua romance de obras de categoría, en un momento en que se discute la idoneidad de las lenguas romances como lenguas de cultura. En el caso de las obras del teatro religioso, el objetivo moralizador predominaba sobre el didáctico. Son obras eruditas, retóricas, en las que se mezclan elementos teatrales con los extraídos de otros géneros literarios, como la sentencia, el diálogo, la cuentística medieval, la fábula o la poesía pastoril. La lengua y los objetivos de estas obras hacían que fueran difícilmente representables y aptas para un público popular, siendo más apropiadas para la lectura privada o en voz alta que para la representación, aunque queda constancia de su puesta en escena con ocasión de festividades académicas. Sí se observa, en el caso del teatro universitario en latín, una búsqueda cada vez mayor de valores dramáticos, como en el caso de las obras de Palmireno, que quiso acercar y hacer comprensible para un público más amplio las obras de los autores clásicos. Las obras analizadas son todas comedias y su modelo indiscutible fue Plauto, bien directamente, bien indirectamente a través del teatro italiano.

Hemos visto tres grupos de obras: las que están escritas en latín, las escritas en lengua castellana y las de teatro de colegio, tanto en latín como en castellano. La separación en grupos no implica una sucesión temporal, pues las obras del teatro universitario en latín y en castellano se desarrollaron de forma paralela, entre comienzos del siglo XVI y mediados del mismo siglo; en el caso del teatro de colegio, su época de esplendor comienza hacia 1555 y la obra de la que más nos hemos ocupado aquí, el *Entretenimiento*, fue escrito en una fecha incierta entre 1580 y 1590. No se puede hablar, por lo tanto, de evolución del género, sino de diferentes características, según los grupos. En el primer grupo, con obras en latín, hay una mayor originalidad (no son traducciones, sino adaptaciones originales), se mezclan elementos tomados de varias comedias, y en muchos casos, no se acude directamente a la fuente original, sino que se utilizan las adaptaciones italianas de comedias de Plauto, especialmente, las escritas por Ariosto o la obra anónima y colectiva *Gl'Ingannati*. En el segundo caso, las comedias en castellano evolucionan desde una primera traducción literal de una comedia (la de Villalobos) hasta adaptaciones más originales como la de Pérez de Oliva, pero siempre de una comedia concreta, no de varias. En el caso del teatro jesuítico, no se traducen ni adaptan comedias de Plauto, porque no se ajustaban al fin catequético predominante de este teatro, sino que se introducen elementos tomados de Plauto en obras completamente originales.

El teatro universitario y de colegio permite conocer cómo los autores españoles se enfrentaron a un género y un autor clásicos, incorporando, asimismo, temas de actualidad e innovaciones producidas en otras facetas del teatro. Este género no constituye, por lo tanto, un bloque aislado y ajeno a la evolución del teatro en su siglo, como se ha querido señalar, sino que forma parte de la búsqueda en el ámbito teatral del siglo XVI de una forma adecuada para la composición de obras representables. Las comedias de Plauto se recuperaron en la literatura española, primero, para un círculo reducido y ajeno al público popular para el que nacieron; habría que esperar hasta las composiciones de Timoneda o Lope de Rueda para que un público extenso y variado, con ganas de acudir al teatro a entretenerse, pudiese disfrutar de las comedias de Plauto.

**CAPÍTULO TERCERO**

**TEATRO POPULISTA**

## CAPÍTULO TERCERO

### TEATRO POPULISTA

#### III.1. PLAUTO Y LOS PRIMEROS DRAMATURGOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI: JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ Y DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ

##### A) JUAN DEL ENCINA

Juan del Encina (Salamanca 1468- León 1529 o 1530) era de origen humilde, pero estudió en la Universidad de Salamanca, aprendió latín con Antonio de Nebrija y estudió retórica y música<sup>354</sup>. Su vida y actividad profesional estuvieron siempre vinculadas a la nobleza y a la Iglesia, para quienes trabajó como músico, poeta y dramaturgo<sup>355</sup>. Las primeras representaciones de sus obras se escenificaron entre 1492 y 1494<sup>356</sup>. Encina alternó estancias en España y en Roma, en donde contó con el apoyo del papa Alejandro VI y Julio II; en la corte papal desarrolló una intensa actividad dramática. Su obra literaria la compuso en época temprana de su vida y apareció editada en el *Cancionero* de las obras de Juan del Encina; la primera edición del mismo se realizó en Salamanca en 1496 y se reeditó en numerosas ocasiones hasta 1509. En los últimos veinticinco años de su vida, Encina no volvió a publicar nada. Dentro del *Cancionero* hay obras no dramáticas y obras dramáticas; de éstas hay catorce en total, denominadas “églogas” en su mayoría y escritas o publicadas entre 1492 y 1513<sup>357</sup>.

---

<sup>354</sup> Sobre los datos biográficos de Juan del Encina, *vid.* R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina músico y poeta: nuevos datos para su biografía*, Málaga, 1895 y «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 1, 1914, pp. 275-288; R. Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, pp. 640-646; E. Giménez Caballero, «Hipótesis a un problema de Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 14, 1927, pp. 59-69; Á. J. Battistessa, «Trazados para un perfil de Juan del Encina», *Poetas y prosistas españoles*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943, pp. 173-232; R. Sherr, «A note on the biography of Juan del Encina», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2, 1982, pp. 159-172; L. de Aliprandini, «Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina», VV.AA., *Nello Spazio e nel Tempo della Letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, Parma, Roma, Università degli Studi di Parma, Bulzoni, 1991, pp. 117-128; S. Zimic, M. Parker, «Juan del Encina (or Enzina) (1468-1529)», M. Parker (ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1998, pp. 96-106.

<sup>355</sup> L. de Aliprandini (ed.), *Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid, Akal, 1995, p. 5.

<sup>356</sup> M. Á. Pérez Priego, Estudio preliminar, A. Del Río (ed.), *Juan del Encina. Teatro*, Barcelona, Crítica, 2001, p. IX.

<sup>357</sup> Para un listado de las obras de Juan del Encina, *vid.* M. Á. Pérez Priego, en la “Introducción” a su edición de Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 20-35.

En la producción dramática de Juan del Encina pueden observarse dos fases: una primera, anterior a su partida a Italia, con un teatro religioso y muy simple, y una segunda, a partir de sus estancias en Roma, con dramas profanos más elaborados<sup>358</sup>. La primera etapa abarcaría las diez primeras églogas, que son herencia de la tradición litúrgica y que tratan temas religiosos o relacionados con festividades religiosas. Son diálogos entre pastores, que hablan sobre la ocasión que ha motivado la composición de la pieza, con una técnica teatral muy simple, carente de acción, sin división en actos o escenas y casi sin caracterización de personajes. La segunda etapa corresponde al periodo en el que Encina se traslada a Roma y deja sentir en su obra la influencia del teatro italiano. Compone piezas con una trama más complicada, un mayor esfuerzo en la pintura de caracteres y una técnica teatral más compleja<sup>359</sup>.

En 1498 ya estaba Encina en Roma, en donde existía una considerable tradición teatral; en Italia se está produciendo precisamente en estos momentos, como hemos visto, el redescubrimiento y vuelta a los escenarios del teatro latino, sobre todo, del de Plauto, cuyas comedias se venían representando en las cortes italianas ininterrumpidamente desde 1486. Señala Pérez Priego que a su llegada a Roma, Encina no andaría buscando novedades literarias o humanísticas, pero que sí habría asistido a alguna de las numerosas representaciones de comedias de Plauto<sup>360</sup>. Sin embargo, pese a esta situación, no puede decirse que en la obra teatral de Encina haya una significativa influencia del teatro clásico latino<sup>361</sup>. Encina pudo conocer la obra de Plauto directamente, pues había aprendido la lengua latina en la universidad y con un buen maestro, pero no hay pruebas que lo demuestren; por otra parte, las fechas en las que escribió sus cuatro últimas piezas eran demasiado tempranas para recibir la influencia del teatro plautino a través del italiano, pues, si bien se estaban representando comedias de Plauto desde antes de la llegada de Encina a Roma, la primera adaptación en italiano de una comedia plautina (*La Cassaria* de Ariosto) no se estrenó hasta 1508. En el teatro de Encina, compuesto en una etapa de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, pesará mucho su formación y la tradición medieval española, si bien él,

---

<sup>358</sup> R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega, together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, pp. 125-126.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>360</sup> M. Á. Pérez Priego, «Juan del Encina en busca de la comedia: la “Égloga de Plácida y Vitoriano”», F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español. Actas del las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1995, p. 117.

<sup>361</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 126.



que tuvo la fortuna de conocer nuevos aires, tomó esos elementos medievales y trató de modernizarlos y abrir con ello un nuevo camino para el teatro español<sup>362</sup>. Por ello, se llama a Encina tantas veces el padre del teatro español<sup>363</sup>.

Sin embargo, pese a que la influencia del teatro de Plauto en el de Encina es muy limitada, hay algunos rasgos en el teatro de éste que verifican una posible presencia de Plauto. La técnica teatral de Encina no es tan avanzada como la del teatro latino (así, por ejemplo, no se respetan las unidades de tiempo, acción y lugar, si bien esta última es la única que sí se mantiene en alguna ocasión). Sí hay en las piezas de Encina algún personaje que puede ser heredero de los plautinos.

En el *Aucto del repelón* aparece en escena un personaje en el que puede verse alguna reminiscencia del soldado fanfarrón, cuyo modelo indiscutible es el soldado plautino y, sobre todo, el Pirgopolinices protagonista de *Miles gloriosus*. Ya hemos hablado del mismo en el capítulo dedicado al teatro universitario o de colegio y volverá a hacerse referencia a él y a las fuentes clásicas latinas del mismo en *La Celestina* y en cuantas piezas aparezca este personaje recurrente (lo encontramos prácticamente en todos los dramaturgos importantes del siglo XVI). En el auto citado, aparecen dos pastores, Piernicurto y Juan Paramás, que son burlados por unos estudiantes y salen corriendo de la plaza a la que habían acudido para vender sus mercancías. Cuando ya ha pasado el peligro y vuelven a reunirse, ambos alardean de lo que les harían a los estudiantes, si volvieran a encontrarlos. Señala Grismer que estos dos personajes son la primera aparición en escena del personaje del bravucón en la escena española<sup>364</sup>. Sin embargo, los pastores no son soldados y no hay más rasgo común con los plautinos que su cobardía y fanfarronería; el discípulo de Juan del Encina, Lucas Fernández, sí introduce un soldado bravucón, como veremos más adelante.

Otro personaje de las obras de Encina con cierta raigambre clásica es el de la alcahueta; la encontramos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, con el nombre de Eritea. Tiene un papel muy poco destacado: su primera intervención se produce en el verso 649 y ya no aparece más a partir del verso 776. Más adelante, al hablar del personaje de Celestina, se verá con más detenimiento la relación de este personaje con las fuentes

---

<sup>362</sup> A. M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, «Tradicción y modernidad en el teatro de Juan del Encina», J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, p. 15; en el mismo libro, *vid.* los artículos de M. Á. Pérez Priego, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», pp. 139-145 y D. Capra, J. Guijarro Ceballos, «Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)», pp. 317, 324.

<sup>363</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 123.

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 128.

latinas, con Plauto en especial. Así, en las comedias plautinas nos encontramos con alcahuetas que sirvieron de modelo para la literatura posterior, presentes en comedias como *Asinaria*, *Cistellaria*, *Curculio* y *Mostellaria*. Ellas pudieron servir de base para la elaboración del personaje de Celestina, como veremos más adelante. En el caso de Juan del Encina, dado que la composición de la única pieza en la que figura este personaje es posterior a la de *La Celestina*, la posible influencia de las comedias de Plauto se mezcla con la enorme influencia de *La Celestina* en la literatura española desde el mismo momento de su publicación.

A la hora de hablar de una posible influencia del teatro de Plauto en el de Encina, la obra que ofrece más posibilidades es precisamente la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, una de las últimas producciones del autor salmantino, para la que Encina utilizó diferentes fuentes, entre ellas, también las latinas. Fue representada en 1513 en el palacio romano del cardenal de Arborea y es la más larga (más de 2500 versos) y compleja de las piezas teatrales salidas de manos de Juan del Encina. Todas las églogas de Encina comienzan con un pequeño resumen de la simple trama de la pieza, pero en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* se abrevia a unas pocas líneas este resumen introductorio y se introduce como novedad un largo Argumento explicativo, al que sigue el monólogo del pastor Gil. Ambos textos cumplen la misma función introductoria de los prólogos en la comedia latina, si bien allí se explicaban más los antecedentes de la comedia y menos lo que iba a suceder, y aquí se detallan pormenorizadamente los sucesos de la obra. Al final del parlamento de Gil, se dice: «Y así acaba esta comedia / con gran plazer y consuelo»<sup>365</sup>; anteriormente, el autor no había utilizado la denominación de “comedia” para sus obras, pero aquí es consciente de estar realizando una obra más compleja. Dice Pilade Mazzei que, al componer esta égloga, Encina había querido conciliar la farsa popular con la nueva corriente clasicizante que estaba triunfando en Italia, si bien el resultado no fue un éxito<sup>366</sup>. Según Rosalie Gimeno, esta égloga es una mezcla de elementos clásicos y medievales, paganos y cristianos, si bien el resultado es una obra renacentista por su forma y por su sentido<sup>367</sup>. Así pues, Encina utiliza como fuentes, por una parte, la literatura medieval española y *La Celestina* y, por otra parte, el teatro

---

<sup>365</sup> J. del Encina, *Teatro completo. Égloga de Plácida y Vitoriano*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 292.

<sup>366</sup> P. Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922, p. 48.

<sup>367</sup> R. Gimeno, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* y los temas de la segunda época de Juan del Encina», F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1980, p. 484.

italiano, fuertemente relacionado con el clásico latino, y, sobre todo, la farsa toscana<sup>368</sup>. Ello puede verse en la utilización de personajes mitológicos, como Venus y Marte, que convierten un posible final trágico (Plácida se suicida) en un final feliz al resucitar a la amada. No obstante, pese a que esta obra es más compleja que las anteriores, el intento de Encina de modernizar el teatro español con las novedades del italiano quedó frenado por el peso de la tradición medieval, que no le dejó remontar el vuelo, dando como resultado más una farsa que una comedia bien trabada<sup>369</sup>.

Hemos visto que la influencia del teatro de Plauto en el de Encina es escasa y sólo al final de su producción dramática y a través del teatro italiano puede observarse en las obras del autor salmantino una cierta huella de personajes plautinos y la utilización de algunos recursos propios de la tradición teatral latina. No obstante, bien por el peso de su educación, bien por falta de tiempo para madurar e introducir los avances que para el teatro suponían las imitaciones italianas de comedias de Plauto, lo cierto es que habrá que esperar algunos años más para que se produzca un despertar del teatro de Plauto en el panorama literario español, que llegará de manos, sobre todo, de profesores o de autores muy en contacto con el teatro italiano en unas fechas más avanzadas, como fueron Torres Naharro o Lope de Rueda y su círculo de amigos.

---

<sup>368</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 50.

<sup>369</sup> La aparición de personajes divinos paganos para solucionar al final los problemas de una obra es bastante frecuente, aunque el recurso del *deus ex machina* siempre ha planteado problemas y el abuso del mismo fue ya criticado por Aristóteles, *Poética*, 1454b, 1-3, o por Cicerón en su *De natura deorum*, I, XX, 53. Algunos años más tarde, por citar sólo una comedia que se va a tratar en este trabajo, también Lope de Rueda saca al final de *Armelina* a Neptuno, que soluciona todas las complicaciones de la obra, lo que le valió la crítica de muchos otros autores.

## B) LUCAS FERNÁNDEZ

Lucas Fernández (Salamanca 1474- Salamanca 1542) estudió artes en la Universidad de Salamanca, en donde obtuvo el grado de bachiller<sup>370</sup>. Dedicó su vida a la composición de obras dramáticas y, sobre todo, a la música. Las obras de Lucas Fernández se editaron por primera vez en Salamanca en 1514, con el título de *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*<sup>371</sup>, y son todas ellas piezas teatrales representadas entre 1496 y 1500. Entre ellas destaca por su calidad el *Auto de la Pasión*, una de las más importantes piezas del teatro medieval<sup>372</sup>.

Si la posible influencia de Plauto en la obra de Juan del Encina era muy limitada, en el de Lucas Fernández es prácticamente nula. De los pocos datos que tenemos sobre su biografía se sabe que no salió de España, por lo que no conoció las innovaciones del teatro italiano y escribió siempre dentro de la tradición medieval castellana. No hay pruebas de que conociera las obras de Plauto, ni directa ni indirectamente.

En sus seis piezas dramáticas sólo aparece un personaje comparable con los de las comedias de Plauto: el soldado bravucón. Según Françoise Maurizi, en su *Farsa o quasi comedia en la qual se introduzen quatro personas* aparece en las tablas, por primera vez en España, la figura del soldado<sup>373</sup>. En un pasaje de la farsa, el Soldado discute con Pascual y hace ostentación de sus bravuconadas y de las muchas víctimas que su valor

---

<sup>370</sup> Sobre la vida de Lucas Fernández, *vid.* R. Espinosa Maeso, «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, 1923, pp. 567-603; J. Lihani (ed.), *Lucas Fernández*, New York, Twayne, 1973; A. Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975.

<sup>371</sup> Existe una reciente edición de J. M. Valero Moreno, *Farsas y églogas*, Salamanca, Clásicos de Salamanca, 2002. Los títulos de estas piezas son los siguientes: *Comedia de Bras Gil y Beringuella; Diálogo para cantar; Farsa o cuasicomedia de una Doncella, un Pastor y un Caballero; Farsa o cuasicomedia de Prabos y Antona o Farsa o cuasicomedia en la qual se introduzen quatro personas; Égloga o farsa del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesucristo; Auto o farsa del Nacimiento de nuestro Señor Iesucristo y Auto de la Pasión.*

<sup>372</sup> Sobre el teatro de Lucas Fernández, *vid.* L. Ortiz Behety, «El teatro de Lucas Fernández», *Boletín de Estudios de Teatro*, VII, 24-25, 1949, pp. 37-39; W. C. Bryant, *Lucas Fernández and the Early Spanish Drama*, Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley, 1964 (inédita); A. Hermenegildo, «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo, revista hispánica de teatro*, II, 3, 1966, pp. 9-43; J. Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973; J. Lihani, *Lucas Fernández*, *op. cit.*; J. Lihani, «Lucas Fernández and the evolution of the Shepherd's family pride in early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263; H. López Morales, «Hacia la secularización del teatro: la figura del pastor en Juan del Encina y Lucas Fernández», F. Rico (ed.), *Historia y crítica...*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 476-480; A. Coll Sansalvador, *Lucas Fernández. A Bibliography (1514-1995)*, Kassel, Reichenberger, 1999.

<sup>373</sup> F. Maurizi, «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67, 1996, p. 287.

se ha cobrado, a lo que Pascual responde, sin creerle, que todas esas personas tal vez fuesen piojos. Este personaje y la composición de originales insultos que los pastores se lanzan entre sí<sup>374</sup> son las únicas semejanzas entre la obra de Lucas Fernández y la de Plauto. Como señala Grismer, Lucas Fernández está muy poco influido por el teatro latino e incluso el personaje del soldado fanfarrón podría haberlo tomado directamente de *La Celestina*<sup>375</sup>.

---

<sup>374</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 133.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 134.

### C) DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Diego Sánchez de Badajoz (Talavera la Real, Badajoz, ±1479 - fecha de defunción desconocida, anterior a 1552)<sup>376</sup>, del que tenemos muy pocos datos biográficos, compuso veintiocho farsas, editadas, como se ha dicho, en 1554 en Sevilla, bajo el título de *Recopilación en metro*<sup>377</sup>. Algunas de las obras se divulgaron con anterioridad, como la *Farsa sobre el matrimonio*, publicada en Medina del Campo por Juan Godínez de Millis en 1530<sup>378</sup>.

Sus veintiocho piezas dramáticas son mayoritariamente de tema religioso, con una trama muy simple, sin división en actos o escenas y, como las de los otros dos autores tratados en este capítulo, con unos personajes apenas caracterizados<sup>379</sup>. La temática del teatro de Sánchez de Badajoz hace que las posibles relaciones con el teatro profano de Plauto sean muy reducidas. Grismer señala que las evidencias de que Sánchez de Badajoz tuviera alguna relación con el teatro latino son escasas y que los únicos rasgos de esta influencia que se pueden citar son los siguientes: los golpes administrados a algunos personajes, los insultos, el uso de apartes o el castigo al fraile<sup>380</sup>.

En cuanto a los personajes, hay dos puntos en los que se puede ver alguna posible relación con el teatro plautino. Por una parte, los rasgos que caracterizan al pastor en sus farsas lo asemejan en ocasiones al esclavo plautino o, más a menudo, al parásito. Françoise Cazal define al pastor de las farsas de Diego Sánchez de Badajoz como

---

<sup>376</sup> Vid. J. López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz: estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1915.

<sup>377</sup> Como ediciones más recientes se pueden citar: F. Weber de Kurlat, *Recopilación en metro*, Buenos Aires, Universidad, 1968; M. Á. Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 1982 y *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1985. Recientemente se ha reeditado una edición de Vicente Barrantes de 1882-1886 en la editorial Nabu Press, 2012. Una recopilación de las ediciones realizadas de las obras de Diego Sánchez de Badajoz se encuentra en C. C. Stathatos, *Diego Sánchez de Badajoz. A Bibliography (1530-2005)*, Kassel, K&R. Reichenberger, 2006. Los títulos de estas farsas son los siguientes: *Farsa teologal*; *Farsa de la Natividad*; *Farsa de Santa Bárbara*; *Farsa de Salomón*; *Farsa moral*; *Farsa del colmenero*; *Farsa de Tamar*; *Farsa militar*; *Farsa racional*; *Farsa del matrimonio*; *Farsa del Santísimo Sacramento*; *Farsa de los doctores*; *Farsa de la fortuna á hado*; *Farsa de Isaac*; *Farsa del molinero*; *Farsa del Moysén*; *Farsa de Santa Susanna*; *Farsa del rey David*; *Farsa de Abrahán*; *Farsa de la Iglesia*; *Farsa del herrero*; *Farsa de la Salutación*; *Farsa de San Pedro*; *Farsa de la hechicera*; *Farsa de la ventura*; *Farsa de la muerte*; *Farsa del juego de cañas*; *Danza de los pecados*.

<sup>378</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 135.

<sup>379</sup> Sobre el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, vid. D. Gustafson, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Tesis doctoral, Mexico City College, 1957; M. Á. Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982; F. Cazal, «Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa Teologal* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 58, 1993, pp. 47-60 y «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, pp. 7-18; hay un número monográfico sobre el dramaturgo extremeño de *Criticón*, 66-67, 1996.

<sup>380</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 136.

perezoso y dormilón, borracho y glotón, cobarde y bravucón<sup>381</sup>, rasgos que son habituales en los dos personajes de Plauto citados. Por otra parte, en la *Farsa Teologal* volvemos a encontrarnos con la figura del soldado, sobre la que cabe decir lo mismo que en el caso de Lucas Fernández.

Hemos visto hasta aquí tres dramaturgos, Juan del Encina, Lucas Fernández y Diego Sánchez de Badajoz, que escribieron en un periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento y que, en mayor medida en el caso de Juan del Encina, intentaron llevar el teatro medieval que ellos conocían a nuevos cauces. Por su formación universitaria era probable que conocieran la lengua latina y que hubieran tenido algún contacto con las comedias de Plauto que, como se ha visto, eran representadas en las universidades, sobre todo, en la de Salamanca. Sin embargo, poca es la huella que las obras del comediógrafo latino dejaron en las piezas de estos tres autores; quizá haya una mayor influencia en las obras de Juan del Encina, más en la última de ellas, en la que puede verse un intento, no del todo logrado, de trasladar al teatro castellano los avances del italiano con la imitación de las comedias de Plauto. Por otra parte, en la época en que estos autores componen sus piezas dramáticas se publicó la que fue una de las más influyentes obras de la literatura española, *La Celestina*, y es difícil separar en las semejanzas con la comedia latina lo que pudo ser una influencia directa de esta obra. Estos tres autores, precursores del teatro del Renacimiento, estudiaron en una universidad en la que se intentaba recuperar el teatro latino, aunque sólo fuera para las aulas, de las que salió el que realizó la primera traducción al español de una comedia de Plauto, Francisco López de Villalobos. Vivieron en una época en que estaba resurgiendo en Italia el interés por el teatro latino, en especial, el de Plauto, un resurgir que Juan del Encina pudo conocer directamente en sus estancias en Roma. No obstante, no tuvieron tiempo de asimilar y trasladar al teatro español estos avances del teatro italiano o lo hicieron de una forma muy tímida, pero fueron algunos de los primeros autores que buscaron una forma adecuada para el teatro español, empeño en el que continuaron, por ejemplo, Torres Naharro o Lope de Rueda, por citar sólo alguno de los más importantes.

---

<sup>381</sup> F. Casal, «Del pastor bobo al gracioso...», *art. cit.*, pp. 8-10.

## III.2. PRESENCIA DE PLAUTO EN LA CELESTINA Y EN SUS CONTINUACIONES

Como se ha visto, la influencia de Plauto en el teatro español fue escasa antes del siglo XVI, en parte, por el desconocimiento de su obra, en parte, por la negativa valoración de la misma. Pero al llegar a los albores del siglo XVI, en 1499, se edita una obra, *La Celestina*, que constituye uno de los grandes logros de la literatura española y que es la primera que muestra una clara influencia del teatro plautino. Interminables páginas se han escrito sobre la adscripción o no de esta obra al género dramático o sobre su posible representabilidad<sup>382</sup>; sin embargo, no se discutirá esta cuestión, por salirse de campo que aquí nos proponemos estudiar, y *La Celestina* será tratada como obra dramática. En cuanto a la debatida autoría de la misma, como veremos más adelante, parece claro, tras múltiples estudios, que hubo un primer autor que escribió el Acto I y que, después, Fernando de Rojas lo continuó hasta completar, primero, dieciséis “autos”, después, veintiuno. Lo que aquí importa destacar es que tanto el autor del primer auto como Rojas demuestran un amplio conocimiento, tanto de la literatura clásica como de la contemporánea y que, tratándose de la redacción de una comedia, en mayor o en menor medida, ambos tuvieron que volver sus ojos hacia las obras de los maestros Plauto y Terencio. La deuda de *La Celestina* con Terencio es más evidente; más problemas presenta demostrar la presencia de Plauto, pues no hay testimonios que resulten absolutamente definitivos.

---

<sup>382</sup> Cf. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962; P. N. Dunn, *Fernando de Rojas*, Nueva York, Twayne, 1975; G. Dardón de Tadlock, «*Lesedrama*: el género de «*La Celestina*», Tesis Doctoral, University of Arizona, 1976; I. Michael, «Epic to romance to novel: problems of genre identification», *Bulletin of the John Rylands University Library*, 68, 1985-1986, pp. 498-527; Ch. F. Fraker, «*Celestina*: genre and rhetoric», London, Tamesis, 1990; K. Whinnom, «The form of *Celestina*: dramatic antecedents», A. D. Deyermond, *Celestinesca*, 17 [2], 1993, pp. 129-146; M. Martínez (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea (Burgos 1499)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

Como defensores de la anormalidad genérica de *La Celestina*, se encuentran S. Gilman, «El tiempo y el género literario en *La Celestina*», *Revista de Filología Hispánica*, 7, 1945, pp. 147-159; U. Leo, «Die litterarische Gattung der *Celestina*. Eine methodologische Betrachtung», *Romanische Forschungen*, 75, 1963, pp. 54-80; F. Guazzelli, *Una lettura della «Celestina»*, Pisa, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, Università di Pisa (Collana di Studi, XXII), 1971; P. Heugas, «¿*La Celestina*, novela dialogada?», *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. (Literatura e Historia)*. Homenaje a Marcel Bataillon, P. M. Piñero Ramírez, R. Reyes Cano (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla-Université du Bordeaux III, 1981, pp. 161-177; D. S. Severin, «Is *La Celestina* the first modern novel?», *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, 1982, pp. 205-209; J. R. Rank, «Narrativity and *Celestina*», *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 235-246.



## 1. Los autores y su obra

La obra conocida como *La Celestina* se editó por primera vez en Burgos, en 1499, con el título original de *Comedia de Calisto y Melibea*<sup>383</sup>. Esta primera edición de Burgos fue realizada por Fadrique de Basilea y de ella sólo se conserva un único ejemplar incompleto (conocido con la letra B), que se encuentra en posesión de la Hispanic Society of America. La comedia, tal y como aparece en este primer ejemplar, estaba compuesta por dieciséis “autos”, junto con un «Argumento del primer auto desta comedia», un grabado y, al final del ejemplar, otro grabado con la marca de Friedrich Biel, el lema del editor y la fecha de 1499<sup>384</sup>. Podría pensarse que esta primera edición carecía de todos los textos preliminares que después acompañaron a la comedia; al ejemplar le falta un folio, espacio insuficiente para que quepan todos esos textos preliminares, pero suficiente para contener las octavas de Proaza, con lo que la primera edición sería muy similar a las ediciones posteriores. También es posible que se haya perdido un cuaderno previo en el que aparecerían esos preliminares<sup>385</sup>. Otras dos ediciones presentan el texto de la comedia con dieciséis actos, la de Toledo de 1500 (C), realizada por Pedro Hagenbach y de la que sólo queda un ejemplar, y la de Sevilla de 1501 (D), a cargo de Stanislao Polono, también con un único ejemplar conservado. Así pues, *La Comedia de Calisto y Melibea* tuvo tres ediciones entre 1499 y 1502 con dieciséis autos y una serie de textos preliminares y finales<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Sobre las ediciones de *La Celestina*, vid. J. H. Herriot, *Towards a critical edition of «La Celestina». A filiation of early editions*, Madison, University of Wisconsin Press, 1964; F. J. Norton, *Printing in Spain, 1501-1520, with a note on the early editions of «La Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966; K. Whinnom, «The relationship of the early editions of the *Celestina*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 82, 1966, pp. 22-40; Ch. B. Faulhaber, «Ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los papeles del “antiguo auctor” a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, A. A. Nascimento, C. Almeida Ribeiro (eds.), Lisboa, Edições Cosmos, 1991-1993, II, pp. 283-287; J. Martín Abad, «El taller del maestro Fadrique, alemán de Basilea, vecino de Burgos», *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 47-71; G. Serés, «Primeros textos y fortuna editorial», F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz, F. Rico (eds.), *La Celestina. Tragedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. LXXII-XCI.

<sup>384</sup> Parece ser que la hoja del ejemplar con la marca del editor no es original, sino que fue sustituida en 1785 por otra hoja con un recorte con la marca, hoja que a su vez fue cambiada por una reproducción fotográfica. Es decir, la página, tal y como hoy se conserva, es un facsímil.

<sup>385</sup> G. Serés, «Fortuna editorial», ed. de *La Celestina*, *op. cit.*, p. LXXIV.

<sup>386</sup> Estos textos serían los siguientes: nombre de la obra y su subtítulo / carta «El autor a un su amigo» / once octavas tituladas «El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara». De lo que se excusa es de su anonimato, pero en el fondo no quiere mantener oculto su nombre, pues forma con las octavas un acróstico, en el cual, las iniciales de cada verso componen la siguiente frase: «El bachjller Fernando de Royas acabó la *Comedia de Calysto y Melibea* y fue nascjdo en La Puebla de Montalván». / Un *incipit*, en el que se señala que el objetivo de la obra es reprender los locos amores y prevenir a los jóvenes contra ellos. / Argumento de la obra / Al final de los dieciséis autos

En la primera redacción con dieciséis actos, los amores de Calisto y Melibea se desarrollaban en una única noche, tras la cual el joven caía desde lo alto del muro del huerto de su amada y perdía la vida y Melibea se suicidaba. Sin embargo, parece ser que este rápido desenlace no fue del gusto de los lectores de aquel tiempo, por lo que Rojas amplió la comedia con la inclusión de cinco actos más entre el acto XIV y XV. Uno de los nuevos personajes que intervenían en ellos era el matón Centurio, por el que los actos añadidos serían conocidos como «Tratado de Centurio». En el “tratado”, los amores de Calisto y Melibea se prolongan por espacio de un mes, al final del cual Calisto muere igualmente y Melibea se suicida. Esta “nueva” comedia, en la que se respetaban los hechos principales de la primera, pero con cambios que contribuyeron no sólo a satisfacer los gustos del público, sino también a perfilar los comportamientos de los personajes, recibió también un nuevo título: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Otros cambios fueron algunas adiciones, la sustitución o supresión de algunos pasajes y la inclusión de nuevos preliminares.

Parece ser que Rojas preparó la edición de la *Tragicomedia* hacia 1502, pero no se conservan ejemplares de las primeras ediciones; el primer ejemplar de la tragicomedia data de 1507 (anteriormente sólo se conserva una traducción al italiano de Alfonso Ordóñez de 1505, el cual tuvo que manejar un ejemplar en castellano) y apareció en Zaragoza en la imprenta de Jorge Coci (Z). De la *Tragicomedia* se realizaron las siguientes ediciones<sup>387</sup>:

- Toledo, 1510-1514, Pedro Hagenbach (H);
- Sevilla, 1511 (I), 1513-1515 (K) y 1518-1520 (L), Cromberger. En L aparece por primera vez el título de *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, primer paso para que el nombre de Celestina se apropiase del título de la obra;
- Roma (figura como editada en Sevilla), 1515-1516 (J), Marcelo Silber;
- Roma (figura como editada en Salamanca), 1520, obra de Antonio de Salamanca (M).

Una nueva inclusión realizada en una edición de Toledo de 1526 será el último estadio de la obra. Se trata del acto llamado «Auto de Traso», que se sitúa entre los

---

aparecen seis octavas de Alonso de Proaza, humanista y corrector del texto de la comedia, en las que alaba las excelencias de la obra, da instrucciones de cómo debe ser leída y desvela que las once octavas de los preliminares constituyen un acróstico con el nombre del autor.

<sup>387</sup> F. J. Norton, *Printing in Spain...*, *op. cit.*, pp. 141-156; y *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, London, Cambridge University Press, 1978.

actos XVIII y XIX o bien al final, como acto XXII, protagonizado por el rufián Traso. Sin embargo, como afirma Salvador Miguel, este nuevo acto es «una adición impertinente con la que Rojas nada tiene que ver, según opinión acorde de la crítica»<sup>388</sup>.

Todo lo anterior nos ha servido para conocer los diversos cambios que sufrió la obra a lo largo del siglo XVI, que son de sobra conocidos, pero que aquí van a ser tratados a continuación en relación al tema que nos ocupa en este capítulo, la posible influencia de Plauto en *La Celestina*. Porque sin estos cambios, la ya de por sí debatida cuestión sobre si el teatro de Plauto tuvo alguna influencia o no en *La Celestina* sería aún más controvertida; en efecto, dos de los puntos en los que más han insistido todos los estudiosos al tratar esta cuestión han sido, precisamente, el título de «tragicomedia» y el personaje de Centurio.

Pero antes de pasar a examinar estos puntos, es importante dedicar unas líneas a los autores de la obra, para conocer mejor el proceso de creación de *La Celestina* y ver, a través de los datos biográficos y de la formación académica de Fernando de Rojas, en qué medida éste conocía la literatura latina y podía utilizarla como fuente de su obra. Las teorías más habituales son las que defienden una única autoría, la de Fernando de Rojas, o las que defienden que hubo un autor del primer acto y que Rojas continuó este texto incompleto; a éstas hay que añadir las que discuten si la *Comedia* y la *Tragicomedia* son obra de un mismo autor, con lo cual podríamos tener uno, dos o tres autores diferentes, según las versiones. Sin embargo, hoy parece aceptarse que Rojas completó un texto encontrado y anónimo, el acto primero, con quince actos y después con cinco más<sup>389</sup>.

---

<sup>388</sup> N. Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, 7, 1991, p. 277.

<sup>389</sup> Sobre la autoría de *La Celestina*, vid. F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española (Anejos, 5), 1924; C. L. Penney, *The book called Celestina in the library of The Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1954; M. de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina»*, *Revista de Filología Española*, 41, 1957, pp. 373-395; M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Marcel Didier, 1961; M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*; A. Schizzano Mandel, *La Celestina studies. A thematic survey and bibliography 1824-1970*, Metuchen, Scarecrow Press, 1971; S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978; A. D. Deyermond, «La Celestina», *Historia y crítica de la literatura española*, F. Rico (ed.), vol. I, pp. 485-497; *Edad Media*, A. D. Deyermond (ed.), Barcelona, Crítica, 1980, pp. 485-497 y *Edad Media. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 377-405; M. Martínez, *op. cit.*, 1996; I. Mitxelena, *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»*, Bilbao, Universidad del País Vasco-Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea, 1996, y *Dos «Celestinas» y una ficción*, Universidad del País Vasco, 1999.

Como ya hemos señalado, uno de los textos preliminares de la *Comedia* son las once octavas encabezadas por el epígrafe «El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara», acróstico en el que aparece la nombre del Bachiller Fernando de Rojas. Se ha debatido si este nombre corresponde a una persona real o es un nombre inventado; sin embargo, en 1902 fueron publicados varios documentos encontrados por Manuel Serrano y Sanz, a los que añadió unos años más tarde sus recientes descubrimientos Fernando del Valle Lersundi<sup>390</sup>, que confirman la existencia de una persona con ese nombre y que había nacido en La Puebla de Montalbán (Toledo). Según estos documentos, Rojas estudió en la Universidad de Salamanca (lo que resulta relevante para la composición de *La Celestina*, como se verá más adelante) y, posteriormente, ejerció su profesión de jurista en su región, sobre todo, en la ciudad de Talavera de la Reina. Era de origen converso, aunque remoto, pues pudo desarrollar su labor como abogado y desempeñar cargos públicos, cosa imposible de haber sido hijo de judíos. No se sabe con certeza la fecha de su nacimiento, pero se sitúa en el último cuarto de siglo, hacia 1475, ya que así Rojas sí pudo ser bachiller en la fecha de composición de la obra; murió entre el 3 y el 8 de abril de 1541. Aparte de *La Celestina*, no quedan testimonios de otras obras literarias de este autor<sup>391</sup>.

En las once octavas que aparecen en los preliminares dice Fernando de Rojas que encontró en Salamanca una obra quizá acabada por Cota o Mena. Esto concuerda con las palabras de Rojas en la carta «El autor a un su amigo», en la que asegura haber encontrado unos papeles que no tenían «firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota»<sup>392</sup>. Rojas no llega a desvelar el nombre del autor del texto encontrado y señala que, pareciéndole bien y de elevado estilo la obra inacabada y muy necesaria para prevenir a jóvenes ociosos, la terminó en el plazo de quince días. Estas alusiones al nombre del posible autor del primer acto no aparecieron

---

<sup>390</sup> M. Serrano y Sanz transcribió varios pleitos y procesos inquisitoriales en los que figura el nombre de Rojas y los publicó en su artículo «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6, 1902, pp. 245-299; posteriormente, Fernando del Valle, descendiente de Rojas, publicó varios documentos que pertenecían a su familia, entre los que figuran el testamento de Rojas, el inventario de sus bienes, realizado poco antes de morir, y varios documentos reunidos por un nieto del autor para probar su hidalguía. Todo ello lo publicó en dos artículos, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, 12, 1925, pp. 385-396 y «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 16, 1929, pp. 366-383. Este último autor pasó estos documentos a S. Gilman, uno de los mejores biógrafos de Rojas, que con su obra *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978 (traducción de la edición de 1972), se ha convertido en uno de los grandes especialistas de *La Celestina*.

<sup>391</sup> G. Serés, *op. cit.*, pp. LXVIII-LXXII.

<sup>392</sup> F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 6. Las citas de esta obra se harán siempre según esta edición. En adelante, el número de página irá al final de cada cita, para facilitar así la lectura.

en las ediciones de la *Comedia*, sino en las de la *Tragicomedia*. Mucho se ha especulado sobre quién debió ser el autor de ese primer auto y ningún documento fiable ha ayudado a resolver esta cuestión; sin embargo, Rodrigo de Cota es el autor por el que más se inclinan los estudiosos<sup>393</sup>.

## 2. La influencia de Plauto y de Terencio en *La Celestina*

En el texto que aparece entre las octavas y el *incipit*, Rojas escribe una especie de prólogo sin título, que comienza con las palabras «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla...». En este prólogo, el autor expone las “contendias” que ha habido entre los lectores a causa de la *Comedia* y critica a los editores por intervenir en la obra sin su permiso o por añadir sumarios al comienzo de los actos, algo que él considera innecesario «según lo que los antiguos escritores usaron» (p. 20). Esos “antiguos escritores” parecen aludir a Plauto y Terencio, que siempre incluían prólogos al comienzo de sus comedias. Esta vaga referencia a los comediógrafos latinos se concreta en el caso de Terencio en las octavas acrósticas, en las cuales Rojas califica de «terenciana obra» al texto escrito por el autor del primer acto<sup>394</sup>, refiriéndose al género al que pertenece, es decir, una obra teatral, con división en actos y escenas<sup>395</sup>. Tal adjetivo se usa en un contexto laudatorio de las excelencias del primer acto, como si el hecho de imitar a Terencio fuese ya una garantía de calidad literaria. En el caso de Plauto, la única vez que aparece citado como tal es en las estrofas de Proaza, en las que el humanista dice lo siguiente:

No debujó la cómica mano  
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,  
tan bien los engaños de falsos sirvientes  
y malas mujeres en metro romano. (p. 352)

---

<sup>393</sup> Defienden la autoría de Cota, entre otros, F. Cantera Burgos, *El poeta Rodrigo Cota y su familia de judíos conversos*, Madrid, Universidad de Madrid, 1970; H. Salvador Martínez, «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 48, 1980, pp. 37-55; M. Marciales, “Introducción” a su edición de *La Celestina*, Urbana y Champaign, University of Illinois Press, 1985; M. M. García-Bermejo Giner, «De nuevo sobre Rodrigo de Cota», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, M. I. Toro Pascua (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, I, pp. 379-387.

<sup>394</sup> No siempre aparece este adjetivo en las ediciones de *La Celestina*. En lugar del verso «Jamás yo no vi terenciana», aparece en la edición de 1514 la variante «Jamás yo no vi en lengua romana» (p. 12, ed. de Crítica, 2000), refiriéndose a las obras en lengua latina.

<sup>395</sup> Así explica Pedro Manuel de Urrea el adjetivo «terenciano» en el prólogo de su *Penitencia de amor*, ed. de R. Foulché-Delbosc, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1902, p. 3.

Rojas no se refiere a Plauto en un contexto laudatorio como hace con Terencio y la cita de Plauto y Nevio no supone un conocimiento directo de sus obras, ya que estos autores solían encontrarse mencionados en los textos escolares. Así pues, en los textos introductorios de la obra, en los que se escucha la voz del autor, nos encontramos con una cita explícita de Terencio, pero con la ausencia de una cita semejante del nombre de Plauto. Tal hecho se convierte en un reflejo de lo que ciertamente puede probarse respecto a la influencia de la comedia latina antigua en *La Celestina*: explícita y clara en el caso de Terencio, difusa y difícilmente demostrable en el caso de Plauto. Veamos a continuación diferentes aspectos de *La Celestina* en los que puede verse la influencia de la comedia latina y, en especial, de Plauto.

### 2.1. Fuentes de *La Celestina*

Sobre este aspecto, uno de los más estudiados, contamos con extensos y muy bien elaborados catálogos de autores y géneros literarios que influyeron en Rojas. Ya en el siglo XVI, un autor anónimo compuso la *Celestina comentada*, en donde se identificaron muchas de las principales fuentes que aparecían en la obra<sup>396</sup>; en el siglo XX, han seguido con esta labor autores tan importantes como Menéndez Pelayo, Castro Guisasola o Lida de Malkiel<sup>397</sup>. Todos ellos realizaron un estudio cronológico de las fuentes, comenzando por la comedia romana, Plauto y, en especial, Terencio, y siguiendo por la comedia elegíaca y por la humanística, demostrando que Rojas, al componer su obra, se sirvió de las diferentes manifestaciones de comedias escritas en latín. No podía ser menos en una obra de la complejidad de *La Celestina*, cuyo autor, estudiante y gran conocedor de la literatura desde la Antigüedad hasta su tiempo, entrelazó en un perfecto entramado autores y géneros que venían desarrollándose dependiendo unos de otros, pero todos ellos con rasgos de originalidad.

*La Celestina* está notablemente influida por la comedia latina, como señala Castro Guisasola, uno de los grandes especialistas en el estudio de las fuentes de *La*

---

<sup>396</sup> Í. Ruiz Arzálluz, «Las Fuentes», estudio preliminar de la edición de *La Celestina* de Crítica, p. CVII.

<sup>397</sup> M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915, reimpresso como *La Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 [1947<sup>1</sup>]; F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias...*; M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*

*Celestina*<sup>398</sup>, aunque este mismo autor dice que las relaciones entre Plauto y la obra castellana se han exagerado y que la profunda dependencia entre esta obra y el teatro romano sólo se refiere a Terencio<sup>399</sup>, lo que, en mi opinión, no es del todo cierto. Por su parte, Lida de Malkiel indica que la influencia plautina se ha ejercido en lo formal, técnico y externo, pero no en el asunto, ni en los personajes y sus sentimientos, ni en el espacio<sup>400</sup>. Como veremos más adelante, se puede probar la influencia de Plauto sobre *La Celestina* en los aspectos externos y técnicos —en una obra en la que se discute su carácter dramático, puede observarse cómo está elaborada con todos los recursos propios de una pieza teatral—, más que en la caracterización de personajes o en la presencia de citas literales.

De lo que no puede dudarse es de la influencia de la comedia humanística en *La Celestina*, género que, a su vez, imitó las comedias de Plauto y, sobre todo, de Terencio. Como señala Lida de Malkiel, la comedia humanística se inició antes de 1330 con varias obras de Petrarca, hoy perdidas, y fue un género teatral que floreció en Italia durante los siglos XIV y XV<sup>401</sup>. No hablaré aquí de este género teatral porque haya influido notablemente en *La Celestina*, sino porque es un género que deriva directamente de la comedia latina, con varias novedades, que son, precisamente, las mismas novedades y diferencias que presenta *La Celestina* respecto al teatro de Plauto y Terencio<sup>402</sup>. A través de la comedia humanística italiana, llega a *La Celestina* la influencia de los comediógrafos latinos, al igual que, años más tarde, el teatro de Plauto influyó de una forma indirecta, a través de la *commedia erudita*, también italiana, en el teatro universitario español. La comedia humanística, según Lida de Malkiel, aportó, por una parte, giros, sentencias, situaciones y varios aspectos técnicos del teatro de Plauto y Terencio, pero, por otra, permitió reelaborarlos de modo enteramente nuevo y coordinarlos con giros, sentencias, situaciones y aspectos técnicos de diversa procedencia, sin atenerse de forma estricta a la comedia romana<sup>403</sup>.

---

<sup>398</sup> F. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 45: «Basta la lectura superficial de la tragicomedia para echar de ver que su autor estaba muy empapado en los clásicos latinos. Los nombres de varios de ellos (Lucano, Plinio, Virgilio, Séneca, Ovidio, Apuleyo, Nevio, Plauto, Terencio) [...] y la tendencia latinizadora que a veces se trasluce en algunos párrafos, son pruebas incontrovertibles».

<sup>399</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>400</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 30.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>402</sup> Í. Ruiz Arzálluz, *op. cit.*, p. CXII.

<sup>403</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 47.

Las obras de la comedia humanística están escritas mayoritariamente en prosa, pese a que sus modelos latinos utilizaron el verso. En el Renacimiento se discutió largamente, sobre todo, en el caso de Terencio, si sus comedias estaban escritas en verso o en prosa. Según Luis Gil, a pesar de que Terencio fue más conocido que Plauto en la Edad Media, había muchos aspectos de sus obras que presentaban un conocimiento imperfecto. Así, señala el estudioso de Terencio: «Pese a que gramáticos, como Rufino de Antioquia (siglo V) y Prisciano (principios del VI), habían descubierto que sus comedias están escritas en verso, en la Edad Media se desconocían los metros y su texto se copiaba de corrido como si fuera prosa»<sup>404</sup>. Lisardo Rubio indica que no se era consciente de que las comedias de Terencio estaban escritas en verso y que la métrica terenciana no volvería a comprenderse hasta los tiempos modernos, con el estudio fundamental de Bentley en 1726<sup>405</sup>.

Los personajes de la comedia humanística son más variados que los de las comedias de Plauto y de Terencio, que presentaban un elenco estático y repetido. En la comedia humanística aparecen nuevas figuras, como el marido burlado, el clérigo galante, la vieja enamorada, los campesinos codiciosos y simples, o miembros de determinadas profesiones, como abogados<sup>406</sup>. En cuanto a la pintura de ambientes, la comedia humanística compone un cuadro de la sociedad del momento, con escenas extraídas de la vida cotidiana que no sirven para el desarrollo de la trama, pero que dotan a las obras de un gran realismo. Hay también una gran flexibilidad en la concepción del tiempo y del espacio, con una acción que se prolonga durante varios días y que se desarrolla en infinidad de escenarios diferentes. En la comedia humanística se siguen utilizando muchos de los recursos del teatro latino, como las acotaciones hechas por personajes o los monólogos.

Este género teatral se fue eclipsando con el auge cada vez mayor de la denominada *commedia erudita* italiana en el siglo XVI. Este tipo de comedia era fruto del creciente interés por las obras de Plauto en las cortes italianas como la de Ferrara, en las que los nobles ejercieron un provechoso mecenazgo para que se representaran piezas de Plauto y se compusieran nuevas comedias a imitación de las plautinas. Éstas, a su

---

<sup>404</sup> L. Gil, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en A. Pociña, B. Rabaza, M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, 2006, p. 431.

<sup>405</sup> L. Rubio, «Introducción» a su edición *Terencio. Comedias*, CSIC, 1991, p. LIII.

<sup>406</sup> D. Seragnoli, «La struttura del personaggio e della “fabula”», F. Cruciani, D. Seragnoli (eds.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 304.



vez, influyeron en el teatro español universitario, como se ha visto en el capítulo segundo y como se tratará más tarde en el apartado dedicado al teatro español influido por el italiano (Lope de Rueda y Timoneda, sobre todo). Evidentemente, no puede hablarse aquí de la influencia del teatro universitario en *La Celestina*, pues este teatro se desarrolló cuando ya *La Celestina* llevaba años en las librerías. Pero sí cabe citar aquí que este teatro, como se ha dicho anteriormente, recogía una larga tradición universitaria de representaciones de piezas de Plauto y de Terencio con ocasión de festividades académicas. Esta tradición estaba especialmente arraigada en la Universidad de Salamanca, donde estudió Rojas, por lo que es más que probable que el autor de *La Celestina* conociera las obras de Plauto y de Terencio y que asistiera e incluso participara en alguna de esas representaciones. Prueba de este conocimiento es la existencia de ejemplares de comedias latinas en la biblioteca de Rojas; además de las comedias latinas, Rojas contaba en su biblioteca con un ejemplar en español del *Anfitrión*, del que se discute si era la versión de Villalobos, a quien Rojas conocería en Salamanca, o la de Pérez de Oliva, Rector de la Universidad de Salamanca y al que Rojas también pudo conocer<sup>407</sup>.

## 2.2. Título de la obra y octavas acrósticas

Como se ha señalado anteriormente, la obra pasó de titularse *Comedia de Calisto y Melibea* a llamarse *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a partir de 1502<sup>408</sup>. La razón de este cambio la explica Rojas en el prólogo:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia. (p. 21)

---

<sup>407</sup> V. Infantes, «Los libros «traydos y viejos y algunos rotos» que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100, 1998, p. 38.

<sup>408</sup> Sobre el uso del término “tragicomedia”, uno de los mejores artículos es el de J. Lawrence, «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», A. Deyermund, J. Lawrence (eds.), *Letters and Society in Fifteenth Century Spain. Studies presented to P. E. Russell on his eightieth birthday*, Llangranog, Dolphin, 1993, pp. 79-92; *vid.* también C. Baranda, “*La Celestina*” y el mundo como conflicto, Salamanca, Ediciones Universidad, 2004.

La denominación de «tragicomedia» procede del latín *tragicomoedia*, término que aparece por primera vez, que nos conste, en el *Amphitruo* de Plauto (prólogo, v. 59). Ya se ha visto anteriormente cómo, según la preceptiva clásica, las características del género cómico eran la presencia de personajes humildes, el uso del estilo bajo y la evolución desde un comienzo triste hasta un final feliz. Plauto, en su *Amphitruo*, se aparta de los cánones establecidos al mezclar personajes divinos con humanos y, por ello, consciente de estar escribiendo algo diferente, introduce la denominación de «tragicomoedia». Rojas recoge el término plautino para denominar una obra que tampoco se ajusta a los esquemas del género, pues su obra tiene un final “trágico”. Para Consuelo Baranda, el hecho de que los cinco personajes principales mueran de forma violenta es uno de los rasgos más insólitos y originales de la obra, para el que no hay ningún otro ejemplo en la literatura; para esta autora, el desacuerdo entre el título y las convenciones del género es lo que daría lugar a la denominación de “Tragicomedia”<sup>409</sup>.

Este término, tras el *Amphitruo* plautino, sólo lo registramos en dos comedias de Frulovisi (*Claudi duo* y *Symmachus*, compuestas entre 1432 y 1434) y en el *Fernandus servatus* de Carlo y Marcellino Verardi, de 1493. Es probable que Rojas conociera el *Fernandus servatus*, muy difundido en España; pero más probable es que tomara este término del famoso *Amphitruo* de Plauto.

El hecho de que Rojas recoja una denominación creada por Plauto se ha interpretado como una prueba de la influencia de éste sobre aquél, como indica Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, aduciendo que, dado que sólo se había empleado este término una sola vez y en un género heredero de la comedia latina, debía interpretarse como de derivación plautina, si bien Plauto y Rojas lo emplean para explicar por diferentes motivos la novedad del título<sup>410</sup> (mezcla de personajes divinos y humanos en Plauto, final trágico en Rojas).

La presencia de versos acrósticos en *La Celestina* puede ser una prueba de la influencia de Plauto en Rojas. Las comedias de Plauto están precedidas por un argumento, el cual es un conjunto de versos acrósticos, cuyas primeras letras componen el título de la comedia; como estos argumentos son las octavas acrósticas, sólo que, en el caso de *La Celestina*, además del título de la obra, las primeras letras de las octavas desvelan el nombre del autor. Las comedias de Terencio carecen de este tipo de textos y

---

<sup>409</sup> C. Baranda, *op. cit.*, p. 24.

<sup>410</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. XLVIII.

tampoco se emplean los versos acrósticos en las comedias humanísticas anteriores a 1500<sup>411</sup>, por lo que su presencia en *La Celestina* podría ser influencia de un uso presente en las ediciones de las comedias plautinas.

### 2.3. El tema de *La Celestina*

*La Celestina*, «compuesta en reprensión de los locos enamorados y en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes», según reza el título de la obra, tiene como núcleo temático el amor, lo cual venía siendo una característica del género cómico desde Plauto y Terencio. Y es precisamente, como ya hemos visto, «terenciana» la manera en la que Rojas califica una obra que desarrolla un enredo amoroso en forma dramática. Según Lida de Malkiel, la utilización de este adjetivo «no emana de la deuda particular de *La Celestina* para con el contenido o la técnica de las comedias de Terencio –con mucho, el más conocido de los dos comediógrafos romanos durante la Edad Media–, sino de la convicción de su autor (o editor) y de su continuador de que Terencio representa “naturalmente” todo el teatro “de amores”, y por consiguiente prueba hasta qué punto era obligatoria su tutela para el escritor que entre el siglo XV y el XVI planease un drama de asunto amoroso»<sup>412</sup>.

En *La Celestina* hay también un fuerte contenido moralizador, como vemos en las palabras del autor:

me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto. (p. 5)

Para conseguir este objetivo, recurre a un género, la comedia, con una mezcla de lo “deleitable” del tono con las “fontecicas de filosofía”, como dice Rojas en «El autor a un su amigo» (p. 6), afirmación que se ajusta adecuadamente a las recomendaciones de los preceptistas clásicos, con Horacio a la cabeza. Al tratar la descendencia de *La Celestina*, dice José Luis Canet que sus autores tenían una finalidad moralizadora y didáctica, para lo cual, se pregunta por qué no se sirvieron entonces de la sátira, y no de

---

<sup>411</sup> Í. Ruiz Arzálluz, *op. cit.*, p. CVIII.

<sup>412</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 30.

la comedia<sup>413</sup>. La respuesta la hemos visto al tratar sobre el teatro culto universitario: existía una larga tradición de representaciones de comedias de Plauto y Terencio en las universidades, que motivaron también la composición de otras comedias con fines didácticos, como el aprendizaje del latín, o moralizadores, como la crítica de las creencias paganas y de los “locos amores”.

Así pues, cuando Rojas compuso su obra, se hallaba inmerso en una larga tradición basada en la comedia clásica latina de Plauto y de Terencio, la cual dejó su huella en *La Celestina*. Esta deuda la expresa el propio autor al considerar como maestro a Terencio, aunque sorprende que en un texto con un elevado tono moralizador, sean tan pocas las citas sentenciosas tomadas de Terencio, autor apreciado por el tono elevado de sus obras y fuente de sentencias<sup>414</sup>. Similares a los de la comedia romana son los personajes que protagonizan *La Celestina* –jóvenes enamorados, criados–, e idéntico es el arranque –joven con problemas que solicita la ayuda de los criados. Pero la genialidad que demostró Rojas al componer su obra hizo que aquí, como al utilizar todos los demás géneros literarios que le sirvieron de fuente, el autor de *La Celestina* demostrara una gran independencia con respecto a sus modelos, de los que toma lo que le parece más provechoso, pero a los que supera creando unos personajes llenos de vida y tremendamente modernos, no unas meras copias.

Porque, a partir de las semejanzas temáticas señaladas, entre la comedia latina y *La Celestina* se encuentran considerables diferencias. Plauto se interesa por el enredo, con una trama que se retorció hasta la exageración con tal de captar el interés de los espectadores. A ello se subordinaban todos los demás elementos de la obra. Otro foco de interés para Plauto es la comicidad, lo que afecta a la caracterización de los personajes: el autor acentúa cuantas posibilidades cómicas tienen éstos, presentando más bien tipos que seres complejos e individualizados. Frente a él, Terencio sí se preocupa más por la pintura de los caracteres, por lo que sus obras ganan en profundidad lo que pierden en viveza y movimiento. A Rojas lo que de verdad le importan son los personajes, por ello, la complejidad temática es muy limitada, ocurren muy pocas cosas en escena y todo cuanto *Celestina* realiza para conseguir los favores de Melibea lo logra a través de la palabra, no del engaño. Las aventuras no se suceden, los criados no tramam engaños encadenados, todo se basa más en la sutil manipulación de

---

<sup>413</sup> J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, pp. 20 y 22.

<sup>414</sup> Í. Ruiz Arzálluz, *op. cit.*, p. CIX.

Celestina. Así pues, la relación entre *La Celestina* y la comedia romana, Plauto y, en mayor medida, Terencio, refleja más la admiración de un alumno aventajado que supera al maestro, que una copia sumisa y sin una genialidad que la hubiera relegado, con bastante probabilidad, al olvido de otras comedias de carácter culto.

#### 2.4. Nombres y caracterización de los personajes

Muchos de los nombres de los personajes de *La Celestina* provienen de las comedias romanas, más de las de Terencio que de las de Plauto. Estos nombres corresponden a personajes humildes<sup>415</sup> (criados o rufianes), en los que se observan, pese a su originalidad, similitudes con los correspondientes modelos plautinos y terencianos, mientras que los personajes de la clase alta llevan nombres ajenos a los latinos y están, a su vez, más diferenciados de los mismos. Los personajes de la clase baja están mucho mejor representados que los de la clase alta, de la que sólo aparecen los protagonistas, Calisto y Melibea, y, muy de vez en cuando, los padres de esta última, y muchos de los nombres de sus personajes, sobre todo, de los masculinos, están tomados de Plauto y de Terencio, lo cual muestra cómo Rojas acudió a la comedia romana con frecuencia, eso sí, una vez más, en aspectos externos, porque la caracterización de aquellos con los mismos nombres que los latinos dista mucho de ser similar.

En *La Celestina* aparecen los siguientes nombres tomados de la comedia romana: Sosia, Pármeneo, Crito, Trasón, Centurio, Cremes. Sosia es el criado de Anfitrón en la comedia del mismo nombre de Plauto, esclavo en la *Hecyra* y liberto en la *Andria* de Terencio. Pármeneo aparece en *Eunuchus*, en *Adelphoe* y en *Hecyra* de Terencio. También en *Hecyra*, así como en *Heautontimorumenos* y *Phormio*, nos encontramos con un personaje llamado Crito. Trasón es en *Eunuchus* el soldado fanfarrón típico, rival del joven enamorado; en esta misma comedia aparece un centurión, Sanga, de cuya genérica denominación habría podido tomar Rojas el nombre para Centurio, rufián amante de Areúsa. En *Andria*, *Heautontimorumenos* y *Phormio* aparecen tres viejos llamados Cremes y en *Eunuchus*, un joven con el mismo nombre<sup>416</sup>. Así pues, todos los nombres citados aparecen en comedias de Terencio, mientras que sólo uno, Sosia, es también el nombre de un personaje plautino. En la época en la que Rojas escribió su *Celestina* resurgió el interés y estudio de la obra plautina y fue precisamente *Amphitruo*

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. CX.

<sup>416</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, pp. 104-105.

la comedia que más se representó, imitó y tradujo; dentro de esta comedia, una de las grandes figuras es la del criado Sosia, tontorrón, crédulo y cobarde, que protagoniza una de las más largas, divertidas y mejores escenas del teatro de Plauto, la escena primera del primer acto. En contraposición a la importancia de este personaje en el *Amphitruo* de Plauto, el Sosia de *Andria* apenas tiene papel en la comedia, aparece en la primera escena y después desaparece, y el de *Hecyra* tampoco tiene ninguna relevancia y, como el anterior, sólo aparece en una escena, la cuarta del tercer acto. Cabe, por lo tanto, pensar que, independientemente de que Rojas acudiera con más frecuencia a las comedias de Terencio que a las de Plauto, en el caso de Sosia es más probable que tomara el nombre del *Amphitruo*, obra de la que también tomó la denominación de “tragicomedia” y que, como ya se ha señalado, figuraba en su biblioteca privada.

Otro aspecto que asemeja a los personajes de *La Celestina* con la comedia latina es que sus nombres son parlantes y personifican un rasgo esencial de su carácter. Así, por ejemplo, Calisto significa “hermosísimo” y como tal aparece en la obra; Melibea, su correspondiente femenina, significa “dulce como la miel”, algo que es sólo para su enamorado, porque ante el resto de los personajes, sobre todo, de sus padres, manifiesta un comportamiento ambiguo, lleno de dobleces o, incluso, dañino. El nombre de Celestina podría ser una derivación del adjetivo latino *scelestus*, “malvado, impío”.

Los personajes celestinescos reproducen los mismos tipos que aparecen en las comedias de Plauto y Terencio: la pareja de jóvenes enamorados, los padres, los criados, rufianes. No obstante, estos tipos se enriquecen con otros tomados de la vida cotidiana, como ya había hecho la comedia humanística. Los personajes, a su vez, tienden a aparecer en parejas (Sempronio y Pármeno; Sosia y Tristán; Elicia y Areúsa), práctica muy habitual en la comedia latina<sup>417</sup>. Sin embargo, en la utilización de dobles parejas, de la que ya se ha tratado abundantemente en el capítulo dedicado al teatro universitario, hay una gran diferencia entre Plauto y Terencio, y Rojas está más próximo a éste que a aquél. Las más famosas e imitadas comedias de Plauto, *Amphitruo* y *Menaechmi*, presentaban a los personajes en parejas idénticas, por parecido físico o por igualdad del nombre, pero el objetivo no era presentar diferentes aspectos de los mismos por contraposición a otros personajes contrarios a ellos o complementarios, sino

---

<sup>417</sup> Como dice Lida de Malkiel: «Las parejas de personajes abundan en la comedia romana, no como variantes individuales de un tipo, sino como ejemplares ya idénticos, ya opuestos, creados los unos para realzar la caracterización, y los otros para coplicar la intriga.»; M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 274.

enriquecer una trama basada en el enredo y en la confusión, lo cual aportaba una gran comicidad y aseguraba el éxito de público. Terencio, por el contrario, que estaba más preocupado que Plauto, dentro de las limitaciones del género, por la caracterización de los personajes que por la complejidad de la trama<sup>418</sup>, utilizó en cinco de sus seis comedias la técnica de la doble intriga, por la que aparecían dos parejas de jóvenes enamorados protagonizando dos episodios diferentes. Este aspecto del teatro de Terencio ya lo pusieron de relieve los estudiosos antiguos, como Donato y Evancio<sup>419</sup> y está desarrollado en su grado máximo en las comedias *Eunuchus* y *Adelphoe*, en las que aparecen dos jóvenes perfectamente diferenciados: en *Eunuchus*, Fedrias es indeciso y su hermano Quéreas, apasionado; en *Adelphoe*, Ctesifón es tímido y su hermano Ésquino, valiente. En ellas especialmente se ve cómo el autor presenta siempre dos aspectos diferentes de una misma realidad, lo que le permite observarla desde varias perspectivas y crear, así, unos personajes más ricos y diversos<sup>420</sup>. Junto a la matización de diferentes aspectos de los personajes, esta técnica le permite también enriquecer la intriga y desarrollar aspectos sociales de interés para el autor, como las ventajas y desventajas de un sistema educativo permisivo y uno más estricto<sup>421</sup>.

Veamos, a continuación, cómo están caracterizados los personajes más importantes de *La Celestina* y hasta qué punto se asemejan con los tipos correspondientes de la comedia latina. Empezaré tratando los personajes que menos se asemejan a los de la comedia latina y terminaré con los dos personajes en los que, controversias aparte, las semejanzas son más defendibles.

### 2.4.1. Calisto

La «reprehensión de los locos enamorados», preocupados más por la consecución de sus amores que por las obligaciones de su rango social, se ejemplifica sobre todo en

---

<sup>418</sup> G. E. Duckworth indica que tanto Plauto como Terencio están interesados hasta cierto punto en la delineación de caracteres, si bien en ambos, los personajes están más diferenciados que individualizados. La mayor diferencia entre Plauto y Terencio es que el primero presenta personajes más vivos y atractivos, incidiendo en todos los aspectos cómicos que éstos pudieran tener; por el contrario, Terencio dibuja personajes más reales y ajustados a la vida cotidiana, por ello, también menos sugerentes y divertidos. Cfr. G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 [1952<sup>1</sup>], pp. 268-271.

<sup>419</sup> Tanto uno como otro (Don., *Andr.* 301; Evanth., *com.* 3, 9) señalan que esta técnica de la doble intriga aparece en todas las comedias menos en *Hecyra*.

<sup>420</sup> S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, 1986, pp. 123-148.

<sup>421</sup> G. E. Duckworth, *op. cit.*, pp. 285-287.

Calisto, el joven enamorado de Melibea. Vencido por el amor de la joven, Calisto desatiende todas sus obligaciones y en el acto primero se entrega a un continuado lamento, que lo convierte en un personaje casi cómico. El objetivo de esta caricaturización, como señala José Luis Canet, es la moralización: «Otra manera de moralizar se consigue mediante la inclusión de los personajes-tipo procedentes de la comedia romana y de la comedia elegíaca y humanística. Estos personajes incluían en su caracterización como tipos la burla de una serie de comportamientos o vicios; la comicidad de los defectos corporales y anímicos se convierte así en comicidad de los defectos morales»<sup>422</sup>. Defectos como la pereza, la soberbia o la lujuria quedaban representados de una manera suave, pero efectiva, que era lo que perseguía la comedia.

Calisto no presenta una caracterización positiva: enamorado, pero indeciso, busca la ayuda de sus criados, que le ayudan por interés, a pesar de su poca generosidad. De pasiones desordenadas, egoísta y preocupado por satisfacer sus deseos, desatiende sus obligaciones y el gobierno de la casa, lo que provoca la falta de respeto de sus criados.

Modelos para el joven enamorado podemos encontrarlos en la comedia romana, pero ninguno de ellos tendrá la individualidad y profundidad de Calisto<sup>423</sup>, característica que puede observarse en la comparación de cualquier personaje con su correspondiente de la comedia de Plauto o de Terencio. Porque lo que aquí son tipos, en *La Celestina* son personajes individualizados, que evolucionan a lo largo de la obra.

En Plauto nos encontramos siempre con un joven enamorado irresoluto, que recurre a la habilidad y astucia de su siervo para conseguir a su amada. Para ello, no duda en engañar al padre, con tal de conseguir su dinero, y, a veces, incluso deberá acceder a compartir su amada con su progenitor, como en *Asinaria*. La caricaturización moralizadora a la que se somete a Calisto nada tiene que ver con la caracterización de los caprichosos mozalbetes plautinos. Éstos dependen siempre de su padre (figura que no aparece en *La Celestina*), al menos, en lo económico, y a veces son objeto de burlas por parte de sus siervos, pequeña recompensa en pago de sus servicios.

El amor no es un sentimiento elevado, sólo un desencadenante de la acción, del que el comediógrafo puede reírse a gusto<sup>424</sup>. No hay tampoco crítica de los vicios de una determinada clase social. En algunas comedias, como en *Bacchides*, aparece un preceptor avisando al joven de los peligros de una vida desordenada, o en *Mercator* nos

---

<sup>422</sup> J. L. Canet Vallés, *op. cit.*, p. 23.

<sup>423</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 373.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 375.



encontramos con un joven que ha pagado sus despilfarros con un largo viaje, del que vuelve “arrepentido”, pero enamorado de una esclava; sin embargo, las acciones que estos jovencitos ociosos emprenden son parte de la intriga, no ejemplificación de vicios. Nada de esto se observa en *La Celestina*. La pasión de Calisto es desbordada y esto le permite al autor criticar los desórdenes de jóvenes ociosos, pero el personaje de Calisto está tan bien elaborado, que va más allá de la mera ejemplificación. No es tampoco objeto de burlas: la verosimilitud no se rompe nunca, el criado no traspasa la frontera que le separa de la clase alta. Puede criticar a su amo, pero no le está permitido burlarse de él. A diferencia de la comedia romana, en la que se rompen las convenciones sociales en favor de una mayor comicidad y se presenta al siervo burlándose de su amo, en *La Celestina* se respetan las jerarquías de las clases sociales.

Así pues, en la caracterización de Calisto, como en la de los demás personajes, los tipos de la comedia romana son sólo puntos de partida que Rojas superó para dotar a sus personajes de una mayor riqueza y profundidad.

#### **2.4.2. Melibea y sus padres, Alisa y Pleberio**

Si en el caso de Calisto, hemos hablado del enamorado plautino como punto de partida, no podemos decir lo mismo al tratar de Melibea. En la comedia romana no aparece apenas el personaje de la doncella, al que correspondería el de Melibea, porque, por una parte, las convenciones sociales impedían la presencia en escena de doncellas de familias acomodadas y, por otra, el escenario convencional nunca representaba el interior de las casas, en donde debían permanecer las doncellas<sup>425</sup>. A estos personajes femeninos, a lo sumo, se les oye desde fuera, como cuando en la *Aulularia* se escuchan los gritos de Fedria al dar a luz. En las comedias de Plauto sólo aparecen cortesanas, algunas de las cuales se mantienen, pese a su oficio, vírgenes y, al final, se descubre que son libres e hijas de familias acomodadas, como en *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Rudens* o *Poenulus*. Pero estas doncellas, criadas por meretrices o habitando en casa de un lenón, están muy alejadas del personaje de Melibea.

---

<sup>425</sup> J. Román Bravo, “Introducción” a su edición de las comedias de Plauto, vol. I, Madrid, Cátedra, 1993, p. 60.

Los padres de Calisto y Melibea tienen un papel muy poco relevante en *La Celestina*. Sabemos que el padre de Calisto ha muerto, de la madre no se nos dice nada. Por el contrario, los padres de Melibea, Alisa y Pleberio, sí aparecen en escena; su papel no es muy relevante y sirven para perfilar por contraposición el carácter de Melibea.

Alisa es una mujer orgullosa de su clase y está ciegamente convencida de la virtud de su hija, lo que aumenta la ironía de la obra y dota a Melibea de un talante hipócrita. A pesar de conocer a Celestina, no impide la entrada de ésta en su casa, dando lugar a la tragedia final, la muerte de su hija. Tras la muerte de Melibea, la madre se desvanece, con lo cual no podemos conocer sus sentimientos ante la pérdida de su hija.

Más perfilado está el personaje de Pleberio, que interviene apenas en la obra, pero cuya aparición y lamento postrero tras el suicidio de su hija es de una gran importancia. En este lamento, no sólo se subraya la brutalidad del suicidio de Melibea, que no ha querido ahorrar a su padre semejante dolor, sino que aparecen expresados rasgos importantes de la sociedad de la época y de las creencias de la clase a la que pertenece Pleberio, acompañados también de una crítica social.

En cuanto a los antecedentes de estos dos personajes, señala Lida de Malkiel que «Rojas no pudo encontrar en la comedia romana ni siquiera el germen remoto de su Pleberio»<sup>426</sup>. El padre de las comedias de Plauto es, sobre todo, el del joven enamorado (el padre de la joven aparece muy pocas veces y con un papel poco relevante), y es tratado con muy poca simpatía. En la mayoría de las ocasiones, es el antagonista del joven, en el campo económico o amoroso. Hay también padres nobles, entristecidos por la pérdida de algún hijo, como en *Captivi*, *Epidicus*, *Poenulus* o *Rudens*, en los que, pese a su preocupación, no se ahorra algún que otro rasgo ridiculizador<sup>427</sup>. Ninguno de ellos tiene la complejidad de Pleberio.

Las matronas tampoco son personajes excesivamente simpáticos. Como en el caso del padre, la mayoría son madres del hijo (las madres de la joven son, en general, meretrices). Son altivas, despilfarradoras y coléricas. En permanente sospecha, casi siempre justificada, tratan de impedir cualquier aventura del marido, como en

---

<sup>426</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 477.

<sup>427</sup> Por ejemplo, Démones, el padre de *Rudens*, vive en la miseria, pero siempre está dispuesto a ayudar a todo el mundo y él, antes de conocer la identidad de su hija perdida, está dispuesto a ayudar a las dos jóvenes que huyen del lenón. Pero, al mismo tiempo, deja a éstas subidas al altar de Venus y no las lleva a casa, porque teme la cólera de su mujer, que aparece citada de modo sorprendente por primera vez en el momento de más tensión de la obra, como una forma de alargar la acción con los posibles peligros que acechan a las jóvenes de volver a ser arrebatadas por el lenón.

*Menaechmi*, o ayudan al hijo en sus aventuras amorosas enfrentándose al marido, si éste trata de rivalizar con el hijo y, claro, de serle infiel a ella, como en *Asinaria* o *Casina*. En cuanto a las madres de las jóvenes, o son meretrices que tratan de aleccionar a las hijas para que cumplan bien su trabajo y ellas disfruten de las consiguientes ganancias, como Cleéreta en *Asinaria*, o, pese a su oficio, demuestran una gran nobleza al proteger a sus hijas (que nunca son auténticas hijas, sino que la meretriz las ha recogido de niñas y criado de forma honrosa), como en el caso de Melénide, personaje de *Cistellaria*, obra en la que contrasta con la Lena, madre de Gimnasia, que sólo piensa en las ganancias de su hija. Una excepción es Alcmena, único personaje femenino de clase alta dotado de rasgos positivos, si bien aún no es madre durante el desarrollo de la acción.

### 2.4.3. Sempronio y Pármeno

Sempronio es el primer personaje que aparece en la obra, después del encuentro desafortunado en el primer acto de Calisto con Melibea en la iglesia. La función de Sempronio en su primera aparición es, primero, soportar las iras de su amo, frustrado por el desprecio de Melibea, y después, escucharle y aconsejarle en sus males de amor. Señala Carlos Mota que hay una ligera variación en este personaje entre el acto primero y los siguientes: en el primer acto, el autor, más directamente influido por el *seruus fallax* de la comedia romana, intenta presentarlo como un ayo consejero, aspecto este que no está tan patente en los demás actos<sup>428</sup>. Ello se debe a que en este primer acto se produce la consabida conversación entre amo y criado, tan conocida en la comedia romana, en la que Calisto lamenta sus amores y Sempronio intenta calmarle y ofrecerle sus consejos. Tras la primera conversación entre amo y criado, hay un soliloquio de Sempronio, en el que éste se debate entre la lealtad hacia su amo y el temor de que Calisto pueda perjudicarse a sí mismo, y sus propios intereses y seguridad, que le hacen no querer exponerse a sus iras. Una vez que Sempronio presenta a Calisto la posible solución de sus amores –buscar la ayuda de la vieja Celestina–, y que, aprobada la propuesta por Calisto, el criado va en busca de la alcahueta, la actuación de Sempronio se limita a servir a su amo de forma interesada, para ganar su recompensa, pues, como él dice a Celestina, «Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos, que conocer el tiempo y usar el

---

<sup>428</sup> C. Mota, *op. cit.*, p. CLXXX.

hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos» (p. 51). Esta ayuda está condicionada a las equivalentes ganancias, que no son muchas, y en ella, Sempronio no muestra ningún rasgo de valentía o lealtad a su amo, dejándole abandonado por la noche, cuando cree sentir peligro.

Pármeno, más joven que Sempronio, es un personaje que evoluciona considerablemente a lo largo de la obra. Con él, Celestina despliega sus artes para ponerlo de su parte, abusando de su credulidad y, también, de su deseo incontrolado de conocer el amor. Pármeno, que conoce a Celestina desde niño por ser compañera de andanzas de su propia madre, al principio se muestra hostil hacia la vieja e intenta advertir a Calisto contra ella, pero, al ver el desprecio de éste hacia sus consejos, se vuelve rencoroso y decide pensar en sí mismo y preocuparse por sus ganancias.

Al analizar las características de estos dos criados, se ve que hay similitudes con el siervo de las comedias de Plauto, pero también, una vez más, notables diferencias. Las similitudes y semejanzas de los dos criados con el siervo latino las resume perfectamente Lida de Malkiel: «Desde el punto de vista de la acción y de los caracteres, los criados de *La Celestina* nada tienen que ver con el *seruus fallax* de la comedia romana. Pero, por una paradoja histórica, a él deben su existencia, pues la misma longitud de sus papeles, sin proporción alguna con su exigua actuación, prueba el peso invencible de la tradición literaria en autores sin más experiencia de teatro que la lectura de la comedia romana, corroborada por la elegíaca y la humanística»<sup>429</sup>.

Como sabemos, el siervo de la comedia latina es el verdadero protagonista de la acción, porque él es el motor de la misma. El amo abandona en él sus esperanzas de conseguir a su amada y el siervo, que siempre alardea de su lealtad y entrega, urde las más complicadas estratagemas. Sin él, no habría acción, que es lo realmente importante en la comedia de Plauto, en mayor medida aún que en la de Terencio. Esto es lo que justifica el protagonismo de este personaje y, por ello, se justifica también que el siervo trate de igual a igual a su amo, al que a veces somete a las más rudas burlas (sin que desaparezca, por ello, la permanente amenaza del castigo físico si el siervo no cumple con sus obligaciones), y que, anulando toda posible verosimilitud, no se nombren nunca las tareas propias del siervo. Además, como una consecuencia evidente de lo

---

<sup>429</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 620.

anteriormente dicho, si la acción es lo importante, la evolución psicológica de este personaje, como el de los demás personajes plautinos, es prácticamente nula.

Según Lida de Malkiel, la presencia de los personajes de Sempronio y Pármeneo es desproporcionada respecto a su función en la obra, lo que se explica por el peso de la tradición. Pero las propias diferencias de *La Celestina* con la comedia latina marcan también las de los personajes de Sempronio y Pármeneo. Como el *seruus fallax*, proporcionan al amo la solución de los problemas, aunque ésta recae en manos de Celestina más que en las suyas. Por el contrario, a diferencia del modelo plautino, ellos tienen sus aventuras amorosas paralelas a las de su amo, cosa que rara vez aparece en las comedias de Plauto (sólo en el *Persa*, atípica comedia en la que no aparece el amo, los amores de los siervos ocupan un primer plano) y, también, sus propios intereses económicos, cosa impensable en el siervo latino, cuya condición de esclavo impedía tal cosa (este rasgo se vislumbra en *Rudens*, en donde el esclavo Gripo, que ha encontrado el baúl de la joven Palestra, hace sus cálculos para conseguir su libertad y asegurar su futuro<sup>430</sup>). Los criados de Calisto sí cumplen con las labores propias de su condición, como vemos en la primera aparición de Sempronio, que viene de cuidar los caballos y a quien su amo le encarga aderezar la cama. Por otra parte, como se ha visto, la evolución de los criados, más en el caso de Pármeneo, es notoria. Así pues, es imposible renunciar al influjo que los siervos de la comedia plautina ejercieron en sus correspondientes de *La Celestina*, pero aquí, como siempre, hay una gran libertad y una mayor complejidad en la elaboración de unos personajes de fuerte tradición.

#### **2.4.4. Sosia y Tristán**

Sosia y Tristán, con un papel más limitado en la obra que los dos anteriores, aparecen en escena cuando Sempronio y Pármeneo han sido ajusticiados. Sustitutos, por tanto, de ellos, tienen la obligación de acompañar a Calisto en sus encuentros nocturnos clandestinos con Melibea. Ambos son jóvenes, cumplen con sus obligaciones con mayor responsabilidad que sus predecesores y también son más valientes que Sempronio y Pármeneo, pues, al ser atacados por los compinches de Centurio, no huyen.

---

<sup>430</sup> La actuación de Gripo, que monta castillos en el aire, viéndose transformado de esclavo en rico hombre de negocios, es muy semejante a la de la lechera del cuento y tal lo ha hecho notar M<sup>a</sup> V. Fernández-Savater Martín, en un interesante artículo en el que se comparan ambos relatos, titulado «Una versión de la fábula de la lechera en Plauto», *Epos*, 14, 1998, pp. 35-47.

Aunque leales a su amo, no se engañan: saben que son utilizados por Calisto y que, si les pasa algo, como a Sempronio y Pármeno, pronto serán olvidados, como dice Tristán: «Ya los tiene olvidados. ¡Dejaos morir sirviendo a ruines, hacé locuras en cofianza de su defensión!» (p. 274). Tristán es más lúcido que su compañero Sosia, a quien Carlos Mota califica de «bobo puro»<sup>431</sup>. En ello hace honor a la herencia de su nombre, pues el Sosia de Plauto, una de sus grandes creaciones, es el perfecto crédulo al que Mercurio engaña con tanta facilidad que hasta llega a creer no ser quien es. Sin embargo, el Sosia de *La Celestina* no es tan crédulo como su modelo plautino, pues, tras contarle a Tristán en el acto décimo noveno los supuestos favores amorosos que Areúsa le ha concedido y ser avisado por Tristán de que no confíe en una ramera reconocida, Sosia se da cuenta de la veracidad de las palabras del joven criado (p. 317).

Por lo demás, respecto a las posibles similitudes de estos dos criados con los siervos plautinos, cabe decir lo mismo que en lo referente a Sempronio y Pármeno: herederos del *seruus*, prestan su ayuda al amo, que sin ellos está perdido, pero, a diferencia del personaje plautino, ellos también tienen una vida independiente. La presencia e importancia de Sosia y Tristán en *La Celestina* es escasa y no influyen apenas en la actuación del amo ni en la resolución de sus problemas amorosos, que ya están resueltos cuando ellos pasan a un primer plano, por lo que sus semejanzas con el siervo plautino son más reducidas que las de Sempronio y Pármeno.

#### **2.4.5. Las jóvenes Areúsa y Elicia**

Ejemplos de rameras en las comedias plautinas tenemos varios, con dos tipos principales: la ramera codiciosa e interesada que sólo piensa en el dinero y la que, pese a su oficio, está realmente enamorada de un joven. Los autores de *La Celestina* renunciaron a este segundo tipo, poco verosímil, pero incluyeron rasgos del primero en la caracterización de sus “mochachas”, aunque, como siempre, superándolo.

Las rameras plautinas no presentan rasgos tan negativos como el lenón, blanco indiscutible de todo tipo de críticas y burlas, pero son personajes poco apreciados y tratados con poca amabilidad si no entregan sus favores al joven. El caso extremo es el de Fronesia, en *Truculentus*, que engaña simultáneamente a tres amantes y llega incluso a utilizar a un niño para conseguir el éxito de sus engaños. Las prostitutas son

---

<sup>431</sup> C. Mota, *op. cit.*, p. CLXXXVIII.

codiciosas, faltas de escrúpulos y sentimientos verdaderos y siempre amenazadas por la pobreza, de la que salen gracias al dinero de los amantes.

Areúsa y Elicia presentan rasgos comunes con los personajes plautinos, por su oficio. Evidentemente, no entregan sus favores por nada, aunque, por ejemplo, Elicia mantiene a Centurio de su dinero. Sin embargo, no son tan codiciosas y, en ocasiones, se dejan persuadir por Celestina para que enamoren a algún amante, sin que ello les aporte beneficios<sup>432</sup>. No viven en la miseria ni el autor convierte en objeto de burla su baja condición, como hace Plauto, para quien la prostituta, aunque en menor medida que el lenón, es un personaje que fácilmente se convierte en blanco de críticas.

#### 2.4.6. Lucrecia

Lucrecia, la criada de Melibea, es uno de los personajes de *La Celestina* que más se asemejan a la *ancilla* plautina, en mayor medida en la *Comedia* que en la *Tragicomedia*, en la que se han acentuado rasgos negativos, como los apetitos sexuales o las consecuencias que su parentesco con el mundo bajo de los prostíbulos (es prima de Elicia) pueden tener en su comportamiento.

Pero el rasgo principal de su carácter es la fidelidad y servicio a su ama, Melibea, a la que acompaña y ayuda en todo momento sin esperar recompensa. Tales son los rasgos de la *ancilla* en las comedias de Plauto, personaje con escasa presencia y cuya función es relatar algo que ha sucedido en el interior de la casa, como el parto maravilloso de Alcumena narrado por Bromia, o proteger al ama de la posible deshonra de un embarazo ocultado, pero que se hace patente en el momento del parto, como en *Aulularia*. Ella no es, como el esclavo, la causante de la acción, por eso se la refleja con más verosimilitud, ocupándose de las tareas propias de su condición.

Del modelo plautino se aparta en cierta medida la Lucrecia de la *Tragicomedia*. Señala Lida de Malkiel que la Lucrecia de la *Comedia* tenía muy pocos intereses propios, por lo que le resultó inverosímil al “interpolador”; «de ahí que la nueva Lucrecia se aparte del idealizado arquetipo plautino y terenciano y, enfocada con el realismo psicológico de los demás personajes, revele ansias pecaminosas»<sup>433</sup>.

---

<sup>432</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 677.

<sup>433</sup> *Ibidem*, p. 647-648.

### 2.4.7. Centurio

Al tratar sobre el personaje de Centurio, las opiniones de los estudiosos se dividen con respecto a la fidelidad del mismo al modelo latino. Centurio es el primer soldado fanfarrón que aparece en la escena española<sup>434</sup> y, para su configuración, resulta imposible sustraerse al influjo que pudieron ejercer los soldados fanfarrones de Plauto, quien los convirtió en una de sus grandes creaciones, sobre todo, el Pírgopolinices de *Miles gloriosus*; Terencio sólo utiliza este personaje en *Eunuchus* y su Trasón no tiene la misma relevancia que los soldados plautinos. Menéndez Pelayo defendió la derivación de Centurio directamente del *miles gloriosus* plautino<sup>435</sup>, señalando que el personaje celestinesco, además de los rasgos característicos del *miles* (cobardía extrema y fanfarronería), adoptó los del lenón, convirtiéndose en un rufián. A partir de Menéndez Pelayo, muchos estudiosos han seguido su opinión y han defendido la dependencia de Centurio del soldado plautino. Castro Guisasola duda de las similitudes entre el personaje celestinesco y los soldados plautinos, pero acepta las semejanzas con los soldados de Terencio<sup>436</sup>, por lo cual, sigue sin dudar de la deuda con la comedia romana. Wickersham Crawford, que realizó un estudio sobre la presencia y orígenes del soldado fanfarrón y del rufián en la escena española, sin dejar de nombrar el peso que la tradición de la comedia romana pudo tener en la configuración de este personaje, tampoco asegura el origen romano del mismo<sup>437</sup>. Pero la que con mayor rotundidad niega la filiación de Centurio con el soldado fanfarrón plautino es Lida de Malkiel<sup>438</sup>. La estudiosa argentina no está en absoluto de acuerdo –y con bastante razón–, con Menéndez Pelayo en que Centurio sea una mezcla del soldado fanfarrón y el lenón. En cuanto al soldado fanfarrón, para ella, los únicos rasgos que comparten Centurio y el *miles* plautino son la cobardía y la jactancia, pero el desarrollo de ambos es bien diferente en la comedia romana y en *La Celestina*. Todos los demás rasgos que caracterizan al *miles* no se presentan en Centurio.

---

<sup>434</sup> M. R. Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, 11, 1958, p. 269.

<sup>435</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. III, p. 1.

<sup>436</sup> «Que el tipo del soldado fanfarrón no encontré en el teatro latino expresión más acertada que en las obras de Plauto, no voy a discutirlo; pero deducir de aquí, sin otro fundamento, que es indudablemente de origen plautino el carácter de Centurio, eso no. [...] En cambio, motivos que luego veremos, inducen a ver en el teatro del siervo africano [Terencio] el verdadero original del rufián Centurio». F. Castro Guisasola, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>437</sup> J. P. Wickersham Crawford, «The braggart soldier and the rufian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romantic Review*, 2, 1911, pp. 186-208.

<sup>438</sup> M. R. Lida de Malkiel, «El fanfarrón...», p. 270; *Originalidad...*, p. 703 y ss.



El soldado plautino es un auténtico militar, generalmente rico, que se jacta de su belleza, de sus conquistas amorosas y de su valor, y que acaba siendo burlado. Por el contrario, Centurio ni es un auténtico soldado, ni tiene riquezas. Vive a expensas de Areúsa, lo cual no le humilla, como tampoco le ofende la negativa descripción que hace su amada de él en el auto décimo quinto; es cobarde y sus bravuconadas son casi más una farsa, que ni él mismo cree<sup>439</sup>. Y al final no sólo no es burlado, sino que se zafa del peligro mandando a dos compinches a matar a Tristán y a Sosia.

La conclusión de Lida de Malkiel al comparar al soldado fanfarrón plautino con Centurio es que «Con el *miles gloriosus*, Centurio tiene en común no más que la cobardía y la fanfarronería, encaradas ambas de muy diversa manera, y no hay en sus palabras una sola reminiscencia verbal de la comedia romana. En rigor, el original de Centurio no se halla en la literatura latina, sino en la realidad española de los tiempos de su autor»<sup>440</sup>. Resulta curioso que niegue casi cualquier parentesco entre la comedia de Plauto y el Centurio de *La Celestina*, buscando su origen en la realidad española de la época y que, en el caso de los sirvientes, aunque con matizaciones, no dude en afirmar el peso de la tradición de la comedia romana. Si indudable es el peso de la tradición literaria en el caso de los criados, igualmente lo es en el caso de Centurio, pues al crear la figura del fanfarrón, el modelo indiscutible es Plauto. En ello hay que tener en cuenta también la recientemente recuperada fama de Plauto en el momento en que los autores escribieron su *Celestina* y que fue precisamente su obra *Miles gloriosus*, junto a *Amphitruo*, la que más gozó del aprecio del público y de los escritores (con frecuentes representaciones en Italia y con múltiples imitaciones y adaptaciones en España, aunque, eso sí, unos años más tarde de la composición de *La Celestina*). Centurio no es únicamente una copia del soldado fanfarrón, como ninguno de los personajes es una mera réplica de modelos anteriores; la vida cotidiana, con el frecuente pulular en tiempos de guerra de soldados, influyó también en su composición. Pero *La Celestina* es una obra erudita, cuyos autores demuestran un profundo conocimiento de la tradición literaria anterior a ellos y, para la creación de Centurio, aunque superando el modelo, no podían evitar tener presente el que fue y es modelo de bravuconadas: el soldado fanfarrón de Plauto.

---

<sup>439</sup> En efecto, cuando Areúsa y Elicia le piden que vengue la muerte de Sempronio y Pármene matando a los dos criados que les han sustituido, Tristán y Sosia, Centurio quiere excusarse diciendo que son poca presa para él, pero Areúsa le ataja diciéndole «Por excusarte lo haces. ¡A otro perro con ese hueso!», p. 310.

<sup>440</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 707.

#### 2.4.8. Celestina

Y llegamos al personaje central de la obra, Celestina, con tanto éxito que llegó a dar su nombre a la obra y se ha convertido en una de las figuras que la literatura española ha dado a la literatura mundial. Y es precisamente en ella en la que los estudiosos, al tratar de la dudosa influencia de Plauto en *La Celestina*, más se ponen de acuerdo en que presenta determinados rasgos que sólo pudo heredar de Plauto, semejanzas que constituirían la prueba más sólida de la citada influencia. Bonilla y San Martín señala que «en Plauto es precisamente donde vemos más definidos los caracteres del tipo celestinesco en la literatura latina»<sup>441</sup>. Sigue su opinión Castro Guisasola, para quien el influjo de Plauto en la vieja alcahueta Celestina es un argumento de más consideración para probar la presencia de Plauto en *La Celestina* que el que Centurio pueda ser el descendiente del *miles* plautino<sup>442</sup>. Lida de Malkiel, siempre más escéptica sobre la influencia de la comedia romana en *La Celestina*, dice que el aporte de Plauto y de Terencio al carácter de Celestina, aunque positivo, debe ser revisado<sup>443</sup>.

El personaje plautino que pudo haber servido de modelo para el de Celestina es el de la lena, secundario y con escasa aparición y relevancia en las comedias de Plauto, frente al protagonismo que desempeña Celestina en la obra, pero que presenta una serie de rasgos que después heredó la vieja alcahueta. El personaje de la lena aparece en *Asinaria*, *Cistellaria*, *Curculio* y *Mostellaria*. Como tal lena, su caracterización es la de una vieja, que ya no ejerce el oficio de la prostitución, sino que acompaña a una cortesana como esclava o es la madre de una cortesana. La lena no es un personaje tan negativo en Plauto como el lenón, sin duda el personaje que con menos simpatía es tratado por el comediógrafo. Sin embargo, el personaje de Cleéreta de *Asinaria*, madre de la cortesana Filenia, a la que pretende el joven Diábolo, comparte con el lenón su codicia y dureza de corazón, no dudando en echar de su casa al joven enamorado tras haberlo exprimido bien y haberle sacado todo el dinero que éste pudiera tener (acto primero, escena tercera). En *Cistellaria* aparecen dos lenas: una, Melénide, la supuesta madre de Selenia, ha criado a su hija de forma honesta, actuación que la aleja por completo de Celestina; la otra, madre de Gimnasia, anima a su hija a ejercer un oficio

---

<sup>441</sup> A. Bonilla y San Martín, «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15, 1906, p. 382.

<sup>442</sup> F. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 53.

<sup>443</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 536.

que librará a ambas de morir de hambre y la exhorta a que no se enamore nunca de un solo hombre y procure siempre obtener beneficios que le aseguren la supervivencia en la vejez (acto primero, escena primera). Igual consejo da Escafa a Filemacia en *Mostellaria* (acto primero, escena tercera), lo que contrasta con el amor de Filemacia hacia Filólaques. Consejos los de estas lenas que después aparecen en boca de Celestina al aconsejar a las muchachas, como a Areúsa en el acto séptimo.

Un rasgo que asemeja a Celestina a las lenas plautinas, aparte del oficio, es su afición a la bebida. Otros autores latinos que incluyeron en sus obras el personaje de la lena, como Ovidio con su vieja Dipsas, también la presentaron como una gran aficionada a la bebida, pero este rasgo está desarrollado de forma singular en Plauto. En *Cistellaria* se hacen varias referencias a la afición a la bebida de la lena<sup>444</sup>, pero el modelo principal es la lena de *Curculio*, protectora de Planesia, a la que Fédromo soborna para que le deje encontrarse con su amada rociando el umbral de su puerta con vino, para atraerla y emborracharla después, ante lo que la vieja ofrece nula resistencia (acto primero, escena segunda). La misma afición al vino tiene Celestina, quien, en el auto noveno, cuando todos se juntan a celebrar un festín en casa de la vieja, hace una entusiasta alabanza de las virtudes del vino. Y así, en esta “intemperancia báquica” es donde más se puede probar la influencia de Plauto en *La Celestina*, pues es en las lenas de Plauto, mucho más marcadamente que en otros autores de la literatura latina, en las que se acentúa este rasgo<sup>445</sup>.

Las demás características de las lenas plautinas no aparecen en Celestina y ésta presenta una mayor complejidad y riqueza que sus modelos latinos. Aunque vieja y regentadora de una casa de prostitución como las lenas, su principal oficio en la obra es el de embaucadora. Por otra parte, en las comedias latinas, la lena tiene un papel insignificante en la acción y sólo aparece para aumentar la comicidad por su embriaguez. Celestina, por el contrario, es la gran protagonista, y no por sus acciones, sino por su manipuladora capacidad dialéctica. A ella también le gusta el vino, pero esta afición no es su rasgo característico ni, desde luego, sirve como motivo de burla, sino que forma parte del complejo entramado psicológico del personaje.

Se ha tratado en último lugar el personaje de Celestina, obra maestra de la literatura española. En este personaje es precisamente donde se puede observar una

---

<sup>444</sup> *Vid.* versos 18, 121, 149, 382.

<sup>445</sup> F. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 55.

mayor influencia de Plauto en su configuración, pero, por su propia grandeza y complejidad, se puede ver también el modo en el que los autores de *La Celestina* utilizaron el modelo plautino. Grandes conocedores de la literatura anterior, no pudieron escapar al influjo de Plauto, en muchísima mayor medida, de Terencio, como modelos teatrales, pues ellos eran el principal punto de referencia, en un momento, finales de la Edad Media, en el que el teatro español estaba muy poco evolucionado y el teatro italiano aún no había irrumpido en España con la fuerza con la que entraría unos cincuenta años después. Pero los personajes de Plauto y Terencio, tipos más que personas, sólo podían servir de modelo a los autores de *La Celestina* en aspectos superficiales. Porque *La Celestina*, por su propia configuración, es radicalmente opuesta a las comedias de Plauto: la trama es mínima y en un lento discurrir se van desarrollando auténticas personas que hoy siguen resultando vivas. Nombres, rasgos individuales, aunque nunca los más importantes, son tomados de Plauto y de Terencio por los autores de *La Celestina*, pero la interioridad de los personajes celestinescos se desarrolla mucho más allá que la de los modelos de la comedia latina.

## **2.5. La influencia de Plauto en la técnica teatral**

En la introducción de este apartado se ha hecho referencia a la debatida cuestión del carácter dramático de *La Celestina*. Dado que el objetivo de este capítulo no es realizar un análisis de *La Celestina*, sino de la posible influencia en ella de Plauto, sobre este aspecto sólo cabe decir que la obra presenta suficientes recursos propios del género teatral como para que, pese a todas las dificultades de representación que tiene (por extensión, lentitud de acción y cambios constantes de escenarios), no pueda dudarse de que *La Celestina* es teatro.

Respecto a la posible influencia de Plauto, si al hablar de los personajes, se ha visto que las pruebas de la utilización de los personajes plautinos como modelos de peso para la caracterización de los personajes celestinescos es cuestionable y, a veces, inexistente, al hablar sobre la técnica teatral, esta influencia se hace más evidente. A finales de la Edad Media, en un momento de la historia del teatro en que éste se hallaba muy poco evolucionado, Plauto y Terencio eran como una tabla de salvación y a ellos acudieron los autores de *La Celestina* para elaborar la arquitectura de su obra. Si en otros aspectos, estos autores superaron a los modelos latinos en riqueza y complejidad, creando una obra inmortal y conocida por sí misma (cosa que no ocurre con Plauto o

Terencio, cuyas obras se conocen más como un género teatral que como piezas individualizadas), en lo puramente externo no pudieron renunciar a la técnica evolucionada que les ofrecían los comediógrafos latinos. Sin embargo, aquí, como ya se ha visto anteriormente, los recursos teatrales que dan forma externa a la obra se van a subordinar también a la interioridad de los personajes, favoreciendo una mejor comprensión de su psicología y una más detallada descripción de lugares y ambientes. Es decir, todo lo que en Plauto o en Terencio se subordinaba a la acción y contribuía a la comicidad, aquí va a ser empleado para enriquecer el lenguaje y a los personajes; dos objetivos diferentes marcaron dos formas diferentes de utilizar los mismos recursos teatrales. Veamos a continuación cuáles son los más importantes de la obra y en qué medida éstos derivan de la técnica teatral romana.

### 2.5.1. El diálogo

Desde la Antigüedad, y a excepción de Horacio, que despreciaba a Plauto como autor popular y descuidado<sup>446</sup>, se alabó sin reservas el estilo y la lengua del comediógrafo latino; conocidas son las palabras de Elio Estilón, que recoge Quintiliano, según el cual, si las musas hubieran hablado latín, hubieran elegido la lengua de Plauto<sup>447</sup>. Plauto presenta en sus comedias una compleja mezcla de elementos tomados de la lengua coloquial y de recursos literarios de la poesía y la prosa de su tiempo; Duckworth califica la lengua de las comedias plautinas como altamente coloquial, exuberante, expresiva, popular, pero también reflejo del habla cotidiana, no del pueblo, sino de la Roma educada de su tiempo<sup>448</sup>. Plauto basa gran parte de la comicidad de sus comedias, su objetivo principal, directamente en el lenguaje<sup>449</sup>, mientras que Terencio presenta una lengua menos viva, pero más elegante y elaborada, características que también se observan en las comedias plautinas cuando la situación lo requiere, pero en mucha menor medida.

La viveza de las comedias plautinas, y una de las razones por las que es posible que triunfaran tanto, es su dimensión musical. En efecto, en los textos alternan partes habladas (*diverbia*) con partes cantadas (*mutatis modis cantica* o *cantica* simplemente)

---

<sup>446</sup> Horacio, *Epist.* 2, 1, 58 y 170-6; *Ars*, 55 y 570 y ss.

<sup>447</sup> Quintiliano, *Inst. Or.*, 10, 1, 99.

<sup>448</sup> G. E. Duckworth, *op. cit.*, p. 331.

<sup>449</sup> R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955, pp. 305-319; S. D'Elia, *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Napoli, Guida, 1993, pp. 52-54; J. Román Bravo, "Introducción", p. 68.

o recitadas con acompañamiento musical (*cantica*), por lo que las comedias de Plauto son similares a las óperas bufas que tanta fama alcanzaron en Italia en el siglo XVIII. La relevancia de la música en el teatro plautino y la gran variedad de metros utilizados se convirtió en una característica diferenciadora de las comedias de Plauto frente a los modelos de la Comedia Media y Nueva griegas, en los que se reservaba la música para los intermedios corales, o a Terencio, en el que los *cantica* son más reducidos y menos variados. La gran riqueza y expresividad de la lengua y la variedad métrica, sobre todo, en las partes cantadas, dotan a las comedias de Plauto de una gran viveza y las hacen altamente atractivas.

Evidentemente, en *La Celestina*, con una intriga bien desarrollada, pero no tan complicada como en las comedias plautinas, y que está basada más en los personajes y en la capacidad suasoria de los mismos que en complicadas aventuras, el diálogo va a ser muy importante y en él se puede observar la utilización de recursos lingüísticos propios de Plauto y de Terencio, a la vez que la de otros recursos novedosos<sup>450</sup>.

Antes de pasar a ver qué tipos de diálogos aparecen en *La Celestina* y hasta qué punto la fuente para la composición de los mismos fue el teatro de Plauto, dado que aquí nos vamos a referir a la lengua de *La Celestina*, resulta interesante relacionar este aspecto con el desarrollo del castellano como lengua literaria durante el siglo XVI, del que ya hemos hablado con ocasión de las traducciones y adaptaciones al castellano de comedias plautinas. En la primera mitad del siglo XVI se produjo en España una discusión entre los eruditos sobre la capacidad de las lenguas romances para ser utilizadas como lenguas de cultura, discusión que se va mitigando a medida que avanza el siglo y aparecen obras cada vez más elaboradas que demuestran esta capacidad; se ha dicho que tanto Villalobos como Fernán Pérez de Oliva, al traducir y adaptar *Amphitruo* de Plauto en 1515 y 1525, especifican como objetivo principal el de dotar a la literatura castellana de obras de estilo elevado que dignifiquen la lengua. Pues bien, años antes de que ambos emprendieran esta tarea y sacaran a la luz obras que, por sus características, tenían un ámbito de difusión muy limitado, los autores de *La Celestina* compusieron

---

<sup>450</sup> Sobre las peculiaridades del diálogo en *La Celestina*, cfr. S. Gilman, *The art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956, trad. esp. «*La Celestina*»: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1974; F. Rodríguez, «Las técnicas de avance y retroceso en *Diálogo entre el amor y un viejo y La Celestina*», *Explicación de Textos Literarios*, 7, 1978-1979, pp. 151-155; F. Carrasco, «Diálogo, antidiálogo y conciencia de clase en *La Celestina*», *Idéologie et pratiques discursives*. Imprévue, Montpellier, CERS, 1979, pp. 103-118; Ch. F. Fraker, «*Celestina*»: genre and rhetoric, London, Tamesis, 1990; C. Moreno Hernández, «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca*, XVIII-2, 1994, pp. 3-30; E. de Miguel Martínez, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, 1996, pp. 163-170.

una obra cuyo lenguaje es no sólo elaborado y digno de admiración, sino un modelo imperecedero. Algo similar puede decirse del teatro de Plauto y de Terencio, cuya lengua es una de las columnas en las que se basa su éxito y que, pese al paso del tiempo, sigue resultando vivo, como el de *La Celestina*.

En *La Celestina* distingue Lida de Malkiel cuatro tipos de diálogos: diálogo oratorio; diálogo de largos parlamentos y réplicas breves; diálogo de réplicas breves y diálogo muy rápido<sup>451</sup>. El primer tipo está formado por una sucesión de largas réplicas oratorias y una lengua muy elaborada, como el de Sempronio y Calisto al comienzo del acto segundo. Según la filóloga argentina, como antecedente puede descartarse a Terencio, que no utiliza este tipo de diálogo, mientras que sí puede citarse a Plauto, con varios ejemplos del mismo, bien en un tono elevado, como en *Captivi*, *Stichus* o *Trinummus*, bien en un tono más jocoso para satirizar las costumbres, como se ve en *Poenulus*. El segundo tipo de diálogo es una combinación de largos parlamentos, a los que siguen réplicas breves, vivaces o sentenciosas, con un elevado valor cómico, como la invectiva de Sempronio contra las mujeres en el primer acto. De este tipo de diálogo se vuelve a citar como modelo a Plauto, que lo emplea con una función semejante a *La Celestina*, mientras que Terencio lo reserva para evitar largos monólogos expositivos o para narrar hechos no puestos en escena. El diálogo de réplicas breves, menos estilizado, resulta muy natural y moderno, según lo describe Lida de Malkiel, pero de él no se encuentra ningún ejemplo en Plauto. El cuarto tipo de diálogo es la sucesión de intervenciones rápidas y cortas, que informan implícitamente de la presencia de algún personaje o describen algo importante para la acción, o se refiere a situaciones de especial tensión dramática o sugiere tratos de complicidad. Señala Lida de Malkiel que «pocos problemas de fuentes son tan fáciles de resolver como el que concierne a este diálogo rápido»<sup>452</sup>: el origen del mismo son las comedias de Terencio, con un diálogo cortado y fuertemente emotivo y expresivo, de las que se pueden extraer pasajes con idénticas palabras<sup>453</sup> y que son el único ejemplo de este tipo de diálogo, no está presente en las comedias latinas medievales ni en las letras romances previas a *La Celestina*<sup>454</sup>.

---

<sup>451</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 108 y ss.

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>453</sup> F. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 83 y ss. Así, por ejemplo, cuando en el auto primero *Celestina* y Pármeno se encuentran por primera vez y el joven le dice a la alcahueta que la conoce, aunque ésta finja que es el primer encuentro (p. 70 y ss.), el diálogo se asemeja a los versos 501 y ss. de *Andria* de Terencio.

<sup>454</sup> C. Mota, *op. cit.*, p. CXXXVI.

### 2.5.2. El monólogo

Para matizar la caracterización de los personajes o para poder poner en escena los pensamientos de los mismos, se emplean los monólogos, que suelen ser extensos y pronunciados por los personajes cuando están solos o en un aparte. Suponen una pausa en la acción, pero no son prescindibles ni superfluos, porque enriquecen la obra con la pintura de caracteres, y no son una simple demostración de erudición, como las piezas escolares del teatro universitario. En las comedias latinas se emplean frecuentemente los monólogos, pero son notablemente diferentes a los de *La Celestina*. Muchos, especialmente en Terencio, son monólogos breves y de acotación, para describir un lugar o expresar algún suceso relevante para la acción. En Plauto hay monólogos que son complemento del prólogo o sustitutos de éste, en los que se narran los antecedentes de la comedia, como el monólogo de Carino en la escena inicial de *Mercator*; significativo es el monólogo de Mercurio en la escena segunda del primer acto de *Amphitruo*, en el que se repite la información transmitida en el prólogo, uno de los más extensos y elaborados de la obra de Plauto. En esta comedia también se produce el famoso monólogo de Sosia, con el que arranca la obra, que es un relato de los actos heroicos de Anfitrión en la guerra y, por contraste, de la cobardía de Sosia, su siervo. En este monólogo se ve perfectamente la diferencia de concepción de Plauto y de los autores de *La Celestina*: las palabras de Sosia ayudan a comprender su carácter, pero tal caracterización, más que formar parte de un complejo entramado psicológico de personajes, es una exhibición de maestría cómica. Tal situación es impensable en *La Celestina*, que emplea los monólogos para crear, no para provocar la risa, y, por ello, dice Lida de Malkiel que, en cuanto a los monólogos, «*La Celestina* está mucho más cerca de la tragedia de Séneca que de la comedia de Plauto y Terencio»<sup>455</sup>.

### 2.5.3. Las acotaciones

Más similitudes entre *La Celestina* y la comedia romana se encuentran en el empleo de la acotación. Aparte de las indicaciones sobre la escena o la entrada y salida de personajes incluidas en los diálogos de éstos, los autores de *La Celestina* no hicieron ninguna referencia escénica en textos independientes de la obra, cosa que sí hicieron los

---

<sup>455</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 125.



editores. Al editar la obra, se incluyeron argumentos explicativos, lo que provocó el disgusto de Rojas, que no los encontraba necesarios, como señala en el texto que sigue a las octavas acrósticas y que comienza «Todas las cosas... ». En el teatro romano y en la comedia elegíaca tampoco hay ninguna descripción de la escena o de los movimientos escénicos en los prólogos introductorios, aunque, como en *La Celestina*, los diálogos de los personajes a veces sirven para dar a conocer estos datos. Así, cuando un personaje entra en escena, en sus palabras Plauto introduce una descripción de cómo va vestido, de qué gestos está haciendo, o de cómo es la escena; estas referencias siempre son de carácter humorístico. Terencio, más sobrio, las utiliza menos y siempre mejor enlazadas con el desarrollo de la acción.

Lida de Malkiel distingue cuatro tipos de acotación<sup>456</sup>. Una es la enunciativa, en la que un personaje expresa su intención de hacer algo u ordena a otro alguna cosa. Otra es la acotación descriptiva, en la que se dan datos sobre el aspecto, vestimenta o gesticulación de un personaje, o se describe el espacio. El tercer tipo es la acotación implícita, por la que se conoce a través de las palabras de los personajes cosas que están ocurriendo o han ocurrido en escena. Por último, la acotación que relata cosas ocurridas en escena, que no influyen directamente en el desarrollo de la acción, pero que contribuyen a un mejor conocimiento de los personajes. Como se ha señalado, *La Celestina* no presentaba en su origen textos adicionales explicativos, al igual que el teatro romano, sin más textos introductorios que los prólogos, no descriptivos. Huellas de los tipos de acotación señalados en *La Celestina* se encuentran también en las comedias de Plauto. La acotación descriptiva la emplea Plauto con frecuencia, para describir el atavío o los gestos de un personaje a partir de menciones de otros personajes, o para relatar algo que está ocurriendo en escena y que influye en el desarrollo posterior de la comedia; la presencia de estas referencias tienen un elevado tono jocoso. Terencio, por el contrario, y a él se parece más *La Celestina*, utiliza en menor medida este tipo de acotación, pero la enlaza mejor con la acción. En cuanto a la acotación implícita, hay algunos ejemplos en la comedia romana, como en la escena tercera del segundo acto de *Mostellaria*, en la que sabemos de la juerga en el interior de la casa por las palabras de Tranión, aunque estas acotaciones no son muy frecuentes. Dice Lida de Malkiel que, respecto a la acotación enlazada con la acción y con los caracteres, es «indudable que la comedia romana dio la pauta para este tipo de

---

<sup>456</sup> *Ibidem*, pp. 81 y ss.

acotación»<sup>457</sup>; ésta es una de las raras veces en que Lida de Malkiel afirma la relación estrecha entre la comedia romana y de *La Celestina*. Sin embargo, en lo referente a la acotación, como en todo lo que hemos visto hasta ahora, entre la comedia romana y *La Celestina* se observan notables diferencias en el uso de un mismo recurso dramático, con una mayor elaboración de lo que en Plauto se emplea como mero recurso informativo o para aumentar la comicidad<sup>458</sup>.

#### 2.5.4. El aparte

Un recurso que se emplea con frecuencia en la comedia romana y que de ella hereda *La Celestina* es el aparte. Algunos personajes, generalmente, los de origen humilde, pronuncian unas palabras que son percibidas en parte por los demás o en absoluto escuchadas. Si algún personaje oye alguna palabra, inquirirá qué ha dicho el otro, que repetirá alguna de las palabras pronunciadas, pero no todas. La razón de que la mayoría de los apartes sean pronunciados por criados es porque éstos no pueden expresarse con libertad delante de los señores<sup>459</sup>. *Celestina* pronuncia muchos apartes, no tanto por falta de libertad, cuanto como una forma de mostrar su maestría en la hipocresía y la manipulación<sup>460</sup>.

Este recurso del aparte está ampliamente utilizado en las comedias de Plauto, de diferentes maneras<sup>461</sup>. El más habitual es el aparte pronunciado por uno o varios personajes que están en escena, pero que no son vistos por los demás, y que comentan una escena paralela a los espectadores. En *La Celestina* hay un solo ejemplo de este aparte, en el acto primero, en que Sempronio dice «¿Oísteis qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?» (p. 37); se renuncia al diálogo actores-público por ser una abrupta ruptura de la verosimilitud dramática y por ser poco probable que esta obra, pese a ser representable, fuera llevada entonces a escena y hubiera presencia física de público amplio, mientras que en las comedias plautinas, la violación de la ilusión dramática es muy habitual. Por otra parte, en las comedias de Plauto y de Terencio se emplea el aparte como forma de expresar un personaje su pensamiento o intención, que a veces es

---

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>458</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 103.

<sup>459</sup> C. Mota, *op. cit.*, p. CXXXVIII.

<sup>460</sup> Sobre la función del aparte en *La Celestina*, *vid.* F. Suárez Coalla, «La función del los “apartes” en el discurso dialógico de «La Celestina»», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 39-40, 1989, 1990, pp. 469-484.

<sup>461</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 139 y ss.

oído por otro personaje, a veces, no. Este tipo sí lo recoge *La Celestina*, pero siempre más dirigido a expresar el estado anímico de los personajes, que a introducir una crítica o comentario cómico, como en Plauto.

### 2.5.5. El espacio escénico

Los estudiosos reacios a admitir que *La Celestina* sea una obra dramática representable se basan para sus argumentos, entre otras cosas, en la presentación del espacio: alternancia constante de diferentes escenarios, y del tiempo, que se alarga mucho más de las convencionales veinticuatro horas. En la comedia romana había un escenario fijo, compuesto por dos o tres casas, a las que correspondían, a su vez, dos o tres puertas, delante de las cuales podía haber un vestíbulo, una plaza y un altar, generalmente dedicado a Apolo. Este escenario no cambiaba nunca y en él se representaban escenas supuestamente producidas en la calle, pero en Plauto es frecuente romper la verosimilitud y presentar en medio de la calle escenas de banquetes<sup>462</sup>. Excepciones a esta convención puede ser *Amphitruo*, en la que no hay tres casas, sino el palacio del protagonista (como se ve, no es únicamente en los personajes en donde esta comedia se sale de los moldes). Si Plauto no tenía ningún inconveniente en presentar escenas domésticas en la calle, Terencio es más consciente de lo ridículo de esta convención y la critica ligeramente en *Andria*, vv. 474-476.

Tal situación no se produce en *La Celestina*, con un frecuente cambio de escenarios, en lo que la obra de Rojas se separa del teatro romano y renuncia a una convención antigua que reducía la libertad de movimientos, pero resultaba más lógica<sup>463</sup>. En cuanto al tiempo, la preceptiva teatral antigua indica que las piezas teatrales deben respetar la unidad de tiempo y limitarse a la duración de la representación o, como mucho, al transcurso de un día. *La Celestina* no respeta esta unidad, aunque había una mayor cercanía a la misma en la *Comedia*, en la que el desenlace se precipitaba tras el primer encuentro de los amantes; en la *Tragicomedia*, los amoríos de Calisto y Melibea se prolongan durante más de un mes.

---

<sup>462</sup> G. E. Duckworth, *op. cit.*, p. 82.

<sup>463</sup> M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 155.

### 2.5.6. Otros recursos: la ironía y la geminación

Un aspecto en el que puede observarse en *La Celestina* la influencia de la comedia romana es en la utilización de la ironía, pues las piezas de Plauto y de Terencio presentan varios ejemplos, mientras que este recurso es muy raro en la comedia elegíaca y en la humanística<sup>464</sup>. Aquí, como en otros apartados de la técnica teatral ya tratados, nos encontramos con las mismas diferencias entre la comedia romana y *La Celestina*: el objetivo es el mismo, mostrar por contraposición una realidad más o menos escondida o de la que no se quiere hablar abiertamente. Pero lo que en Plauto y Terencio contribuye a la comicidad y a la burla, en *La Celestina* sirve para un mejor conocimiento de los personajes. Por otra parte, si en el teatro romano la ironía aporta ingenio y gracia, en *La Celestina* es el fruto de un ambiente generalizado de pesimismo.

Por último, la geminación, un recurso del que ya se ha hablado con respecto a los personajes, tiene un antecedente muy claro en la comedia romana, tanto en Plauto como en Terencio. Como ya se ha visto, las obras de Plauto que más éxito e influencia tuvieron en la literatura española y europea fueron precisamente las que presentaban dobles parejas de personajes (*Amphitruo*, *Menaechmi*). Terencio también presenta dobles parejas, no con el objetivo de embrollar la acción con confusiones por identidad de nombres o de fisonomías, sino como una forma de oponer dos caracteres diferentes y presentar dos visiones de una misma realidad. Junto a la geminación de personajes hay también una repetición de palabras o situaciones, la más habitual, la del *seruus currens*, que llega a escena corriendo y repite incesantemente que tiene mucha prisa e importantes noticias que comunicar, pero se demora en idas y venidas sin terminar de hacer lo que debe. Este último aspecto no se observa en *La Celestina*, pero sí la repartición de personajes en parejas. Sobre la función de estas parejas ya se ha hablado en el apartado dedicado a los personajes; con ellas no se pretende complicar la acción ni aumentar la comicidad, sino presentar un complejo y matizado mosaico de personajes.

Hemos visto hasta aquí cómo en la utilización de los recursos teatrales, la comedia romana ofrecía un modelo bastante elaborado, al que no renunciaron los autores de *La Celestina*, si bien lo utilizaron de forma diferente, como diferentes eran sus objetivos y

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, pp. 258-259.

la concepción de la obra. Todo cuanto en la comedia romana estaba puesto al servicio de la acción y de la comicidad, en *La Celestina* está dirigido a profundizar en la caracterización de los personajes. A ellos se ajusta la lengua y, de este modo, *La Celestina* presenta como un gran valor literario la adecuación del registro idiomático a cada personaje, más elevado en los personajes nobles, más bajo, popular y vivo, sin llegar a la germanía, en los siervos, prostitutas y alcahueta. De este modo, se llega a un elaborado reflejo de la sociedad de finales de la Edad Media. Una actitud similar encontramos en Plauto, auténtico maestro en el manejo de la lengua. Sus personajes también presentan diferentes registros y, así, los jóvenes enamorados de clase alta hablan un latín más elevado y culto, mientras que los siervos, auténticos protagonistas de las comedias, utilizan un latín coloquial, vivo y espontáneo, aparentemente, pues se mezcla con recursos retóricos y literarios. Por otra parte, nos encontramos con obras en verso, con una métrica muy variada (frente a los autores griegos, que utilizaron mayoritariamente los trímetros yámbicos para intentar reproducir el ritmo de una conversación normal) y musicales, por lo que, aunque Plauto trata de recoger la forma de hablar de cada clase social para darle una mayor verosimilitud, el resultado es una lengua altamente estilizada .

### **3. La descendencia de *La Celestina*: el género celestinesco**

En los apartados anteriores se ha analizado la influencia de Plauto en *La Celestina* y se ha visto que ésta es limitada y observable ante todo en aspectos externos, como los nombres de los personajes o los recursos dramáticos; al no haber citas literales de pasajes de comedias plautinas o similitudes realmente concluyentes, es difícil probarla de forma incuestionable. Esta influencia es aún menor en las obras que imitaron *La Celestina*, directa o indirectamente, y que constituyen el denominado género celestinesco. Veamos primeramente en qué consiste este género y qué obras lo forman, antes de ver la posible influencia plautina en dichas obras.

Señala Whinnom que «la *Tragicomedia* se manifestó de mil maneras. Aun cuando dejemos a un lado todas las reminiscencias verbales que nos confirman la ya sospechada lectura de *La Celestina* [...], hallamos que de la *Tragicomedia* se imitaron la forma y la técnica, el argumento, los personajes y el estilo (o estilos), si bien en muchísimas obras

no se imitaron a la vez todas las características celestinescas»<sup>465</sup>. En efecto, dentro de las obras que imitaron *La Celestina*, nos encontramos con piezas escritas en prosa, como el modelo, y escritas en verso. Dentro del primer grupo cabe citar las siguientes obras, descendientes directas de *La Celestina*:

- *Comedia llamada Thebayda* (1521), de autor anónimo.
- *Comedia llamada Serafina* (1521), también anónima; esta comedia y la anteriormente citada han sido consideradas tanto imitaciones de *La Celestina* como comedias humanísticas en lengua vulgar.
- Francisco Delicado, *La lozana andaluza* (1528).
- Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina* (1534).
- Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera Celestina* (1536).
- Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lysandro y Roselia o Cuarta obra y tercera Celestina* (1542).
- Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana* (1547).
- Juan Rodríguez Florián, *Comedia llamada Florinea* (1554).
- Alonso de Villegas Selvago, *Selvagia* (1554).

Entre las obras escritas en verso, se encuentran las siguientes<sup>466</sup>:

- Juan del Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano* (1513).
- Pedro Manuel de Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en verso* (1513); el mismo autor compuso al año siguiente la *Penitencia de amor*, en prosa y también incluida dentro del género celestinesco.
- Bartolomé de Torres Naharro, *Himenea* y las dos comedias de su seguidor Jaime de Huete, *Comedia Tesorina* y *Comedia Vidriana* (1525); serán tratadas más adelante, en el capítulo dedicada a Torres Naharro.
- *Comedia Ypólita* (1512), de autor anónimo.
- Francisco de las Natas, *Comedia llamada Tidea* (1550).
- *Auto de Clarindo* (hacia 1535), también de autor anónimo.

---

<sup>465</sup> K. Whinnom, «El linaje de *La Celestina*», *Insula*, 490, 1987, p. 3.

<sup>466</sup> M. Á. Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, pp.12 y ss.

- Luis de Miranda, *Comedia Pródiga* (1554); inspirada en la parábola del hijo pródigo según el evangelio de San Lucas, actualiza la acción y mezcla en su composición elementos tomados de *La Celestina*.

Todas estas obras recogen elementos y personajes de *La Celestina*, pero de una forma muy reducida y esquematizada<sup>467</sup>. El tema de todas ellas es el amor: un joven que se enamora a primera vista de una joven que al principio le rechaza; para conseguirla, el enamorado recurre a los criados, que, a su vez, pedirán la ayuda de la tercera. Entre las primeras obras citadas, en prosa, y las segundas, en verso, hay notables diferencias. Las primeras, aunque de forma esquematizada, son una imitación de *La Celestina*, con el mismo tema y los mismos personajes. Las obras escritas en verso empiezan a escribirse antes que las imitaciones de *La Celestina*. Desarrollan también el tema amoroso, con la presencia de una tercera, pero ya no son una imitación tan fiel al modelo de Rojas como las anteriores, sino una mezcla de elementos tomados de *La Celestina* y de los hallazgos del teatro italianizante de Torres Naharro<sup>468</sup>.

Sobre el desarrollo temático y la caracterización de los personajes en relación con el teatro romano cabe decir lo mismo que en relación a *La Celestina*. El tema amoroso es también el núcleo de la comedia romana, así como de la elegíaca y de la humanística. De todas las comedias citadas, señala Canet Vallés que la que más se asemeja a la comedia romana es la *Serafina*, en cuanto a la intriga del criado Pinardo, pero que todas están muy cerca de la comedia humanística latina en cuanto a configuración de personajes, ambiente, fórmula compositiva y descripciones lúbricas del acto amoroso<sup>469</sup>. Los personajes, más esquemáticos que en el modelo de Rojas, se han tipificado y se ha renunciado a la compleja profundización psicológica de *La Celestina*, por lo que pueden acercarse un poco más a los correspondientes personajes plautinos, más tipos que personas y también más esquemáticos.

Las imitaciones de *La Celestina* buscan una progresiva teatralización, por lo que reducen la larga extensión del modelo y buscan una cierta unidad de tiempo (la mayoría se desarrollan en un par de días), de espacio (se limita la sucesión de escenarios) y de acción<sup>470</sup>. Sí se emplean los mismos recursos teatrales que en *La Celestina*, para los

---

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>468</sup> J. M. Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1990, p. 90.

<sup>469</sup> J. L. Canet Vallés, *op. cit.*, p. 60.

<sup>470</sup> K. Whinnom, *art. cit.*, p. 3.

cuales puede seguirse citando como modelo la comedia romana de Plauto y Terencio. Más allá de estas similitudes, las semejanzas entre las obras que imitan *La Celestina* y las comedias de Plauto y Terencio son escasas y no puede asegurarse el conocimiento directo de la comedia romana por parte de los autores que escribieron estas obras.



### III. 3. INFLUENCIA DE PLAUTO EN BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO Y EN SUS SEGUIDORES

Bartolomé de Torres Naharro (La Torre de Miguel Sexmero, Extremadura, probablemente en 1485 - ±1530)<sup>471</sup>, uno de los autores teatrales más significativos del siglo XVI, asistió a la Universidad de Salamanca como ayudante de un estudiante, aunque no se tiene noticia exacta de qué tipo de estudios realizó allí. Según Gillet<sup>472</sup>, seguramente estudió filosofía y se dedicó con afán al estudio del latín y de los autores clásicos, en especial, de los teatrales. Soldado y sacerdote, viajó por España y fue desterrado a Italia. Allí pasó un prolongado tiempo, en donde estuvo en contacto con el floreciente teatro italiano y con los círculos de humanistas e intelectuales que se reunían en Roma y Nápoles, ciudades ambas donde vivió el extremeño. Allí escribió sus comedias, seis de las cuales (*Seraphina*, *Trophaea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia* y *Jacinta*) aparecieron en la primera edición de la *Propalladia* de 1517 y las otras dos, un poco después (*Calamita* se publicó en una nueva edición de 1520 y *Aquilana* en la edición de 1524). También en Italia, en las cortes cardenalicias, representó varias de sus comedias. Contó con la protección de diversos papas, entre ellos, el papa León X, que fue el que concedió la autorización para editar su *Propalladia* en 1517.

En la epístula latina del poco conocido humanista Mesinerius I. Barberius al editor y humanista belga Jodocus Badius Ascensius, de la que se han podido extraer datos interesantes sobre Torres Naharro<sup>473</sup>, se destaca el hecho de que Torres Naharro haya escrito sus obras en castellano. El humanista alaba el que Torres Naharro eligiera la lengua vulgar, pese que el autor conocía perfectamente la lengua latina y el uso de la misma le hubiera aportado mayor fama y consideración<sup>474</sup>. Frente a él, Torres Naharro

---

<sup>471</sup> Sobre los datos biográficos de Torres Naharro, vid. J. E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 4 vols., Universidad de Pennsylvania, 1943-1961, finalizado por O. H. Green bajo el título *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, 1961; M. Menéndez Pelayo, *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro, con un Estudio crítico de...*, vol. II, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1900; J. Lihani, «New biographical ideas on Bartolomé de Torres Naharro», *Hispania*, 54, 1971, pp. 828-835; M. Á. Pérez Priego, en su edición de la *Obra completa* de Torres Naharro, Madrid, Turner, 1994, realiza al comienzo una breve introducción sobre la vida y la obra del autor.

<sup>472</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, vol. IV, p. 402.

<sup>473</sup> Contamos con dos textos, que aparecen al comienzo de su obra *Propalladia*, de los que se pueden extraer datos sobre la vida del autor: la epístola latina que Mesinerius I. Barberius (el humanista Jean Barbier) escribe al impresor belga y también humanista Jodocus Badius Ascensius (Josse Bade d'Asche, 1461-1535) y el privilegio concedido por el papa León X para la publicación de la obra de Torres Naharro.

<sup>474</sup> Recojo el pasaje en latín y la traducción que ofrece Pérez Priego: «Que tantis ornata Comediis, Capitulis, Epistolis, Satiris, nonnullisque rhetoricis ac familiaribus Orationibus, pro miraculo a cunctis habetur, quod vulgaris illa que barbara a plerisque dicta, grecas pariter et latinas in pluribus pessundare

no dice nada en su “Prohemio” -que antecede en la primera edición de la *Propalladia* a la carta del humanista-, sobre la lengua elegida para sus obras. El uno, dramaturgo, compone obras para ser representadas y debe decidirse por la lengua conocida por el público asistente; el humanista, por el contrario, sí considera necesario justificar la elección de una lengua inferior como lengua de cultura y literaria frente al latín, en un autor que la conocía y dominaba.

En 1517 se imprimió en Nápoles el volumen titulado *Propalladia*, que recogía la obra escrita hasta entonces por Torres Naharro. Como dice el propio autor en su “Prohemio”, recibió este título «a ‘prothon’, quod est primum, et ‘Pallade’, id est, prime res Palladis, a differencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían suceder». Anteriormente a esta obra, sólo se conoce la publicación de una de sus comedias, la *Tinellaria*, aunque el propio autor señala en el “Prohemio” que la mayoría de sus obras ya habían visto la luz con anterioridad. La *Propalladia* está dedicada a Fernando Dávalos, marqués de Pescara, y consta de un cuerpo central de comedias y una serie de composiciones poéticas que son, según dice el autor, como los entremeses y el postre. Estas composiciones poéticas son de diversos tipos: tres lamentaciones de amor, una sátira, capítulos de temas diversos, epístolas, poemas sacros, un retrato, romances, canciones, sonetos, un texto dirigido a los lectores. Junto a ello, se encuentra también la Dedicatoria, el “Prohemio”, la Carta de Barberius, el privilegio del Papa León X y el texto *Joannis Murconii Hexasticon*. En la primera edición de la *Propalladia* aparecieron las seis comedias anteriormente citadas (*Seraphina*, *Tropea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia* y *Jacinta*). Pese a que Torres Naharro consideraba las primeras seis comedias como obras de juventud y pensaba completar su obra más adelante, sólo publicó después dos comedias más, *Calamita* y *Aquilana*. Aparte de los textos editados en la *Propalladia*, se conocen algunas composiciones poéticas, como las *Coplas en loor de la Santísima Virgen*, editadas en el *Cancionero General* de 1540, el

---

videatur [...]. Qui etiam stilo graviori easdem sermone latino lucidiores facere potuit, sed ut vulgaris has comedias primus comentasse diceretur [...], hispano quidem tam lucido sermone usus est, ut si Parnasi mihi anhelitui aera, Delosque perpetuo habitanda daretur, non illius digna laude aliquid me dicturum crederem». «La cual está adornada por comedias, capítulos, epístolas, sátiras, algunos discursos retóricos y amistosos (íntimos), todo ello reunido como por milagro, porque aquella lengua vulgar, por muchos llamada bárbara, parece igualmente destruir a la griega y a la latina en muchas cosas. Éste, sin embargo, pudo haber hecho estas obras más brillantes en latín con un estilo más elevado, pero para que se dijera que estas comedias primero se habían escrito en vulgar, [...], ciertamente se ha servido de un castellano tan hermoso, que si en el Parnaso se me permitiera hablar y Delos pudiera ser habitada a perpetuidad, no creería que yo pudiera decir algo con su justo mérito». Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Turner, 1994, pp. 10-11.

*Psalmos en la gloriosa victoria que los españoles hubieron contra venecianos* y el *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma invocado por Cupido*, compuestos el primero a finales de 1513 y el segundo, a finales de 1515, y editados en 1514 y 1516 respectivamente, en una misma imprenta en Italia<sup>475</sup>.

La *Propalladia* tuvo un enorme éxito, a juzgar por la cantidad de ediciones que aparecieron entre 1517 y 1559: Sevilla, 1520; Nápoles, 1524; Sevilla, 1526, 1534 y 1545; Toledo, 1535 y Amberes, 1548<sup>476</sup>. A partir de 1559, se introdujo esta obra en el índice inquisitorial y, hasta 1573, cuando apareció la primera edición expurgada, no volvió a imprimirse, lo que habría frenado la posible influencia de Torres Naharro en el desarrollo del teatro español. Como ediciones completas recientes de la *Propalladia*, cabe citar las siguientes: edición de Manuel Cañete, Libros de antaño, tomos IX y X, Madrid, 1880-1900; reproducción facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1936 (reeditada en 1990); edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994. Existen ediciones digitalizadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o en la Biblioteca Digital Hispánica.

## 1. Torres Naharro y Plauto

Las comedias de Torres Naharro no son, como las que hemos analizado en el capítulo segundo, adaptaciones de comedias plautinas, por lo que la influencia de Plauto en ellas debe buscarse, más que en la reproducción de una comedia o de un pasaje concreto, en otro tipo de elementos, similares a los que hemos visto en *La Celestina*. La influencia del teatro plautino se observa en la utilización de determinados temas, en la caracterización de los personajes o en elementos externos, sobre todo, en la técnica teatral. También, y aquí pueden extraerse conclusiones más certeras, puede observarse la influencia, no ya sólo de la obra de Plauto, sino del teatro clásico, en las teorías dramáticas de Torres Naharro y en la puesta en práctica de las mismas en sus comedias.

Puede observarse también la presencia del comediógrafo latino a través de otros aspectos menos relevantes, como la relación que se establece entre el autor y el público, la imagen que el autor ofrece de la sociedad en la que vive, o los elementos morales que aparecen en la obra. Así, pese a las diferencias y al paso del tiempo, resulta innegable el

---

<sup>475</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, vol. I, pp. 102-104.

<sup>476</sup> Un estudio muy completo de las ediciones, con los años de aparición y sus características, puede encontrarse en el primer volumen de la obra de Gillet, pp. 5-95.

conocimiento de la cultura clásica que posee el autor español, del que dice Menéndez Pelayo: «Nada sabemos de los estudios de Torres Naharro, pero sí mucho del fruto de ellos, atestiguado principalmente por sus obras, que demuestran muy sólida cultura clásica»<sup>477</sup>.

Existe una única alusión directa a la obra de Plauto, en el introito de la comedia *Tinellaria*, en la que se dice que el título de la obra reproduce un recurso plautino:

Pues, mis amos,  
la comedia intitulamos,  
a tinelo, Tinellaria,  
como de Plauto notamos  
que de asno dixo Asinaria.

El modo de titular las comedias de Torres Naharro es muy similar al empleado en las comedias plautinas, en las que se hace referencia o bien al personaje protagonista (*Seraphina*, *Ymenea*, *Jacinta*, *Calamita* y *Aquilana*) o bien al tema de la comedia (*Trophea*, *Soldadesca* y *Tinellaria*). El introito de *Tinellaria* es el único en el que se explica la procedencia del título; en otros introitos aparece el título, sin explicaciones, como, por ejemplo, en el verso 102 de *Soldadesca* o en el verso 177 de *Ymenea*.

Aparte de esta única referencia directa a Plauto, que en sí no significa una utilización directa de sus comedias como modelo, hay otros aspectos que indican el conocimiento de la comedia latina, la cual se mezcla con las más recientes tradiciones teatrales castellana e italiana. Dicha influencia plautina puede observarse en aspectos externos e internos de su obra teatral. Externos, en lo relativo a la concepción teatral, a la estructuración de las obras (división en actos, prólogo y epílogo), a recursos teatrales o a aspectos más secundarios como los nombres de los personajes. Internos, atendiendo a la temática y a la caracterización de los personajes de Torres Naharro en comparación con los de Plauto.

---

<sup>477</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. VI.

## 1.1. Comparación entre Plauto y Torres Naharro en los aspectos externos

El “Prohemio” de Torres Naharro es la primera tentativa en lengua castellana de exponer una teoría dramática, para lo cual, el autor parte de la teoría dramática clásica. Las obras de referencia fundamentales para Torres Naharro, dentro de la preceptiva clásica, son las obras de Evancio y Donato, *De fabula* y *Excerpta de comedia*, que nuestro autor habría conocido de forma indirecta a través de los *Praenotamenta* del humanista belga Badio Ascensio<sup>478</sup>. No vamos a analizar aquí toda la teoría dramática expuesta en el “Prohemio”, que ya ha sido estudiada largamente por cuantos autores se han interesado por la obra del extremeño<sup>479</sup>, sino sólo aquellos aspectos en los que Torres Naharro ha podido verse más influido por el teatro de Plauto.

En época muy temprana, Torres Naharro mostró un gran interés por la teoría dramática y en este aspecto, tenía que estar inevitablemente influido por la teoría clásica de Horacio o Evancio y Donato, cuyas obras eran de referencia obligada. Pero si este interés teórico ya supone una innovación<sup>480</sup>, más innovador resulta su preocupación por adaptar la teoría a la práctica escénica. Aunque conoce a los autores clásicos, no muestra sumisión ante ellos: «Todo lo qual me parece más largo de contar que necessario de oír. Quiero ora dezir yo mi parecer pues el de los otros he dicho». Su principal interés es la práctica y tendrá para ello un buen modelo en el país en el que residió largo tiempo, Italia, donde, junto a cuidadas obras de teoría dramática, se está recuperando para la escena el teatro romano, sobre todo, el de Plauto.

Como Plauto y Terencio, también Torres Naharro va a componer obras representables, en las que la acción predomina sobre la composición de caracteres y en las que se mezcla lo serio con lo jocoso, para llegar a un final feliz: «comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado». «Por personas disputado» indica una clara intención de representatividad, lo que no resulta muy común en la época en la que escribe Torres Naharro. Las obras serias, a diferencia de las populares, se componían para ser recitadas

---

<sup>478</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 427.

<sup>479</sup> Vid. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LXXXII-XCVI; P. Mazzei, *op. cit.*, pp. 61-83; O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, pp. 427-469; F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 76-78; J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1986, pp. 671-676; M. Á. Pérez Priego, “Introducción” a *Obras Completas de Bartolomé de Torres Naharro*, Madrid, Turner, 1994, pp. XI-XXIV.

<sup>480</sup> M. Menéndez Pelayo considera su Prohemio la más primitiva preceptiva dramática en lengua castellana (*op. cit.*, p. LXXXII) y Gillet, el más antiguo tratado de dramaturgia, no sólo en España, sino en toda Europa (*op. cit.*, p. 427).

en voz alta, no para ser representadas. Torres Naharro vuelve los ojos a los clásicos y recupera para la escena un teatro más elaborado y extenso que las breves obras de carácter popular. Además, indica que van a aparecer elementos serios, «notables», que conducirán a un final feliz. Y estas palabras teóricas cobran voz dramática en las palabras de Floristán, uno de los personajes de la *Seraphina*:

¿Qué más quieres,  
sino que oy por mil lugares  
amanescieron pesares  
y anohecieron plazerer? (vv. 2518-2521)

En la teoría dramática transmitida hasta entonces y basada en Aristóteles y en Horacio, se definía la comedia en contraposición con la tragedia. Aristóteles, en su *Poética*, señala la distinción entre tragedia y comedia según la gravedad de los asuntos tratados<sup>481</sup>. Horacio, en su *Epistula ad Pisones*, califica a la comedia de género bajo y apropiado para gente vulgar. En las definiciones de la comedia que se extendieron desde la Antigüedad o que surgieron posteriormente en la Edad Media<sup>482</sup>, destacan tres rasgos principales: la bajeza de las cosas tratadas, el estilo empleado y el final feliz. No se concibe todavía la mezcla de asuntos y personajes elevados y bajos, que será una característica del teatro español áureo y que ya aparecía en *Amphitruo* de Plauto.

Otro aspecto interesante del “Prohemio” es que Torres Naharro especifica el número de actos que debe tener una comedia. Todas las comedias de Torres Naharro están divididas en cinco actos, a los que él llama «jornadas», como explica en su “Prohemio”: «La división della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada».

---

<sup>481</sup> «Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios», Aristóteles, *Poética*, V. García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1988, p. 137.

<sup>482</sup> Para el estudio de la preceptiva dramática, atendiendo sobre todo a su desarrollo en el Renacimiento y el Barroco, cfr. D. Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth century», *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto*, London, 1965; F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, A. Sole-Leris (trad.), London, Tamesis, 1974.

El término «jornada» parece ser una creación de Torres Naharro<sup>483</sup>, que luego emplearían también sus seguidores; en la multitud de denominaciones para las divisiones de las comedias, no parece que este término tuviera mucha aceptación, si bien tuvo un mayor uso a finales del siglo XVI. Ya Horacio señalaba que las comedias nunca deben sobrepasar los cinco actos (*Ars poetica*, vv. 189-190). El teatro italiano erudito que imitaba las comedias de Plauto y Terencio dividía siempre las obras en cinco actos, imitando la división que transmitían las ediciones del siglo XVI del texto de Plauto, si bien esta división no está en el original latino. Como se ha repetido, la primera edición de Plauto con esta división en cinco actos fue la de Milán de Giovan Battista Pio de 1500<sup>484</sup>, pero esta práctica editorial pasó a ser interpretada como una característica del teatro clásico y seguida por los imitadores italianos del teatro de Plauto y Terencio. Torres Naharro adoptó este criterio en un momento en el que en España no había homogeneidad a la hora de dividir las comedias: alternaban las obras con cinco, siete o, lo más habitual, cuatro actos, con otras divididas en múltiples escenas, como *La Celestina* o las obras de Lope de Rueda y sus seguidores. Finalmente prevaleció la división en tres actos, que suele relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace<sup>485</sup> y que se correspondería con la división clásica en *prótesis*, *epítasis* y *katastrophé* que vemos en la obra de Evancio, *De fabula*, 4,5, si bien Evancio añade una cuarta parte, el prólogo. Dicha tripartición ya había sido utilizada por Francisco de Avendaño de 1553 en una obra tan poco conocida, que Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, y Cervantes, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), se consideraron inventores de tal distribución. Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, atribuye esta división tripartita a Jerónimo de Virués y, dado que fue la que Lope adoptó en la mayoría de sus comedias, triunfó en el teatro español a partir del siglo XVII<sup>486</sup>.

Sobre la estructura de las comedias, dice Torres Naharro: «Partes de la comedia así mesmo bastarían dos, scilicet: introito y argumento». Todas las comedias de Torres Naharro tienen un Introito y un Argumento, recitados por un pastor en dialecto sayagüés

---

<sup>483</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 436.

<sup>484</sup> Según C. Questa, esta división en cinco actos habría tenido lugar antes de la aparición de la edición de 1500. Cfr. C. Questa, «Plauto diviso in atti prima di C. B. Pio», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 4, 1962, pp. 209-230 y *Parerga plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedia*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 243-270.

<sup>485</sup> I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 122.

<sup>486</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. LXXXIV-LXXXV.

(dialecto de la región zamorana de Sayago). Dichos introitos se componen, por una parte, de un relato jocoso sobre la vida o las peripecias sexuales del pastor, y, por otra, de un resumen del argumento de la obra que viene a continuación. El argumento puede aparecer después del introito y separado de él por el título, o como parte del introito, sin título. En los introitos se observa una clara influencia de la técnica dramática presente en los prólogos de las comedias latinas, especialmente, en los plautinos. A este respecto, señala Menéndez Pelayo: «No es que el *prólogo* sea exclusivo de la comedia antigua, terenciana ó plautina; pero la verdad es que de allí le tomaron sus imitadores del Renacimiento, y no del *praecentor* de los dramas litúrgicos, ni del *protocolo* de los *Misterios* franceses, ni del *faraute* de algunos autos nuestros del siglo XVI. Aun en esto, como en otras cosas, mostró Naharro su genio inventivo»<sup>487</sup>. Se refiere al hecho de que Torres Naharro no se limita a informar sobre la trama de la comedia, sino que introduce el relato previo del pastor sobre asuntos ajenos a la obra. Sin embargo, en los rasgos principales, Torres Naharro se acerca mucho a las características del prólogo en la comedia latina, el cual tampoco tiene como única función la informativa.

El prólogo en las comedias de Plauto tiene una considerable importancia, y no sólo informativa –función que recogerían las adaptaciones al español universitarias o escolares de comedias plautinas-, sino también desde un punto de vista dramático<sup>488</sup>. Primer contacto con el público, se convierte en el lugar privilegiado para ganarse su atención y su favor y ofrece al autor la oportunidad de dirigirse con mayor libertad al público y romper la ficción dramática, aunque no el único, pues Plauto la rompe con mucha frecuencia (no así Terencio, siempre más riguroso). Mientras que los prólogos terencianos no son una exposición del argumento, sino un elogio de su propia persona y una defensa ante las críticas de los competidores, los plautinos son fundamentalmente expositivos, con un resumen de los antecedentes de la comedia y los sucesos principales de la misma, llegando incluso a desvelar el final; así lo especifica el personaje que recita el prólogo del *Rudens*: «nunc huc qua caussa ueni argumentum eloquar» (v. 31). Pero el prólogo también sirve para solicitar silencio a un público no muy tranquilo y pedir su atención, introduciendo elementos humorísticos tales como referencias a sucesos y

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. XCV.

<sup>488</sup> Cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Dublin, Zürich, Weidmann, 1973 [1895<sup>1</sup>], pp. 188-247; C. Questa y R. Raffaelli, *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari, Adriatica, 1984; para una descripción de la historia de la palabra «prólogo» y de su uso en los géneros dramáticos, cfr. el artículo de Franz Stoessl, correspondiente a la entrada «prólogo» del *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. XLV, München, Alfred Druckenmüller, 1957, pp. 632-641.



personajes contemporáneos, así como comentarios jocosos sobre los actores que intervienen o sobre los propios espectadores. La mayoría de los prólogos plautinos aparecen en posición inicial, aunque en tres de las comedias (*Cistellaria*, *Mercator* y *Miles*), se retrasa su aparición.

Llama la atención en estos textos introductorios plautinos las frecuentes alusiones al público, las bromas, la ruptura de la ilusión dramática, con referencias al actor y su mundo, aspectos que luego vemos repetidos en las comedias de Torres Naharro. La razón de todo ello puede ser el tipo de público asistente al teatro romano, para el que el teatro no era más que una posibilidad entre una gran oferta de espectáculos<sup>489</sup>. El autor, para ganar su atención, utiliza numerosos recursos, que serán similares a los que después veremos recogidos en los tratados de oratoria, en el apartado dedicado al exordio. Cicerón, en el *De inventione*, I 15, 20, considera que el exordio es la parte más apropiada para preparar el ánimo del auditorio hacia el discurso que se va a pronunciar y que, así, se muestre benévolo, atento y dócil, una definición semejante a la que aparece en la *Rhetorica ad Herennium* y en la *Institutio oratoria* de Quintiliano<sup>490</sup>. También se explica la forma de conseguir que el público sea benévolo, atento y dócil: enumerar de forma concisa los asuntos, asegurar que la materia del discurso es novedosa e interesante, y llamar directamente la atención de los asistentes. Y para que sea benévolo, las cuatro fórmulas establecidas por la retórica son la alabanza del orador y de su cliente, el vituperio a la parte contraria, el elogio del público y la defensa de la propia causa<sup>491</sup>. En los prólogos de Plauto vemos cómo se cumplen muchos de esos principios retóricos.

Los introitos de las comedias de Torres Naharro siguen el esquema de los prólogos latinos y, como en ellos, se persigue un doble objetivo: por una parte, entretener al público, ganando su atención con las historias del pastor, y, por otra, informarle de los sucesos esenciales de la comedia en la parte denominada Argumento. Como en los prólogos de Plauto, el resumen ofrecido en el Argumento es una aclaración de los antecedentes de la obra y un anuncio de los principales acontecimientos, llegando en ocasiones a ser incluso excesivamente revelador. Más allá de lo meramente informativo, en los introitos también se pide silencio al auditorio («puto sea y hi de ruin / quien no quisiere callar», concluye el introito de la *Calamita*), se reclama su atención

---

<sup>489</sup> S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986, p. 60.

<sup>490</sup> *Rhetorica ad Herennium*, I 4, 6; Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV 1, 5.

<sup>491</sup> H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, vol. I, Madrid, Gredos, 1983, pp. 240-260.

(«estad, señores, atentos», como vemos en el verso 303 de la comedia *Trophea*) y se le halaga como el mejor de los públicos («servir a tan noble gente / no ha sido mal pensamiento», leemos al comienzo de la *Tinellaria*). Como ya se ha visto, en algunos casos se da el título de la comedia. El autor aprovecha la ocasión para exponer sus ideas sobre asuntos ajenos a la comedia, como se ve, sobre todo, en los introitos de las comedias *Soldadesca* y *Tinellaria*, en las que lanza sus críticas contra la corte papal y contra los nobles, comparando su modo de vida con el de los más pobres y poniendo de relieve la injusticia de esas diferencias, cuando todos son iguales por naturaleza: «que Dios reparte sus dones / por todas las creaturas» (vv. 42-43 de la *Soldadesca*). Aunque sorprenden estas críticas precisamente a los propios espectadores (lo que se ajustaría muy mal con el propósito de la *captatio benevolentiae* del público, propio del exordio), esto no resultaba en la época tan anormal. Lo que sí resulta curioso es la petición de silencio a un público que, por su carácter noble<sup>492</sup>, distaba mucho de comportarse de forma semejante al público romano. Señala Othón Arróniz que «la actitud de los autores de comedias cambia en relación con el público que los aplaude o los silba»<sup>493</sup>, pero no parece que Torres Naharro se dirija a un auditorio concreto, sino, más bien, que esté construyendo sus introitos siguiendo el esquema clásico. En este esquema, como siempre hará con sus fuentes, introduce innovaciones y, como también hizo Plauto con respecto a sus modelos griegos, moderniza las obras con referencias al mundo contemporáneo de los espectadores.

Vemos también la huella de la comedia latina en un pequeño detalle: la forma en la que se concluyen las obras. En dos de ellas (*Seraphina* y *Trophea*), nos encontramos con la fórmula clásica para las despedidas: *valete et plaudite*. En la comedia *Seraphina*, es el personaje del fraile, que siempre habla en latín, quien pronuncia dicha fórmula, lo cual no sorprendería demasiado, pero en la *Trophea*, es el pastor Mingo Oveja el que se despide en latín, lo cual resulta muy poco apropiado. Más allá del recurso cómico que supone el uso del latín por un personaje poco culto y que se convertirá en un habitual

---

<sup>492</sup> Los estudiosos opinan que las obras de Torres Naharro no fueron nunca representadas ante un público popular, sino palaciego. El público en el que pensaba Torres Naharro no era un público amplio y popular, ni los fines de su teatro eran comerciales, pues aún tardarían unos años en construirse teatros fijos, aumentar y perfeccionarse las compañías e instituirse rutas comerciales de teatro. Todo esto se desarrollaría a finales del siglo, cuando llegaron las compañías italianas. Cfr. O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, capítulo tres.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 234.

modo de burlarse de la pedantería, las palabras latinas remontan, sin lugar a dudas, al teatro latino.

Otro apartado en el que puede verse cómo Torres Naharro ha utilizado el teatro latino es en el de los recursos dramáticos. Y, en especial, resalta por su elevada frecuencia la utilización de un recurso escénico típico del teatro latino, los apartes<sup>494</sup>. En las comedias de Torres Naharro nos encontramos a menudo con un personaje que, mientras dialoga con otro, se dirige al auditorio para burlarse descaradamente de la persona con la que habla. Este tipo de aparte suele estar en boca de los siervos, quienes se sirven de él como único medio alejado del castigo para burlarse de sus amos. En otras ocasiones, hay uno o varios personajes que escuchan, retirados y sin ser vistos, lo que dicen otros, lo que les permite comentar con libertad lo que están escuchando. El diálogo escuchado es menos frecuente en las comedias de Torres Naharro: se utiliza en la *Jacinta* al comienzo de las jornadas segunda y tercera para introducir y presentar a los nuevos caminantes antes de que aparezcan ante la dama; en la *Calamita* es un paréntesis humorístico (Jusquino oye cómo le critican Calamita y Libina y las insulta sin efecto alguno, vv. 1227 y ss., o se esconde para escuchar al bobo Torcazo y burlarse de él, vv. 1337 y ss.). Como vemos, Torres Naharro sigue el antecedente de la comedia romana, si bien de una forma más mesurada: frente a Plauto, que no duda, como siempre, en romper la verosimilitud de la obra para introducir larguísimos apartes, Torres Naharro abrevia muchísimo las intervenciones en apartes, que dotan a la obra de frescura y comicidad, pero no detienen la acción.

Por último, me referiré brevemente a una característica de la lengua de Torres Naharro en la que puede observarse la influencia plautina. Señala Grismer que la

---

<sup>494</sup> Se ha visto en *La Celestina* la división que hace M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, en su obra *La originalidad artística de La Celestina, op. cit.*, pp. 139-142, de los tipos de apartes presentes en la comedia latina. Vuelvo a recoger aquí su teoría, para facilitar la comprensión del capítulo que nos ocupa:

1. El aparte de un personaje que comenta la acción en provecho de los espectadores, pudiendo o no intervenir en la escena. Es el predilecto de Plauto, mientras que Terencio reduce su uso.
2. El aparte, muy frecuente en Plauto y Terencio, de un personaje que glosa la acción principal sin intervenir en ella, bien en un monólogo o bien dialogando con otro personaje.
3. El aparte de un personaje que se dirige a otro sin que llegue a oídos de un tercero, como el del *servus fallax* actuando de apuntador de quien se ha prestado a interpretar un engaño urdido por él.
4. El aparte que transmite un pensamiento en voz alta. Este tipo es muy poco frecuente en la comedia.

Los apartes pueden pasar totalmente desapercibidos o pueden ser escuchados en parte por los otros personajes, que oyen unas palabras y preguntan sobre el resto, a lo que el siervo siempre responde de una forma totalmente diferente, según su conveniencia.

aparición de la palabra *siervo* para referirse al personaje del criado es una traducción del término latino *servus*, pues sólo así se explica el uso de una palabra que tenía su sentido en el mundo romano, pero no así en la sociedad española del siglo XVI. Para Grismer, otro aspecto en el que se observa la influencia de Plauto en Torres Naharro es en los insultos: la forma en que Naharro los construye y la frecuencia con la que los usa son fruto de la comedia romana, en especial, de la de Plauto<sup>495</sup>.

## 1.2. Comparación entre Plauto y Torres Naharro en los aspectos internos

Pasemos, a continuación, a centrarnos en el contenido de cada una de las comedias de Torres Naharro, atendiendo siempre a la posible influencia de Plauto en ellas. Como el propio autor indica en el “Prohemio” de su *Propalladia*, sus comedias se dividen en dos tipos: «comedias a noticia» y «comedias a fantasía». Las primeras pretenden ser un reflejo de la realidad, como una especie de cuadros de costumbres de la vida del momento. Las segundas desarrollan un tema inventado, si bien deben resultar verosímiles. Forman parte del primer grupo, según el autor, las comedias tituladas *Soldadesca* y *Tinellaria*. Entre las segundas, cita el autor *Seraphina* e *Ymenea*, dando a entender con el «etc.» siguiente que considera todas sus otras comedias como «comedias a fantasía», excepto las dos citadas como «comedias a noticia». Sin embargo, resulta complejo clasificar dentro de un mismo grupo comedias tan diversas como *Tropea*, *Seraphina* o *Calamita*, o *Jacinta*, *Ymenea* o *Aquilana*<sup>496</sup>.

### 1.2.1. COMEDIAS A NOTICIA

#### *COMEDIA SOLDADESCA*<sup>497</sup>

Las opiniones que los críticos han vertido sobre esta comedia no son siempre positivas, como en el caso de Leandro Fernández de Moratín, para quien la pieza era

---

<sup>495</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, pp. 149 y 153-154.

<sup>496</sup> Tal dificultad ya la pone de manifiesto O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 441-442.

<sup>497</sup> La transcripción de los títulos la hago según aparecen en la edición de M. Á. Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994, que es la que se ha utilizado aquí y de la que se extraen los textos citados en el presente capítulo. Las mayores diferencias entre los autores aparecen al citar el título de la *Comedia Ymenea*, citada también como *Hymeneia* o *Himeneia*.

episódica y sin interés<sup>498</sup>. No comparte esta opinión J. E. Gillet, para quien el hecho de que Torres Naharro, en una época tan temprana del siglo XVI, hubiera podido crear una pintura tan exacta de la vida militar, debía ser motivo de alabanza<sup>499</sup>.

La comedia *Soldadesca* tiene poca acción y se basa en las conversaciones de diversos soldados. El autor demuestra un profundo conocimiento del ejército y compone una de las primeras y más completas escenas militares de la literatura española. Es la única obra de Torres Naharro en la que aparece el mundo militar, pues en las demás, si bien se hacen alusiones a batallas, éstas no conforman la trama de la comedia.

El autor ofrece una visión de la guerra que está muy lejos de ser heroica y no se justifica como una necesidad de las naciones de defenderse o como un medio glorioso de expandir las fronteras nacionales. Los soldados son meros mercenarios, muy lejos de la actitud valerosa que se les supone, y con un comportamiento poco ejemplar. Desean el dinero y sólo piensan en comer y en beber, como se dice en los versos 976-980. Si las ganancias no son suficientes, como no debían de serlo, los personajes no dudan en robar lo que sea necesario y huir (vv. 1037-1041).

A la hora de establecer similitudes y posibles influencias entre la obra de Plauto y la comedia de Torres Naharro, observamos que se ofrece en las comedias plautinas una visión muy similar de la guerra a la que transmite Torres Naharro en la comedia *Soldadesca*, con un claro contraste entre la supuesta valentía de los generales y la cobardía de los siervos. Casi ninguna de las comedias plautinas refleja el mundo de la milicia, aunque, como señalan los estudiosos, es muy frecuente la utilización de metáforas militares y la construcción de escenas como si fueran una batalla<sup>500</sup>. No podía ser de otro modo en una época de frecuentes guerras como la de Plauto. El personaje del general, más apropiado para las tragedias, aparece sólo en el *Amphitruo*, una de las más famosas de Plauto. Sí aparece con frecuencia el personaje del soldado, fanfarrón y pagado de sí mismo, que se convirtió en uno de los personajes más atrayentes y fructíferos de la literatura antigua, con una enorme influencia en la literatura posterior, como ya se ha visto en apartados anteriores de este trabajo.

---

<sup>498</sup> L. Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, B.A.E. II, Madrid, 1944, p. 185.

<sup>499</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 509.

<sup>500</sup> Vid. R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955, p. 182; G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 161; P. Cagniard, «Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute», *Latomus*, 58, 4, 1999, pp. 753-779.

La descripción que Plauto hace de los soldados, de sus motivaciones, es tan negativa como la que Torres Naharro ofrece en su comedia *Soldadesca*. Una única vez se describe en una comedia plautina el ambiente bélico, en la comedia de *Amphitruo*, con el relato de Sosia sobre la batalla contra los teléboas en la escena primera del acto I (vv. 186-262). En ningún momento pretende Plauto hacer una descripción realista de la batalla, más bien es un recurso cómico. En ella, contrasta la actuación heroica y decidida de Anfitrón con la de Sosia, más preocupado por salvar el pellejo que por ganar honores póstumos. Las alusiones que hace Sosia a la inutilidad de la guerra y a la necesidad de conservar la propia vida y no perderla en actos vanos de heroísmo contrasta notablemente con la exaltación guerrera de la épica. La milicia y la guerra aparecen nuevamente en los *Captivi*, pero tampoco en este caso el tema bélico es el objeto de la comedia, sino una excusa para justificar la presencia en la obra de prisioneros de guerra. El público para el que escribe Plauto estaba acostumbrado a la guerra y, en momentos en que más cabía esperar una propaganda exaltadora, Caignart se pregunta cómo recibirían los espectadores del momento una visión tan negativa de la institución militar. Concluye diciendo que el espectador que asiste a las representaciones plautinas es consciente de que los personajes elaborados por Plauto son una caricatura extrema de unos soldados que en la realidad distaban mucho de ser perfectos y estaban motivados más por la esperanza de una recompensa que por la satisfacción del servicio a la patria; por otra parte, los espectadores romanos eran capaces de reírse de sí mismos y de sus instituciones, por lo que aceptaban encantados la burla trazada por Plauto<sup>501</sup>.

Un aspecto que llama la atención en la *Soldadesca* es la burla contra la sociedad del momento, dirigida especialmente contra los ricos y contra la corte papal, precisamente contra quienes eran los espectadores de las comedias. Así se ve en el introito de la comedia (vv. 55-69). Una crítica similar puede encontrarse en un diálogo entre dos personajes de la comedia *Aquilana*, en la segunda jornada. Muchos autores se han preguntado cómo era posible que, siendo representadas estas obras de Torres Naharro con bastante seguridad en la corte papal, no se abstuviera su autor de hacer una crítica tan directa contra los espectadores. No es éste el único pasaje en el que Torres Naharro hace una crítica al lujoso mundo de la curia o a la corrupción imperante en

---

<sup>501</sup> *Ibidem*, pp. 760 y 773.

Roma, como puede verse en su Sátira o en el Capítulo III de su *Propalladia*. Parece ser que era tan habitual la sátira contra este tipo de vicios que se había convertido más en un recurso literario que en una crítica preocupante, un motivo aceptado por el público, que no sólo no se sentía ofendido, sino que lo encontraba divertido, como señala Menéndez Pelayo<sup>502</sup>.

Una vez visto el desarrollo temático de esta comedia, comparemos a continuación los personajes que aparecen en ella con sus posibles modelos plautinos. Tratándose de una comedia de contenido militar, inmediatamente surge la comparación con uno de los más famosos personajes plautinos, el del soldado fanfarrón, tan productivo en la literatura posterior<sup>503</sup>. Encontramos ejemplos de este personaje en diversas comedias de Plauto: Cleómaco en las *Bacchides*; Terapontígono Platagidoro en el *Curculio*; un personaje anónimo del *Epidicus*; Antaménides del *Poenulus* y Estratófanos del *Truculentus*. Pero, sin duda, el más famoso soldado plautino es el Pirgopolinices del *Miles gloriosus*. Las conocidas características de este personaje son las siguientes: vanidoso y totalmente convencido de su valor, de su hermosura y del influjo que ejerce sobre las mujeres, se jacta constantemente de sus éxitos tanto en el campo de batalla como en el del amor, éxitos que sólo residen en su imaginación. A su lado se encuentra un criado, como Palestrión en el caso de Pirgopolinices, que aumenta con sus comentarios en apartes y sus burlas las ya de por sí abundantes posibilidades cómicas de tan ridículo personaje. La poca inteligencia del soldado le hace incapaz de percibir las burlas que, ante su actitud, surgen por doquier a su alrededor, por lo que se convierte en una víctima fácil del burlón siervo. Sus riquezas, ganadas en la guerra, también le convierten en un objetivo tentador<sup>504</sup>. De este personaje señala M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel: «[su] comicidad, inadvertida para el mismo, requiere un tercero que aprecie la distancia entre sus hechos y sus palabras»<sup>505</sup>. También Terencio utiliza en sus comedias

---

<sup>502</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LVI-LVII.

<sup>503</sup> Vid. D. C. Bougher, *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, 1954; M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, XI, 3, 1958, pp. 268-291.

<sup>504</sup> Sobre las características de los personajes plautinos, han aparecido últimamente diversos estudios en el panorama bibliográfico español: M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès, 1991; M. Llàrena i Xibillé, *Personae plautinae (Aproximació a la tècnica teatral de Plaute)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994; A. Pociña, B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998 (este último es un conjunto de artículos sobre diferentes aspectos de la obra de Plauto, entre los que se dedica un especial interés al tratamiento de los personajes).

<sup>505</sup> M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, p. 701.

este personaje, como por ejemplo, el soldado Trasón del *Eunuchus*, pero en ellas, el soldado sólo es un personaje secundario, sin la importancia que asumió en las comedias de Plauto.

Resulta difícil estudiar la tradición de este personaje en la literatura posterior y determinar en cada uno de los personajes de soldados o capitanes fanfarrones su deuda con el personaje plautino. No todos los estudiosos se ponen de acuerdo en este aspecto y si para algunos, todo soldado está más o menos directamente emparentado con su modelo plautino, para otros, este personaje, aunque presente algunas similitudes con el clásico, ha nacido de una forma independiente. Así, Chiarini señala que Pirgopolinices, modelo de fanfarronería y ostentador por antonomasia del epíteto *miles gloriosus*, se convertirá en el modelo, no sólo de los soldados, sino de todo tipo de fanfarrón, como el pedante<sup>506</sup>. Sin embargo, M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel indica<sup>507</sup> que en la literatura moderna aparece por primera vez este personaje en *La Celestina*, en Centurio –de quien opina que su deuda con el correspondiente soldado plautino es muy leve, como hemos visto en el apartado correspondiente– y que de aquí pasó a la literatura italiana, en donde el personaje del soldado fanfarrón se convirtió en el de *capitano spagnolo*. Esta autora señala que todos cuantos han estudiado el origen y evolución de este personaje en el teatro del Renacimiento aceptan su deuda con el soldado fanfarrón plautino, siguiendo en ello la errónea aseveración de Menéndez Pelayo de su obra *Orígenes de la novela*, vol. 3, p. 1, y otorgan a la literatura italiana la prioridad en la influencia de este personaje en otras literaturas, cuando el Centurio de *La Celestina* es once años anterior al primer fanfarrón de la comedia italiana, Trasone de *I due felici rivali* (1513) de Iacopo Nardi<sup>508</sup>.

En cuanto a los posibles modelos que habría utilizado Torres Naharro para la composición de su comedia *Soldadesca*, nuevamente niega M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel la influencia tanto de *La Celestina* como de Plauto y Terencio, señalando que, ante las mediocres imitaciones que había aparecido en el teatro de la figura del soldado, Torres Naharro se propuso crear una representación verdaderamente artística del soldado en la Italia del Renacimiento<sup>509</sup>. Sin embargo, si bien Torres Naharro se basó más en la realidad que le rodeaba y en su propia experiencia, resulta muy difícil negar toda

---

<sup>506</sup> G. Chiarini, *op. cit.*, p. 108.

<sup>507</sup> *Ibidem*, pp. 693-720 y «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *art. cit.*, p. 270.

<sup>508</sup> «El fanfarrón...», pp. 269-270.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 274.



relación entre sus personajes y el soldado plautino, no sólo en la obra del extremeño, sino, como se ha dicho repetidas veces, en toda pieza en la que aparezca esta figura. Según señala Gillet, el personaje del soldado se relaciona, aunque vagamente, con el caballero de la obra del siglo XIII *Disputa de Elena y María*, de origen francés. También en la *Farsa o quasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, probablemente anterior a la *Soldadesca* de Torres Naharro, nos encontramos con un soldado que es mezcla del caballero de la *pastourelle*, con un rústico dotado de rasgos realistas<sup>510</sup>. Así, resume este autor: «Se puede reconocer en los militares de la *Soldadesca* la tradicional jactancia y lujuria del Pirgopolinices de Plauto: en los «Guzmanes», algo de la fanfarronería y cobardía del Trasón de Terencio (Torres Naharro ciertamente conocía el *Eunuchus*); pero no hay ninguna duda de que la observación del soldado contemporáneo es su fuente inmediata»<sup>511</sup>.

Según R. L. Grismer: «El soldado fanfarrón aparece en la *Comedia Soldadesca*, aunque éste no parece ser el viejo Pirgopolinices. Sus batallas son batallas reales y la descripción de las mismas parece venir de labios de alguien que ha tomado parte en el combate. Esto está en llamativo contraste con la jactancia de Anteménides de que ha matado a sesenta mil hombres voladores en un día (*Poenulus*, II, i)»<sup>512</sup>. El soldado que aparece en Torres Naharro es un soldado profesional y efectivamente parece haber participado en batallas reales. Sin embargo, también el soldado plautino es un soldado profesional. Las hazañas que relata son falsas e hiperbólicas, pero el hecho indiscutible es que su profesión es la guerra y en ella ha obtenido las riquezas que, en muchas ocasiones, ansían arrebatarle el joven enamorado y su siervo. La opinión de Grismer puede deberse a la imposibilidad de conocer la actuación del soldado plautino en el campo de batalla, por no recrear ninguna comedia el mundo de la milicia, frente a la comedia de Torres Naharro, en la que los preparativos bélicos son el núcleo temático.

A continuación, señala Grismer que una similitud con la obra de Plauto es que tanto Pirgopolinices, el protagonista de la comedia plautina *Miles gloriosus*, como el

---

<sup>510</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 506.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 507.

<sup>512</sup> R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, p. 159: «The braggart soldier appears in the *Comedia Soldadesca* though he does not seem to be the old Pyrgopolynices. His battles are real battles and his descriptions of them seem to come from the lips of one who has taken part in the engagement. This is in striking contrast to the boast of Anthemonides that he killed sixty thousand flying men in one day (*Poenulus*, II, i)».

Capitán, uno de los personajes de la comedia *Soldadesca*, aparecen reclutando soldados para una batalla (Plauto, *Miles*, vv. 72-77; Torres Naharro, *Soldadesca*, vv. 304-313)<sup>513</sup>. Sin embargo, no creo que sea precisamente el personaje del Capitán el que más pueda compararse con el soldado plautino. Pocos son los rasgos que se nos ofrecen de este personaje. Su objetivo en la comedia es reclutar soldados. Consciente de que las guerras duran poco, quiere sacar el mayor provecho posible (vv. 394-398) y es él el que precisamente pone de manifiesto la estupidez de personajes como Guzmán y Mendoza. Son estos dos últimos personajes, y no el Capitán, los que se asemejan al soldado fanfarrón plautino, en mayor medida Mendoza que Guzmán.

Como el soldado plautino, también Guzmán se jacta de sus hazañas en combate y de su valor (vv. 344-353). Pero esto lo hace frente al Capitán, cuando éste le quiere reclutar como soldado, justo después del monólogo inicial de Guzmán, en el que se queja de su miserable situación y de la posibilidad que le ofrece la guerra de ganar dinero para sobrevivir. Así pues, la jactancia de Guzmán más parece intencionada, pues poco antes, él se ha denominado a sí mismo «pobre soldado» (v. 227). El personaje de Guzmán provoca en los demás reacciones idénticas al soldado plautino: como éste, sus propias palabras de alabanza, sean creídas o no, son corroboradas en su presencia, como vemos en el siguiente comentario del Capitán: «ya sé que por vuestra mano / cresce la fama española». Sin embargo, en cuanto Guzmán se retira, emite el Capitán su verdadera opinión sobre el soldado, al que califica despectivamente de “bravoso” y “muy peinado” (vv. 388-389).

Vemos que aquí que, aun poniendo en duda la valentía del soldado, lo que más parece criticarse es la motivación del mismo, sus intereses económicos. Y éste es un elemento que no aparece en el personaje plautino: el soldado de las comedias de Plauto sobresale por su fanfarronería, no por su codicia. Como señala Menéndez Pelayo: «Para explicarnos la creación de esta figura, que es cómica pero no burlesca, no hay que remontarse al Pyrgopolinices de Plauto; ni mucho menos pensar en el capitán Matamoros ó Spavento de la farsa italiana, el cual no había nacido todavía»<sup>514</sup>. Así pues, Torres Naharro parte del modelo plautino, pero también otorga a sus personajes rasgos innovadores que son fruto de la experiencia vivida.

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>514</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXII.

Más parecido al soldado fanfarrón plautino resulta el personaje de Mendoza. Similares son su fanfarronería y su estupidez. La primera vez que aparece en escena, al comienzo de la jornada segunda, se vanagloria de su donosura:

Y aquesta disposición,  
cabello, garbo y cintura, [...]. (vv. 474-475)

Todo ello recuerda a las palabras de Pirgopolinices, en la primera escena del acto I del *Miles gloriosus*:

AR.: quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt,  
Pyrgopolynicem te unum in terra uiuere  
uirtute et forma et factis inuictissumis? (vv. 55-57)<sup>515</sup>

Más adelante, al comienzo de la jornada tercera, volvemos a encontrarnos a este personaje a punto de enzarzarse en una pelea por un supuesto ataque a su honor, un breve comentario emitido por su compañero Manrique, que Mendoza exagera. En pocos versos, Torres Naharro nos ofrece una breve, pero significativa, caracterización de este personaje, poniendo de relieve su necedad y su vana bravuconería. Porque ésta es una de las principales características del teatro de Torres Naharro: sin ser un teatro de personajes, en un breve pasaje sabe crear el autor una imagen bastante completa de ellos. La opinión que el Capitán tiene de este personaje no es mucho más positiva que la que tiene sobre Guzmán, calificando a Mendoza con un rotundo «necio» (v. 807). Sí se cumple en el personaje de Mendoza uno de los más típicos rasgos del soldado plautino: la creencia de ser irresistible para las mujeres, como se ve en el verso 1084, en el que asegura que le persiguen seis docenas de hermosas mujeres.

Como hemos visto, hay bastantes similitudes entre los personajes de Guzmán y Mendoza y el personaje del soldado plautino. Sin embargo, también hay considerables diferencias. Por una parte, una de ellas, ya la he mencionado, es la actuación por intereses económicos de los personajes de Torres Naharro. Relacionado con ello, la

---

<sup>515</sup> «AR.: ¿Y para qué voy a decirte lo que todo el mundo sabe, que Pirgopolinices es único en el orbe por su bravura, su belleza y sus hazañas invencibles?», traducción de J. Román Bravo, vol. II, p. 84. En las citas en latín de las comedias de Plauto sigo la edición de W. M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford, Oxford Classical Texts, 1904<sup>1</sup>.

jactancia de los personajes españoles, al menos, en lo referente a Guzmán, no parece ser sincera, sino fingida, con el propósito de alcanzar una situación ventajosa. Por otra parte, frente a la estupidez del soldado plautino, totalmente incapaz de percibir las burlas de las que es objeto, Guzmán y Mendoza sí perciben las burlas ajenas (vv. 481-482). Los soldados españoles son capaces de todo, incluso de robar o de desertar, por obtener un beneficio económico, con lo cual, asumen algunas características del rufián; este cruce entre el fanfarrón y el rufián es un rasgo novedoso de las piezas españolas frente a las comedias plautinas. Se ha despojado a los personajes de cualquier valor positivo o heroico. El móvil no es el coraje ni la entrega, y la obediencia militar sólo es un valor fingido en la medida en que beneficia las expectativas del soldado, pero que éste está dispuesto a romper siempre que le perjudique; en ello podemos observar la proximidad de Torres Naharro a *La Celestina* y a su sistema de valores.

Para componer esta comedia, Torres Naharro pudo tener presente el modelo del soldado fanfarrón de Plauto, incorporando en sus creaciones los más notables rasgos de este personaje plautino. Pero los soldados de Torres Naharro no son una mera copia del modelo clásico, pues en ellos se incorpora también la tradición del teatro castellano, en especial, *La Celestina*, y, por supuesto, la propia experiencia del autor y su observación del mundo que le rodea. Frente a la exagerada caricatura del personaje de Plauto, Torres Naharro creó unos personajes más vivos y próximos a la realidad, en una comedia que él calificaba *a noticia*, es decir, con una intención más realista.

### **COMEDIA TINELLARIA**

Si en la anterior comedia se trazaba un vivo cuadro de la vida militar, aquí se compone un reflejo no menos expresivo de la vida en los comedores de la mansión de un cardenal. Como en el caso de la comedia *Soldadesca*, también aquí le serviría de ayuda a Torres Naharro su experiencia directa como servidor de un cardenal, condición que le convertiría en un personaje activo de un mundo similar al que refleja en su obra. Así, dice Gillet: «Al igual que la *Soldadesca* es la primera pintura de la vida militar en la literatura, la *Tinellaria* es la primera obra en mostrar la vida bajo las escaleras en un palacio romano del Renacimiento»<sup>516</sup>. La acción es todavía menor, si cabe, que en la comedia *Soldadesca*, con una sucesión de banquetes en el refectorio de una mansión

---

<sup>516</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 513.

romana. Lo verdaderamente importante son las conversaciones que los múltiples personajes mantienen entre sí, en las que exponen sus opiniones sobre la servidumbre, sobre sus intereses y sobre la corrupción existente entre los siervos del cardenal, que ofrecen una comida escasa y lamentable y roban lo más posible.

En la mayoría de los estudios sobre la *Tinellaria* de Torres Naharro, los expertos centran su atención principalmente en tres aspectos: el exceso de personajes, la excelencia del comienzo frente al resto de la obra y la utilización de la mezcla de lenguas como recurso cómico, el cual ya había sido largamente empleado en el teatro clásico y lo sería después en el teatro castellano.

La habilidad de Torres Naharro para crear un lenguaje vivo, ágil y expresivo, y ajustado a cada personaje logra salvar en ocasiones la carencia de acción, pero, en general, resulta una obra pesada y aburrida. El exceso de personajes y su caracterización negativa, así como el galimatías de idiomas no hacen más que crear confusión, señala Fernández de Moratín, si bien no niega que haya algún pasaje bien construido<sup>517</sup>.

Realmente, el número de personajes es excesivo y muchos de ellos no cumplen una función importante en la obra, ni aparecen más de una vez. Por ello, la obra se convierte en un conjunto de escenas inconexas, que gozan de cierta independencia y podrían constituir por sí solas un entremés; entre ellas, destaca como uno de los pasajes más acertados de la obra, según opinan Moratín<sup>518</sup> y Menéndez Pelayo<sup>519</sup>, el diálogo entre el credenciero o despensero Barrabás y la lavandera Lucrecia, que se desarrolla en la primera mitad de la jornada primera. En esta escena, el despensero está esperando la llegada de la lavandera, que se retrasa en traer los manteles limpios. Cuando ésta llega, entablan una conversación que va de los reproches iniciales a la reconciliación final entre la pareja, que, según se deduce de la conversación, son amantes.

Si a lo largo de la obra, la figura del despensero va a cobrar una notable importancia, en esta primera escena es la de la lavandera, a pesar de ser un personaje ocasional, la que sobresale. Se percibe en el diálogo que la lavandera ejerce o puede ejercer además el oficio de ramera y de ella se destacan tres rasgos. En primer lugar, demuestra un afán insaciable por la comida y por el vino que le provee el despensero (vv. 183-187). Además, es una mujer ya vieja, aunque se empeñe en disimularlo (vv. 234-242). Otro rasgo del personaje de Lucrecia es su pobreza, que la obliga a aceptar

---

<sup>517</sup> L. Fernández de Moratín, *op. cit.*, p. 185.

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>519</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXV.

favores para asegurarse con qué vivir, situación que no parece provocarle el más mínimo remordimiento o prejuicio moral (vv. 253-257).

Estos rasgos del personaje rememoran alguna de las características del modelo literario de la ramera o alcahueta, transmitido desde la comedia clásica y recogido en otros géneros, como la elegía romana, la comedia elegíaca y también en *La Celestina*, sin que por ello se pueda negar la vitalidad que este personaje tiene como reflejo de seres reales. Ningún rasgo negativo que haya caracterizado desde la Antigüedad a esta figura se subraya en la lavandera de Torres Naharro, suavizando cualquier exceso con el humor y dotándolo de algún rasgo noble. Pero sí es cierto que, aunque suavizados, encontramos en ella los rasgos típicos del personaje de la ramera, ya presentes en las lenas de las comedias plautinas. Como diferencia más significativa entre Lucrecia y las lenas plautinas es que éstas son personajes más bien negativos, que sólo despiertan el desprecio del espectador por su codicia, aspecto repulsivo y antipatía, mientras que Lucrecia resulta un personaje simpático.

Reminiscencias de los personajes plautinos pueden encontrarse también en los cocineros de la *Tinellaria*, que se convierten, por la propia temática de esta comedia, en protagonistas de la misma. Así, dice J.E. Gillet: «Torres Naharro debe haber recordado que, para Plauto, cocinero significa ladrón»<sup>520</sup>. Efectivamente, a los cocineros plautinos les precede su fama de rateros, que el comediógrafo aprovecha para provocar la risa del público y convertir así un personaje ocasional en un fructífero recurso cómico. Prueba de ello la tenemos en la *Aulularia*, en el acto tercero, en el que el miedo irracional de Euclión a ser robado se convierte en la más absoluta certeza al ver al cocinero Congrion en su casa. Igualmente, cuando el Cocinero canta las alabanzas de su trabajo en el *Pseudolus*, Balión le responde que su trabajo consiste más en robar que en cocinar (v. 851). Torres Naharro ha querido reflejar en su obra el comportamiento poco honorable de los sirvientes de la casa del cardenal y, para ello, ha aprovechado un rasgo característico de los cocineros, que venía ya desde la comedia plautina. Este rasgo lo comparte el personaje del cocinero con el del siervo, como vemos en las palabras de Sagaristión en el *Persa* (v. 261), en las que se califica a sí mismo de ladrón. Y así, Escalco, uno de los sirvientes de la casa, se queja de que, a pesar de robar todo lo que puede, no obtiene apenas ganancias (vv. 540-542) y vive una vida de servidumbre y

---

<sup>520</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 516.

pobreza, sin obtener beneficios (vv. 2080-2083). En numerosas ocasiones alude Torres Naharro a la condición de vagos y ladrones de los sirvientes y de los oficiales que acuden a comer a la casa del cardenal. Y no resulta este hecho anecdótico dentro de la comedia, pues la demostración y denuncia de las raterías de los sirvientes se convierte en el principal objetivo de la comedia, como se ve en el introito:

los mayores  
que aquestos grandes señores  
ora pudieran venir,  
de cómo sus servidores  
piensan otro que en servir. (vv. 65-69)

Antes se ha citado como una virtud de la *Tinellaria* el magnífico edificio lingüístico sobre el que se construye. Dentro de las características del lenguaje de esta comedia, uno de los aspectos que más destacan es el de la mezcla de lenguas, recurso que, como hemos visto, no siempre ha sido elogiado por los críticos. Se ha discutido mucho sobre el origen de este recurso, aludiendo tanto a fuentes literarias clásicas o italianas, como a la representación de la propia realidad circundante al escritor, tal y como vemos en las siguientes palabras de Gillet: «Pero el uso de lenguas como un recurso cómico forma parte de una larga tradición, desde los clásicos hasta la Edad Media, intensificada por el Renacimiento»<sup>521</sup>. Ya en el teatro clásico se hace frecuente uso de la mezcla de lenguas, como puede verse en la comedia de Plauto *Poenulus*, en la que aparece un personaje, el cartaginés Hanón, hablando en su propia lengua. El uso por un personaje de una lengua desconocida por los demás da lugar a interpretaciones erróneas de las palabras del extranjero, como en la comedia de Plauto, donde las palabras de Hanón son mal interpretadas por Milfión en la escena segunda del acto quinto. Frente al posible origen clásico, Pilade Mazzei opina que no es preciso remontarse a Plauto, pues Torres Naharro debió adoptar esta mezcla del teatro italiano, en el que tan frecuentemente aparece, por ejemplo, en las farsas de Alione, en las comedias de Beolco o en las representaciones de los Rozzi de Siena<sup>522</sup>. Por último, Othón Arróniz<sup>523</sup> también señala como posible origen de este recurso la observación de

---

<sup>521</sup> *Ibidem.*, p. 514. Ver también el artículo de C. C. Coulter, «The Speech of Foreigners in Greek and Latin Comedy», *Philology Quarterly*, 13, 1934, pp. 133-139.

<sup>522</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 103.

<sup>523</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, Madrid, Gredos, 1969, p. 48.

la realidad: Torres Naharro vivió en ciudades como Roma y Nápoles, a las que llegaban gentes de las más diversas procedencias, empleando cada uno su lengua madre.

Cuando el autor va a hacer uso de esta Babel de lenguas, lo indica en el introito de sus comedias. Así lo vemos en la *Seraphina*, en la que ya desde el comienzo se avisa del uso del valenciano, el castellano, el italiano y el latín. También en la *Soldadesca* se mezcla el castellano con el italiano, dando lugar a una serie de malentendidos en la tercera jornada entre los ingenuos bisoños Pero y Juan, que hablan en castellano, y el posadero Cola, que habla en italiano. Pero este recurso cómico llega a su máxima expresión en la jornada segunda de la *Tinellaria*, con la utilización de seis idiomas (latín, francés, italiano, valenciano, portugués y castellano). A esto se une el uso del dialecto sayagués por los pastores que recitan el introito. Cabe destacar la aparición de una clara burla hacia los pedantes que utilizaban el latín como muestra de una sabiduría que estaban lejos de tener, como se ve en el personaje del ermitaño Teodoro de la *Seraphina* o en la burla hacia los que usan el latín en el verso 2350 de la *Tinellaria*. Sea cual sea la fuente en la que bebió Torres Naharro, lo cierto es que la mezcla de lenguas es un recurso frecuentemente utilizado por el autor, con fines, la mayoría de las veces, humorísticos, asemejándose en el uso y función que otorga a este recurso a los usos del mismo dentro del teatro clásico, a partir del cual, se extendió su uso durante siglos a la literatura europea.

Dentro de la *Tinellaria* es posible hablar de una reminiscencia más directa de las comedias plautinas. Gillet indica que el banquete entre esclavos que pone punto final a la comedia plautina del *Stichus* ha podido servir de modelo para el banquete que también cierra la jornada quinta de la *Tinellaria*<sup>524</sup>, en la que, como en la reunión de los esclavos, se abandona toda compostura y se da rienda suelta a la fiesta.

### 1.2.2. COMEDIAS A FANTASÍA

Se engloban dentro de este grupo las otras seis comedias de Torres Naharro, aunque no todas presentan las mismas características. Podría hablarse de una clasificación tripartita. Por una parte, la comedia *Tropea*; por otra, las comedias *Seraphina*, *Jacinta* e *Ymeneá*; y, por último, las de más tardía composición, *Calamita* y

---

<sup>524</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 516.



*Aquilana*. La primera de ellas es más un canto de alabanza al rey de Portugal, que se desarrolla a través de un diálogo entre varios personajes, sin que dicho diálogo llegue a constituir una auténtica trama. En el segundo grupo, se produce una evolución hacia una mayor complejidad, una habilidad cada vez mayor en la construcción dramática y en el uso de las técnicas teatrales y, en cuanto a la temática, una mayor relevancia del tema de la honra. Las dos últimas comedias, muy alejadas ya del primitivo teatro medieval, son las más largas y complejas y las que, por su temática, más próximas están, por una parte, al teatro barroco, pero, por otra, al teatro clásico grecolatino.

### **COMEDIA TROPHEA**

Poco será lo que diga de esta comedia, ya que, dada su temática, su posible relación con el teatro clásico es escasa. La comedia *Trophaea* fue escrita para una ocasión concreta –la llegada a Roma el 12 de marzo de 1514 de una fastuosa comitiva enviada por el rey de Portugal para honrar al recién elegido León X y las celebraciones subsiguientes- y con el objetivo de ensalzar a la figura del rey de Portugal, si bien Torres Naharro suaviza el pesado tono laudatorio con escenas más jocosas, que no aportan ninguna acción, pero sí un cierto entretenimiento.

Las alabanzas al rey, a sus conquistas y a la grandeza de su reino se encuentran en las jornadas primera, tercera y quinta, mientras que las jornadas segunda y cuarta están protagonizadas por pastores, que intercambian comentarios jocosos y dialogan sobre su vida, estableciendo un claro contraste entre su mundo y su lenguaje y el mundo de la corte y su forma de expresarse. Ésta es la única comedia en la que aparece un personaje alegórico, la Fama<sup>525</sup>, y un personaje mitológico, Apolo. En la quinta jornada se mezclan ambos mundos, el bajo de los pastores y el elevado de la corte.

El pastor en esta obra cumple la función del gracioso, introduciendo una ligera nota de humor y contraste en la comedia. Su enfrentamiento con un personaje más elevado, al que no duda en interrumpir con absurdas bromas, se asemeja a comportamientos similares adoptados por personajes de baja condición desde el teatro antiguo grecolatino, en el que la burla de un siervo a un personaje de más elevada condición servía para aumentar la comicidad de la obra.

---

<sup>525</sup> Según O. Arróniz, la idea de utilizar la Fama como personaje la habría obtenido Torres Naharro de las obras de Jacopo Sannazzaro *Trionfo della Fama* y *Farsa dell'ambasciaria del Soldano*. Vid. O. Arróniz, *op. cit.*, p. 50.

## COMEDIA SERAPHINA

Ésta es una de las primeras comedias de Torres Naharro y una de las que ha recibido críticas menos favorables. Si, en general, el juicio de Moratín sobre el teatro de Torres Naharro no es muy positivo, es contra esta comedia contra la que lanza mayores y más extremadas críticas<sup>526</sup>. Frente a él, Menéndez Pelayo suaviza su opinión y califica a esta obra de «puro disparate» y de «bufonada»<sup>527</sup>. Gillet adopta una postura más neutra, recogiendo las opiniones, casi todas negativas, de los críticos, pero sin mostrar una actitud ni crítica ni excesivamente favorable hacia esta comedia<sup>528</sup>.

En la comedia no nos encontramos con las habituales dificultades del joven enamorado por conseguir el amor de su amada, más bien las dificultades proceden de un exceso de enamoradas y de la necesidad de librarse de una de ellas ante la imposibilidad de casarse con las dos. El protagonista, Floristán, enamorado de Serafina, con la que ha convivido largo tiempo bajo palabra de matrimonio, es forzado por sus padres a contraer matrimonio con Orfea. Como solución, no se le ocurre a Floristán otra cosa que matar a Orfea, arrepentirse después y casarse con Serafina. Para ello, cuenta con la ayuda y el beneplácito de Teodoro, fraile que acepta la situación como normal y que debe cuidarse de la salvación y confesión de Orfea (y, se supone, de la de Floristán tras el asesinato). Como siempre, el siervo de Floristán, Lenicio, conseguirá solucionar la situación de la forma más favorable para su amo y, en el último momento, cuando la salvación de Orfea parece imposible, llegará con la noticia de la reciente venida de Policiano, hermano de Floristán y enamorado de Orfea. Este último aceptará casarse con Orfea, ya que, como su hermano le asegura, el matrimonio de Floristán con Orfea no ha sido consumado. Floristán se quedará con Serafina, la cual acepta el matrimonio con Floristán, pese a saber que estaba dispuesto a matar a Orfea y a haber mostrado su miedo de ser ella la siguiente en morir si es que alguna otra mujer se cruzaba en el corazón de Floristán.

Más allá de las incongruencias de la trama de esta comedia, sobre las que ya han insistido muchos críticos, cabe destacar como aciertos de esta obra la configuración de

---

<sup>526</sup> L. Fernández de Moratín, *op. cit.*, p. 185.

<sup>527</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXX.

<sup>528</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 488.

dos caracteres: el de Lenicio, siervo de Floristán, y el del fraile Teodoro, a los que Gillet considera como prototipos de la figura del gracioso<sup>529</sup>.

Como ya viene siendo habitual desde la comedia de Plauto, es el siervo el que debe ocuparse de solucionar los problemas de su joven amo, personaje poco hábil y decidido, que siempre se pone en manos de su criado. Contrasta en la obra la sensatez del siervo, que trata de aconsejar a su amo lo mejor posible (le recomienda permanecer con Orfea, que le conviene más), con la estupidez del amo, que no encuentra mayor solución que, primero, esconderse de Serafina, después, matar a Orfea. Al final, su siervo no puede evitar la burla hacia el amo y terminará exclamando: «un tan gran asno por amo / ni jamás mayor lo vi» (vv. 681-684).

La decisión de matar a Orfea, que parece en principio la solución del problema, no está aconsejada por Lenicio, sino tomada por Floristán y aprobada por Teodoro, al que, como veremos más adelante, siempre se le califica de necio. Es Lenicio el que aportará al final de la comedia la verdadera solución: la noticia de la llegada de Policiano, hermano de Floristán. Cuando Lenicio aparece en escena al comienzo de la quinta jornada con la noticia inesperada, lo hace de la misma manera que los siervos de la comedia clásica, corriendo, buscando afanoso al amo sin encontrarlo y demorándose, pese a las prisas, en un largo monólogo. Se repite, por lo tanto, la actuación del denominado *servus currens*, tan frecuente en las comedias de Plauto. Y, al igual que en las comedias clásicas, es casi siempre el siervo el que porta la noticia que solucionará los problemas del amo, como aquí en la *Seraphina* o en la *Aquilana*.

Así pues, tenemos un comienzo similar al de la comedia romana: amo inhábil, siervo astuto en el que delega el amo la solución de sus problemas, solución a la que llegará finalmente dicho siervo. A diferencia del teatro clásico, aquí el siervo no trama ningún engaño para solucionar el problema, la llegada de Policiano lo soluciona todo sin necesidad de la intervención e imaginación del siervo. Sin embargo, sí es Lenicio el que parece tener en sus manos el desarrollo de la acción, el que dirige a los demás personajes y el que provoca los escasos enredos y situaciones cómicas que se dan en la comedia. Por una parte, Lenicio engaña a Gomecio, el siervo de Teodoro, haciéndole creer que debe besar a Dorosía, sirvienta de Serafina, engaño que el simple de Gomecio cree y que le ocasionará unos cuantos golpes. Por otra parte, para librarse del posible enfado de Serafina si no le lleva noticias, Lenicio decide mentirle y decirle a Serafina

---

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. 489.

que ya ha muerto Orfea. Cabe destacar que estos engaños son tramados por Lenicio en escena, indicando qué va a ocurrir, como si Lenicio fuera el propio poeta y estuviera escribiendo la obra. Esta situación se da repetidas veces en las comedias plautinas, en las que los siervos urden sus engaños en escena. La comparación entre el siervo y el poeta queda bien clara en el monólogo de Pséudolo, personaje que da nombre a la comedia *Pseudolus*, en la escena cuarta del tercer acto (vv. 397-404)<sup>530</sup>. Tal asimilación entre el siervo y el poeta en las comedias de Plauto ya la ha puesto de manifiesto el profesor Chiarini en su estudio sobre Plauto<sup>531</sup>. Estos elementos metateatrales, en los que se comenta en escena el propio proceso compositivo, también aparecen en las comedias de Torres Naharro.

Por otra parte, en el monólogo con el que comienza la cuarta jornada, Lenicio hace un resumen de la trama, exponiendo los hechos principales de la obra y el estado en el que se encuentran los personajes. Este monólogo, aunque con evidentes diferencias respecto al prólogo, dada su aparición en posición tan avanzada, sí presenta similitudes con él. Como hemos visto, el prólogo es un recurso habitual de la comedia clásica que Torres Naharro heredó y entre cuyas funciones sobresale la explicativa o informativa. En Torres Naharro, como se ha dicho, es siempre un pastor quien recita el prólogo; cabe preguntarse por qué en esta comedia Lenicio realiza un resumen del desarrollo de la acción en un momento tan avanzado de la obra. Si bien detiene un poco la acción, tal aclaración parece necesaria ante la complicación que presenta la obra, cumpliendo, por tanto, una función explicativa, y se construye con un lenguaje jocoso, que dota a la obra de cierta comicidad. Tal comicidad también era aprovechada por Plauto en sus prólogos.

Si, como hemos visto, el personaje del siervo presenta similitudes con su modelo clásico, hay una característica del mismo que no puede buscarse en Plauto y que sigue más el modelo de *La Celestina*, obra a la que tanto debe Torres Naharro. Dicho rasgo es la actuación interesada del siervo, que ayuda a su amo en su propio provecho, como vemos en el siguiente diálogo entre Floristán y Lenicio:

---

<sup>530</sup> «quoi neque paratast gutta certi consili / neque adeo argenti neque –nunc quid faciam scio. [...] / sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi, / quaerit quod nusquam gentiumst, reperit tamen, / facit illud ueri simile quod mendacium est, / nunc ego poeta fiam [...]». «Si no tienes ni el más simple boceto de un plan concreto [ni pizca de dinero, ni sé qué diablos hacer] [...] Pero así como el poeta, cuando coge sus tablillas, aunque busca lo que no existe en ninguna parte, sin embargo lo halla y lo que es mentira hace que parezca verdad, yo también me haré poeta». Traducción de J. Román Bravo, vol. II, p. 414.

<sup>531</sup> G. Chiarini, *op. cit.*, pp. 52, 82 y 126.

FLO.: ¿Cómo es eso? Dime, di.

¿Parécete bien, Lenicio?

Yo te mando en mi servicio,  
tú negocias para ti.

LEN.: Por Dios, qu'estoy bien librado.

¿Aún pensaréis los señores

que a los pobres servidores

nos havéis quiçá comprado? (vv. 573-580)

En esta comedia nos encontramos con uno de los más típicos personajes del teatro renacentista, el fraile corrupto y poco piadoso. Calificado por Lenicio como «fraile traidor» que engañará a su amo (vv. 1707 y 1709), contrasta la habilidad de Lenicio con la ineficacia del fraile, cuya misión es únicamente confesar a la futura asesinada, ante cuyo asesinato no hace más comentario que el de que él se lava las manos como Pilatos (vv. 1251-1253). Le acompaña el escolar Gomecio, objeto de todas las burlas posibles de Lenicio y ambos, fraile y escolar, se caracterizan por el uso de un latín macarrónico. En el teatro renacentista, frailes, escolares, preceptores o doctores harán uso de este latín macarrónico, que comporta siempre una intención burlesca y crítica contra los falsos letrados. Este contraste entre la verdadera sabiduría y el deseo de aparentarla con el uso, o el abuso, del latín preanuncia el personaje del pedante, tan importante en el teatro posterior. Señala Menéndez Pelayo que el personaje del fraile corrupto se convirtió en habitual del teatro en el siglo XVI<sup>532</sup> y muchos autores señalan como fuente probable de este personaje el de fray Timoteo de la *Mandragola* de Maquiavelo<sup>533</sup>, modelo del que Torres Naharro se serviría con su independencia habitual.

Dentro de las fuentes utilizadas por Torres Naharro para la composición de la comedia *Seraphina*, se encuentra el teatro italiano, al que, no obstante, tampoco sigue con absoluta fidelidad, en especial, la famosa comedia *Mandragola* de Maquiavelo.

---

<sup>532</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LVII.

<sup>533</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 105; J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 487; O. Arróniz, *op. cit.*, p. 49; A. Giordano Gramegna, «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, vol. II, London, Tamesis, 1986, pp. 11-49. En este último artículo, la autora realiza una comparación entre las comedias *Seraphina* y *Calamita* de Torres Naharro y las comedias italianas *Cassaria* (1508) y los *Suppositi* (1509) de Ludovico Ariosto y la *Commedia in versi* de Lorenzo Strozzi, llegando a la conclusión de que Torres Naharro sigue estilísticamente al modelo clásico plautino y terenciano, si bien en el espíritu de sus comedias se acerca más a la novelística italiana, ya que ésta se adapta mejor al mundo realista renacentista.

También utiliza fuentes castellanas, como *La Celestina*. Y aparecen también en esta comedia reminiscencias del teatro clásico. Las del teatro plautino, ya las hemos señalado al hablar del personaje del siervo. Gillet ve también la influencia del teatro de Terencio en un aspecto de la temática de la comedia, la no consumación del matrimonio de Floristán y Orfea, que permite el final feliz. Según este autor, tal situación se asemeja a la comedia *Hecyra* de Terencio, en la que Pánfilo se casa con Filomena, a la que había violado anteriormente sin conocerla, y se marcha tras la boda sin ver a su esposa. Por su parte, J. P. Wickersham Crawford encuentra similitudes entre la *Seraphina* de Torres Naharro y otra de las comedias de Terencio, *Andria*<sup>534</sup>. En la comedia de Terencio, Pánfilo y Glicerio mantienen amores ocultos y, cuando la mujer espera un hijo, Pánfilo le promete casarse con ella. Al mismo tiempo, el padre de Pánfilo le obliga a casarse con Filomena, hija de Cremes, el cual, cuando descubre que Pánfilo va a tener un hijo con otra mujer, no lo acepta como yerno. Al final se descubre que Glicerio también es hija de Cremes, por lo que Pánfilo puede casarse con ella y Filomena, con Carino, amigo de Pánfilo, que estaba desde hacía tiempo enamorado de ella. Así pues, en esta comedia como, en general, en toda la obra de Torres Naharro, se mezclan las influencias clásicas, castellanas e italianas.

### **COMEDIA JACINTA**

Es la obra más breve de Torres Naharro, con sólo mil trescientos versos, frente a los más de tres mil cien versos de su comedia *Aquilana*. El propio autor califica esta obra de «breve comedietta». Fue escrita para homenajear a Isabella d'Este<sup>535</sup>, marquesa de Mantua, quien en el invierno de 1514 acudió a Roma a la corte del Papa León X y fue recibida con los más altos honores y con multitud de celebraciones.

La obra trata sobre una dama, Divina, dotada de la mayor belleza y las máximas virtudes, que detiene a cuantos viajeros pasan por sus tierras y comparte con ellos cuanto tiene, casándose al final con uno de ellos. Tres son los viajeros invitados a su castillo: Jacinto, Precioso y Fenicio. A su encuentro sale el sirviente de Divina, Pagano, que canta las excelencias de su señora y les invita a acompañarle a conocerla.

---

<sup>534</sup> J. P. Wickersham Crawford, «Two notes on the plays of Torres Naharro. II. Terence's *Andria* and the *Comedia Serafina*», *Hispanic Review*, 5, 1937, p. 78.

<sup>535</sup> Tal es la opinión de J. P. Wickersham Crawford, «Two notes on the plays of Torres Naharro. I. Who is the character of Divina in the comedia *Jacinta*?», *Hispanic Review*, 5, 1937, p. 76-77, corroborada también por O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 524.

La acción de la comedia es muy limitada y su mayor virtud se encuentra en la simetría y habilidad con la que ha sido estructurada y en el contenido de los discursos filosóficos de los personajes. Cada uno de los personajes emite sus quejas sobre un determinado aspecto o tópico de la época: Jacinto, sobre los malos amos; Precioso, sobre los malos amigos; y Fenicio, sobre el mundo y su degradación. En la configuración de estos discursos demuestra Torres Naharro un exquisito dominio lingüístico y una gran elegancia.

Dentro de esta obra se pueden establecer dos grandes partes: la primera de ellas ocupa las tres primeras jornadas, cada una de las cuales recoge el parlamento de uno de los viajeros; la segunda parte abarca las dos últimas jornadas, en las que los personajes, ya reunidos por Pagano, entonan un canto de alabanza hacia las mujeres (jornada cuarta), se presentan ante Divina, a quien resumen sus tribulaciones, y aceptan su decisión de casarse con Jacinto.

La estructura de cada una de las tres primeras jornadas es muy similar: el personaje emite un soliloquio sobre sus preocupaciones, que es escuchado por Pagano. Éste le interrumpe, ensalza a su señora y le invita a acompañarle. El viajero o peregrino acepta y, justo en ese momento, divisan la llegada de otro personaje, retirándose para escucharle sin ser vistos. El parlamento más largo es el de Jacinto, pues no sólo hay un soliloquio, sino que, una vez que se ha juntado con Pagano, vuelve a retomar sus quejas sobre los malos amos. Si bien las escenas son muy similares, con la alternancia de soliloquio-diálogo con Jacinto-soliloquio de un nuevo personaje, el autor introduce variaciones que dan una cierta amenidad a la obra, como por ejemplo, el enfrentamiento entre Pagano y el tercer personaje, que no quiere aceptar su invitación a acudir al castillo y debe ser convencido también por Jacinto.

La cuarta jornada constituye una alabanza hacia las mujeres y sus virtudes, lo cual resulta lógico en una obra dedicada a una dama. Ya en la quinta se resuelve la acción. Aparece en escena finalmente el personaje de Divina, precedido por todas las alabanzas que han aparecido en las anteriores jornadas y que convierten a este personaje en un modelo casi perfecto e intangible de mujer. Los personajes se presentan ante ella y resumen las quejas que ya habían planteado anteriormente. Al final de la jornada, se produce una escena que resulta bastante incoherente con la caracterización de los personajes y con el tono de la obra: a petición de Jacinto, Pagano hace una enumeración de sus saberes, con la cual se gana la admiración de los presentes y parece que aumenta su vanidad hasta el punto de decir alguna grosería. Divina le manda callar y,

curiosamente, Pagano se niega a obedecerla, por lo que Divina termina profiriéndole un buen par de cachetes. ¿Incongruencia? ¿Tentación inevitable de introducir cierta comicidad a través del siervo vapuleado como en el teatro grecolatino, para provocar la risa de los espectadores? Ciertamente, no queda muy claro, si bien resulta muy poco procedente la introducción de este pasaje.

Divina decide casarse con uno de ellos, aunque no queda muy claro con quién. Parece ser que el elegido es Jacinto, como señala Moratín<sup>536</sup>. Los otros dos viajeros aceptan permanecer en el castillo como si fueran hermanos de los desposados y compartir con ellos su felicidad.

### **COMEDIA YMENEA**

La comedia *Ymenea* es, junto a la *Calamita*, una de las más alabadas de Torres Naharro. Merece la aprobación incluso de Fernández de Moratín, tan crítico y severo con el teatro de Torres Naharro, de la que dice: «Fábula muy sencilla, bien conducida, animada con situaciones y afectos naturales y oportunos»<sup>537</sup>. También Menéndez Pelayo la considera como una de las mejores obras de su autor y «un auténtico primor literario en la temprana época en la que se escribió, además de preanunciar la comedia de capa y espada»<sup>538</sup>. Pero quien más alaba esta comedia es Miguel Romera Navarro, para quien es superior a todas las demás obras de su época y próxima, por su perfección técnica, al teatro del siguiente siglo<sup>539</sup>.

Ésta es la primera comedia de Torres Naharro, y también del teatro español, en la que el tema del honor se convierte en el motivo principal de la obra. En ella se relatan los amores del joven Ymeneo y Febea, uno de cuyos encuentros es sorprendido por el Marqués, hermano de ésta. El enamorado huye y la joven queda indefensa ante su hermano, que quiere matarla para limpiar su honor; sin embargo, al final aparece Ymeneo para salvar a su enamorada y todo concluye felizmente con la boda de los dos. El tema del honor es una constante en la obra: la palabra «honor» ya aparece en el argumento; Febea siempre se muestra preocupada por mantenerlo y las razones que expone el Marqués a su hermana en la última jornada para matarla ilustran un claro caso

---

<sup>536</sup> L. Fernández de Moratín, *op. cit.*, p. 187.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>538</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXXIX y CXXXIII.

<sup>539</sup> M. Romera-Navarro, «Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro», *Romanic Review*, 12, 1921, p. 51.



de honor manchado. Desde el teatro clásico grecolatino hasta estos momentos, el amor había sido casi siempre el desencadenante de la acción, pero lo que importaba era la consecución de la amada y el futuro matrimonio, siempre que la situación social de la joven así lo permitiera. Las repercusiones que dicha relación podía tener en la honra familiar no se trataban, únicamente son motivo de discusión en *La Celestina*; Torres Naharro, tan próximo en tantos aspectos a esta obra, supo ver la importancia de este motivo y lo colocó en un primer plano.

Introdujo una nueva figura, no presente en *La Celestina*, de tanta importancia en el teatro posterior: el hermano, guardián de la honra de la hermana y celoso de la suya propia, por la que está dispuesto incluso al fratricidio ante la más mínima sospecha de deshonor. Hasta estos momentos, había sido la figura del padre la que había encarnado el papel de oponente de los amores de los jóvenes, pues, o bien protegía a la hija e impedía el matrimonio con un joven al que no aprobaba, o bien obligaba al hijo a contraer matrimonio con una mujer no deseada. El caso extremo de oposición lo encarnan los viejos libidinosos, dispuestos, pese a su edad, a robarle la amada al hijo y que se convierten en blanco de todas las burlas. De este último tipo, tan habitual en el teatro clásico y mayormente en las comedias de Plauto, se prescinde en el teatro aurisecular. Sin embargo, la figura del padre, tal y como había aparecido en *La Celestina*, resultaba ineficaz para garantizar la honra familiar<sup>540</sup> y Torres Naharro lo sustituyó por la del hermano.

Al hablar sobre las fuentes utilizadas por Torres Naharro para la composición de esta comedia, el referente inevitable es *La Celestina*. Pese a las diferencias, las similitudes entre las dos obras son evidentes, aunque, como siempre, Torres Naharro no se somete al modelo y lo adapta muy libremente. Y ante todo, llama la atención la forma en la que se sirvió Torres Naharro de esta fuente, tan utilizada en tantas obras del siglo XVI, y es que lo hizo como hombre de teatro, componiendo una obra totalmente representable. En su momento, *La Celestina* no sirvió para las tablas y Torres Naharro supo extraer lo mejor de ella para crear una obra teatral. Esto lo reconocieron ya sus contemporáneos, como vemos en las palabras introductorias de Juan de Timoneda a sus *Tres Comedias*: «Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que

---

<sup>540</sup> Tal es la opinión de O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 519.

compuso los amores d' Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d' Torres y otros en metro»<sup>541</sup>.

La comedia *Ymeneo* se diferencia de *La Celestina*, sobre todo, en que aquí se renuncia a la intervención de una alcahueta para la consecución de la amada, como dice Himeneo en la quinta jornada, en los versos 1586-1591; esta función la cumplen, como viene siendo habitual desde el teatro clásico, los sirvientes, Bóreas y Eliso. Otra clarísima diferencia es que el objetivo de los amores de Himeneo y Febea es el matrimonio (vv. 1451-1453). Se prescinde del mundo de los bajos fondos de *La Celestina* y de su lenguaje característico, uno de los mayores hallazgos de Fernando de Rojas, y se dignifica a todos los personajes, incluidos los sirvientes, cobardes como los celestinescos y movidos, sí, por el interés, pero no tan codiciosos como sus predecesores.

Por lo demás, las situaciones y las características de los personajes son un reflejo de las celestinescas. Himeneo conoce en la calle a Febea y se enamora de ella nada más verla, como Calisto al entrar en el huerto de Melibea. Al igual que Calisto, llora su amor imposible (y uno se pregunta por qué es imposible, si, como reconoce al final de la comedia el hermano de Febea, ambos son de igual condición), pide un instrumento para calmar con la música sus males y cantarle a su amada, y se muestra tan devoto servidor de Febea como el «melibeo» Calisto (vv. 632-633). Por su parte, Febea se comporta de una forma muy similar a Melibea, aunque el personaje no posea la complejidad del modelo celestinesco. Hermosa y virtuosa, se muestra enojada inicialmente ante el comportamiento de Himeneo, que daña su honor, pero cede enseguida ante las súplicas de su enamorado de abrirle de noche la puerta y reunirse con él. Cuando es acusada por su hermano, defiende con entereza su inocencia, y, como Melibea, lamenta los placeres que no ha disfrutado ni disfrutará tras su muerte.

Los sirvientes de Himeneo son muy semejantes a los de Calisto, Pármeneo y Sempronio, y, como ellos, uno es leal, Eliso, y el otro, Bóreas, más astuto y lisonjero. Ambos se mueven por el interés y esperan encontrar un beneficio económico por su ayuda. Sin embargo, como hemos dicho, hay rasgos de nobleza en estos personajes, no presentes en sus paralelos celestinescos: si bien Bóreas recomienda a Eliso mirar por su

---

<sup>541</sup> J. de Timoneda, «El autor a los lectores», *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan Timoneda, Obras de Juan de Timoneda*, vol. II, E. Juliá Martínez (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, p. 246.

propio interés, también le aconseja ser leal y fiel al amo (v. 869); los sirvientes no discutirán ni se enfrentarán entre ellos por los bienes recibidos, como ocurrirá entre Pármeno y Sempronio y Celestina. Pero al igual que Pármeno y Sempronio, también Eliso y Bóreas huirán acobardados al oír acercarse al Marqués. Si bien ante su amo habían alardeado de valentía (vemos en los versos 321-22 cómo Eliso presenta rasgos del clásico soldado fanfarrón, al asegurar a su amo que él puede contra más de diez hombres), huyen ante el menor peligro, dejando Bóreas olvidada la capa por la que sabrá el Marqués que Himeneo se encuentra en la casa con su hermana.

Paralelamente a los amores entre Himeneo y Febea se producen los de Bóreas con Doresta, sirvienta de Febea, creando así una acción paralela a la principal. Sobre este aspecto dice Romera-Navarro: «En esto muéstrase también el genio creador de Torres Naharro: en vez de buscar el efecto cómico en las simplezas del bobo, en las fanfarronerías del soldado cobardón o del rufián, o en la caricatura de vicios y flaquezas, [...] lo busca en el contraste con la acción principal»<sup>542</sup>. Torres Naharro, partiendo de un modelo con las excelencias de *La Celestina*, supo crear una obra viva y original, con todos los elementos que se convertirían en característicos del excelente teatro español del siglo XVII.

### **COMEDIA CALAMITA**

La comedia *Calamita*, escrita posteriormente a la primera edición en 1517 de la *Propalladia*, es, junto a la comedia *Aquilana*, una de las últimas comedias y también una de las mejores y de las más complejas, en la que se juntan todas las posibles fuentes que han ido configurando el teatro del escritor: la clásica, la italiana y la castellana. Volvemos a encontrarnos con numerosas reminiscencias de *La Celestina*, modelo indiscutible y presente en muchas obras de Torres Naharro. También hay similitudes con diversas comedias italianas. Pero lo que más interesa aquí es la considerable influencia que, en esta comedia sí, ha ejercido el teatro clásico de Plauto y Terencio. Si hasta ahora sólo se ha podido ver una influencia clásica palpable en aspectos teóricos y externos y una leve influencia en lo referente a los temas y a la configuración de los personajes, la comedia *Calamita* ya no puede entenderse sin volver los ojos, como debió hacerlo Torres Naharro ya al final de su carrera, hacia el teatro clásico. Pues, como

---

<sup>542</sup> M. Romera-Navarro, *art. cit.*, p. 56.

indica A. Lenz: «Estas reminiscencias parecen indicar que, al final de su vida, Torres Naharro se acerca más a la comedia clásica y recuerda las leyendas de la antigüedad»<sup>543</sup>.

La trama de la comedia *Calamita* es la habitual de las típicas comedias clásicas de reconocimiento. La joven Calamita vive junto a Torcazo, del que cree ser hermana. De ella se enamora Floribundo, que es rechazado por Calamita. Con la ayuda de Jusquino, sirviente de Floribundo, y de Libina, esposa de Torcazo, Floribundo conseguirá vencer los temores de Calamita de ver manchado su honor y le dará palabra de casamiento. Esto provoca las iras del padre de Floribundo, Empticio, que no acepta que su hijo se case con una mujer pobre y de origen desconocido y que está dispuesto hasta a matar a su hijo antes de tolerar tal rebeldía. En el último momento aparece Trapaneo, un segador conocido de Empticio, quien primero asegura que Calamita es su hija, para después descubrir toda la verdad: Calamita es hija de un noble siciliano de Trápana, llamado Rumulio. Calamita hubo de ser separada de su padre al nacer, pues éste había amenazado a su esposa con matar al bebé si no era un varón. La madre, al ver nacer a su hija, para protegerla, la entrega al segador Trapaneo, que la cría como a su propia hija. Empticio, al descubrir el noble origen de Calamita, acepta la boda de ésta con su hijo Floribundo. Con ello se llega al esperado final feliz, apartando, una vez más, las sombras que se habían venido vislumbrando en toda la obra, situación semejante a la que se ha producido en otras comedias de Torres Naharro, como *Seraphina* e *Ymeneia*, y que también aparecerá en *Aquilana*.

Las relaciones entre la comedia *Calamita* y algunas comedias de Plauto y Terencio son indiscutibles. Uno de los elementos que más se utiliza en las comedias latinas y que también juega un papel importante en la comedia de Torres Naharro es la anagnórisis final, a través de la cual se soluciona la trama de problemas que se ha ido elaborando durante la obra. La anagnórisis final aparece en nueve de las veintiuna comedias plautinas: *Captivi*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Poenulum*, *Rudens*, *Truculentus* y *Vidularia* (aunque es poco lo que se ha conservado de esta última

---

<sup>543</sup> A. Lenz, «Torres Naharro et Plaute», *Revue Hispanique*, 57, 1923, p. 99-100: «Ces réminiscences sembleraient indiquer que, vers la fin de sa vie, Torres Naharro se rapprocha de la comédie classique et se ressouvint des légendes de l'antiquité».

comedia, los fragmentos que han perdurado hasta hoy en día permiten tener una idea de la trama)<sup>544</sup>.

---

<sup>544</sup> No siempre el reconocimiento se produce de la misma manera. Unas veces tiene lugar en escena, otras sólo se alude a él; en ocasiones, se prepara largamente el reencuentro y reconocimiento final de los familiares separados, otras, este encuentro se produce de forma repentina y acelerada. Normalmente es una hija la que ha sido robada y es ésta el objeto del amor, parece que imposible, del joven, pero también pueden desaparecer hijos varones, aunque, entonces, el reconocimiento no es la solución de una historia amorosa, sino el final de la búsqueda por parte de otro miembro de la familia. Por último, en el caso de ser una hija robada o expuesta, varía el tipo de educación recibida por la joven, puede haber sido recogida por una familia normal o por una lena o lenón, en cuyo caso, generalmente la joven se ha mantenido intacta y virtuosa, pese al ambiente que la rodea.

En las comedias *Captivi* y *Menaechmi*, es una pareja de hermanos la que desaparece. En ambos casos, el reconocimiento y reencuentro de los familiares separados se produce en el último acto de la comedia, con toda profusión de detalles. En *Captivi*, uno de los hermanos será vendido de niño y el otro, hecho prisionero en una guerra. El hermano prisionero reaparecerá sin mayores preparativos, pues no es él el que debe ser reconocido; el otro hermano será reconocido por la oportuna declaración del esclavo que lo había robado y vendido de niño. Como toda escena de reconocimiento, el acto quinto está lleno de situaciones inverosímiles y repentinas, como la aparición del ladrón Estálagmo, que parece más propio que hubiera desaparecido sin dejar huella tras el robo y la venta de Pegnio, y el reconocimiento, tras varios años, del niño Pegnio en el joven Tíndaro. También en *Menaechmi* se produce la separación entre dos hermanos, esta vez, gemelos, con la posterior búsqueda del hermano perdido y el encuentro entre los hermanos. La confusión entre ellos, dado su parecido físico, ocasiona divertidas escenas, que tanto fruto han dado en la literatura posterior. El reconocimiento entre los hermanos no precisa de la llegada de un inesperado testigo, basta con su encuentro. También ayuda el esclavo de uno de los hermanos, que hace una serie de preguntas al otro por las que se descubre la verdadera identidad del segundo (cabe preguntarse por qué no se reconocen los hermanos nada más verse, si son gemelos). También desaparece un niño en *Poenulus*, *Truculentus* y *Vidularia*. En la primera de ellas, no sólo es raptado un niño, sino también dos hermanas primas suyas, que viven en la casa de al lado como esclavas de un lenón, de una de las cuales se enamora el joven. El reconocimiento se producirá por la llegada del padre de las dos hermanas, que también reconoce a su sobrino y acepta la boda de éste con una de sus hijas. Un poco diferente es el caso de *Truculentus*, pues no se produce el robo de un niño y el posterior reconocimiento cuando ya el niño es un adulto. Aquí, una cortesana con tres amantes quiere sonsacar dinero a uno de ellos, por lo que le hace creer que ha tenido un hijo suyo. Para ello, consigue un bebé que resulta ser el hijo de otro de los amantes con su prometida, a la que había violado y después abandonado. El reconocimiento del niño no sirve para solucionar un amor imposible, sino para obligar al joven a casarse con quien no quiere, cuando el padre de la prometida descubre todo. En la *Vidularia* aparece un niño robado de pequeño que, tras muchas vicisitudes, llega a trabajar precisamente a casa de su desconocido padre y que será reconocido por éste gracias a un cofre en el que guarda los objetos personales que le identifican (los denominados *crepundia*).

En otras ocasiones, es una niña la que será separada de sus padres, ya que, o bien es expuesta o entregada a otra persona por la madre, que la ha tenido de forma ilegítima (*Cistellaria*, *Epidicus*), o bien es robada de niña (*Curculio*, *Poenulus*, *Rudens*). En la mayoría de los casos, la madre, arrepentida y tras muchos años, recorre diferentes ciudades en busca de su hija, a la que reconoce por los *crepundia* (*Cistellaria*, *Curculio* –en este caso, la joven es reconocida por su hermano y no por su madre, un soldado que precisamente, la deseaba como amante–, *Rudens*). Otras veces, el reconocimiento se produce sin necesidad de objetos, basta con el encuentro entre padres e hijos (*Epidicus*, *Poenulus*). La hija o hijas (dos son en el caso de *Poenulus* y *Rudens*), mientras tanto, han vivido como esclavas de un lenón, aunque aún parecen mantenerse intactas (*Curculio*, *Epidicus*, *Poenulus*, *Rudens*). En otros casos, son educadas por una cortesana, no como esclavas, sino como hijas propias, apartándolas siempre de toda corrupción (*Cistellaria*). Generalmente, el reconocimiento se produce de forma precipitada y poco desarrollada y, en ocasiones, incluso no se escenifica el reencuentro, siendo un actor el que informa al público de que se ha producido este encuentro (*Cistellaria*, vv. 782-787).

La anagnórisis es uno de los elementos más frecuentes en las comedias terencianas y se utiliza de una forma más o menos relevante en cuatro de las seis comedias conservadas de Terencio (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Phormio* y *Hecyra*). Sólo en el último caso, en la *Hecyra*, el anillo que lleva a la joven no sirve para que la reconozcan sus padres, sino para que la reconozca su propio marido, que la había violado sin conocerla y con la que luego le obligan a casarse sin que él sepa que se trata de la misma joven. En los otros tres casos, siempre es una joven la que ha sido separada de los padres, en un

El rapto de bebés recién nacidos y el reencuentro posterior tras muchos años con la familia es uno de los motivos principales de la comedia clásica. Aunque este tema no resulta tan usual en el teatro español, Torres Naharro hace uso de él en una de sus últimas y mejor elaboradas comedias, acercándose, con ello, a Plauto y Terencio. Y en especial a Terencio y a su comedia *Heautontimorumenos*, con la que presenta más que evidentes similitudes. Tal semejanza ya ha sido puesta de manifiesto por los críticos, como se ve en los artículos de A. Lenz<sup>545</sup> y de J.P. Wickersham Crawford<sup>546</sup>. Si bien el primero no hace más que una alusión a la relación entre la comedia de Torres Naharro y la de Terencio, Crawford examina con mayor detenimiento las similitudes entre ambas comedias, señalando que el eslabón de unión entre la comedia de Terencio y la de Torres Naharro sería una comedia en latín de 1504 de Bartolomeo Zamberti, la *Comedia Dolotechne*, cuyo tema es una reproducción de la de Terencio y sin la cual no puede hablarse con certeza de la relación entre el autor clásico y el español; sin embargo, P. Mazzei ha considerado esta opinión de Crawford como poco probable<sup>547</sup>.

En la comedia de Terencio, Cremes amenaza a su esposa Sóstrata con matar al bebé que dé a luz, si es una hija. Cuando esto sucede, la mujer no se atreve a matarla y la entrega a una mujer para que la esponga, junto con un anillo, siendo recogida por otra mujer, de la que nada se dice específicamente, aunque parece insinuarse que se tratara de una meretriz. Tal puede deducirse de la descripción que de ella hace Clinias, el joven enamorado, (vv. 230-234), en la que hace referencia a su carácter depravado y a su mucha afición por el dinero, rasgos típicos de las meretrices en el teatro clásico. Al final, la madre reconoce a la hija por el anillo que le había dado al nacer y el padre se arrepiente de su dureza cuando nació la niña. En la comedia de Torres Naharro, también la madre debe entregar a su hija para que no la mate el marido, que no quiere tener una sexta hija, sino un varón. Pero en este caso, la niña crece junto a una familia honrada. Además, la verificación de la auténtica identidad de la joven no procede de los clásicos *crepundia*, sino de la también típica aparición en el último momento de un personaje, en

---

naufragio (*Andria*), expuesta por la madre para salvarla de su padre, que no quería una hija sino un varón (*Heaton.*), o como hija de amores paternos ilícitos (*Phormio*). El reconocimiento se produce por la llegada repentina de una persona que puede garantizar la verdadera identidad de la hija perdida (*Andria*), por un anillo (*Heauton.*, *Hecyra*) o por el encuentro con el padre, que reconoce inmediatamente a su hija (*Phormio*). La joven separada de su familia vive junto a meretrices o en manos de lenones (excepto en *Hecyra*, ya que aquí la muchacha no ha sido separada de la familia), aunque se indica que sólo se ha entregado a los amores del joven protagonista o se alude directamente a su condición virtuosa.

<sup>545</sup> A. Lenz, *art. cit.*, p. 99.

<sup>546</sup> J. P. Wickersham Crawford, «A note on the *Comedia Calamita* of Torres Naharro», *Modern Language Notes*, 36, 1921, pp. 15-17.

<sup>547</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 110.

este caso, el supuesto padre de Calamita, que aclara la verdadera procedencia de la muchacha. Y por otra parte, no se produce, como en la comedia de Terencio, el reencuentro de la hija con los padres ni el arrepentimiento del padre por su dureza al nacer la niña. Sin embargo, pese a las diferencias, se emplean en la comedia de Torres Naharro los típicos elementos de una comedia de reconocimiento clásica: entrega de una niña al nacer; crecimiento de la niña con una buena educación y estilo de vida virtuoso; aparición al final de un nuevo personaje para anunciar el verdadero origen de la joven; joven enamorado, cuyo padre no consiente el matrimonio con una mujer de origen desconocido o dudoso; dificultades para casarse que se resuelven con la proclamación de la identidad de la joven.

La comedia de Torres Naharro no sólo se asemeja a las comedias plautinas y terencianas en el tema principal, aunque éste sea el parecido más evidente, sino que hay otro aspecto que también se desarrolla largamente en la comedia latina: la severidad del padre, que dificulta la consecución de los deseos del hijo, y la comparación entre los dos tipos posibles de educación, una, rígida y la otra, más liberal. Habitualmente se contraponen en la comedia clásica la rigidez del padre con el comportamiento disipado del hijo, poniendo de manifiesto con ello la ineficacia de tan severa educación. El padre se siente frustrado por la desobediencia del hijo y, en muchas ocasiones, el hijo se siente culpable por haber defraudado al padre. El aspecto económico también está presente, pues el padre advierte al hijo contra la avaricia de los lenones y se preocupa por la conservación de su hacienda. Así lo vemos, por ejemplo, en las comedias plautinas *Bacchides*, *Mercator*, *Mostellaria* o *Trinummus*, aunque quien con más detenimiento ha tratado este asunto y lo ha dotado de una mayor relevancia es Terencio, en su comedia *Heautontimorumenos* (el que se tortura a sí mismo es el padre que ha perdido a su hijo por su excesiva rigidez y que está dispuesto a consentirle cualquier cosa con tal de recuperarlo) y, sobre todo, en *Adelphoe*, en la que dos hermanos gemelos reciben educaciones completamente diferentes. Para Plauto, este choque generacional entre padres e hijos es más un motivo cómico, como podemos ver en las *Bacchides*, una magnífica ocasión para burlarse de los severos padres, que no dudan en echar por la borda todos sus rígidos principios ante unas faldas. En el *Mercator*, parece que el asunto se va a tratar más seriamente, según el prólogo recitado por el hijo, en el que explica que ha emprendido viaje como mercader ante los remordimientos por los disgustos dados al padre, aunque no le sirve de mucho, porque termina enamorándose de una cortesana; por el contrario, cuando su padre ve a la joven, se enamora de ella. En

*Mostellaria*, se hace una comparación entre la vida del hombre y una casa, viendo cómo una buena educación (el trabajo de un buen arquitecto) se destruye cuando el niño crece, conoce el amor y frecuenta malas compañías (comparado todo ello con un inquilino que no se preocupa por cuidar su hacienda, dejando que la casa se arruine). Para Terencio es un motivo mucho más serio, que le permite introducir principios éticos en sus comedias y transmitir una enseñanza moral.

En las comedias clásicas, el padre severo puede estar ayudado por un fiel esclavo o por el pedagogo del hijo, que le ayudan a vigilar al joven descarriado y que se contraponen, por ello, con el esclavo que ayuda al joven amo, al que consideran culpable de la degradación del hijo. Por ejemplo, tenemos en las *Bacchides* al pedagogo Lido, que reprocha a Pistoclero su comportamiento y que, cuando ve que su pupilo le ha perdido el respeto, corre a buscar al padre para evitar la perdición del hijo. También en *Andria*, de Terencio, se enfrentan Sosia, esclavo fiel al padre, y Davo, fiel al joven Pánfilo. Todos estos elementos están presentes en la comedia *Calamita* de Torres Naharro, en la que podemos observar de un modo muy claro el característico comportamiento del autor extremeño en el manejo de las fuentes: libertad y mezcla.

En la comedia *Calamita* se enfrentan, por una parte, el joven Floribundo con su padre Empticio y, por otra, sus respectivos siervos, Jusquino y Fileo. Empticio no soporta que su hijo se haya casado con una joven pobre y se encoleriza tanto, que está dispuesto a matar a su hijo (en la comedia clásica, el padre se limitaba a amenazar al hijo con conseguir el destierro de su amada). Al comienzo de la cuarta jornada hay un monólogo del padre (vv. 1729-1801), en el que se exponen las tópicas quejas que ya habían aparecido en la comedia clásica: la obligación del hijo de obedecerle y honrarle; los desvelos que éste le ocasiona cuando ya es viejo; la disipación de los bienes familiares; las dudas sobre la joven elegida por el hijo, a la que llama «hija de un mal abad» (v. 1795); el temor a perder en un momento la honra familiar. Inmediatamente después de este monólogo, entra Floribundo, quien se muestra arrepentido por el dolor que le causa a su padre, alaba el tipo de educación recibida, asegura su inocencia y pide confianza al padre (vv. 1811-1856). Así pues, a los ya típicos elementos clásicos se añade el nuevo de la honra que debe ser protegida.

Paralelo al enfrentamiento entre el padre y el hijo se desarrolla el de Jusquino y Fileo, enfrentamiento que ya se daba en algunas comedias de Plauto y Terencio, aunque aquí se introduce un elemento nuevo: los siervos también buscan su propio beneficio. Fileo tiene el encargo de vigilar a Floribundo y de informar a su padre. Jusquino debe



ayudar a su amo, aunque también procurando sacar provecho (vv. 245-254). Al final de la jornada tercera se encuentran ambos siervos y Fileo va a acusar a Jusquino que está echando a perder a su amo (vv. 1551-1552), acusación contra los siervos que también se vierte en las comedias plautinas. Pero al final, ambos siervos llegarán a la conclusión de que les beneficia ponerse de acuerdo, para que, aun siendo fieles a sus amos, puedan sacar también algún provecho. Tal situación, evidentemente, recuerda a los siervos de *La Celestina*, aunque en la comedia de Torres Naharro los siervos no sólo se preocupan por sí mismos y se muestran cobardes ante el menor peligro, sino que también buscan el bien para sus amos (vv. 2349-2354).

Dentro del diálogo que mantienen Jusquino y Fileo al final de la jornada tercera, se incluyen unos versos que son, según Grismer, prueba indiscutible de la influencia plautina en Torres Naharro<sup>548</sup>:

PHIL.: él me quiere bien pagar  
porque siga tus pisadas  
que te dé d'estocadas  
aunqu' estés cabe el altar. (vv. 1689-1692)

Según Grismer, esta referencia a la relación entre el altar y los golpes que puede recibir el siervo es única en el teatro español y sólo puede explicarse como reminiscencia del teatro plautino. En el teatro clásico había uno o dos altares en la escena y toda persona que se refugiase en ellos no podía ser golpeada. Como ejemplo, Grismer aporta un pasaje del comienzo del quinto acto de la *Mostellaria*, en la que un esclavo evita los golpes de su amo refugiándose en un altar. Tal referencia al altar vuelve a aparecer en la *Aquilana*, en la que uno de los personajes dice haber hecho un juramento «sobre el ara del altar» (v. 2585).

Así pues, hemos visto cómo en la comedia *Calamita* aparecen numerosos elementos obtenidos de la comedia clásica: la exposición de una niña y posterior reconocimiento de su identidad, que permite el matrimonio entre los jóvenes enamorados; el enfrentamiento entre el padre y el hijo y la contraposición entre la severa educación del padre y la libertad del hijo para tomar sus propias decisiones;

---

<sup>548</sup> R. L. Grismer, *The influence of Plautus...*, p. 152 y ss.. Algunas opiniones aparecidas en las páginas de su libro las reutiliza en su artículo «Another reminiscence of Plautus in the *Comedias* of Torres Naharro», *Hispanic Review*, 8, 1948, pp. 57-58.

enfrentamiento paralelo entre dos siervos, aunque matizado con la influencia de la tradición castellana posterior.

Al igual que en otras comedias de Torres Naharro, en la *Calamita* está también muy presente la influencia de *La Celestina*. Se recurre a la intervención de la tercera para conseguir el amor de Floribundo: nada más comenzar la comedia, como ya hemos visto, Jusquino dice querer ser «buen tercero» para su amo. Además, éste solicita la ayuda de Libina, mujer de Torcazo y cuñada de Calamita, y ambos esperan recibir su recompensa económica, recompensa que Floribundo pagará bien gustoso cuando vea su buen hacer, como le dice Jusquino en los versos 747-748. La reputación de Libina es más que dudosa. Es llamada «puerca hechicera» por Jusquino, lo cual remite a una de las principales características de Celestina. La unión de la alcahuetería con la hechicería, que tanto fruto había dado en *La Celestina*, volvemos a encontrarla en otra comedia de Torres Naharro, en la *Aquilana*, en la que los dos siervos Galterio y Dandario hablan sobre una tal Juana García «jabonera, alcahueta y hechicera» (vv. 1683-1688), que ha sido quemada en Toledo.

Esta comedia, al igual que *Ymeneo*, se diferencia de *La Celestina*, además de en el final feliz, en el decidido deseo de contraer matrimonio, como deja claro Calamita a Libina en los versos 1965-66, frente a Melibea, que quiere disfrutar de su amor sin las ataduras del matrimonio.

Y junto a estas dos influencias, clásica y castellana, también hay numerosas reminiscencias de comedias italianas en la configuración de algunos episodios y en la caracterización de algunos personajes. Según Menéndez Pelayo: «La fábula es original, pero parece pensada en italiano»<sup>549</sup>. Torres Naharro extrae elementos caracterizadores de sus personajes y episodios de diferentes comedias, como *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, la *Commedia in versi* de Lorenzo Strozzi, la farsa titulada *Bicchiere* de Mario Marescalco o *Il Cilombrino* de Pierantonio Stricca<sup>550</sup>. El autor extremeño utiliza las comedias italianas como fuente para la creación de los personajes de baja condición de su *Calamita*, así como para los episodios novelescos con los que dota de variedad a sus comedias.

Teatro clásico, castellano e italiano sirvieron como modelo a Torres Naharro para la creación de esta comedia. De cada uno extrajo los elementos que más le convenían y los unió con libertad y creatividad, componiendo una comedia rica y amena.

---

<sup>549</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXXXIX.

<sup>550</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 113 y ss.

## COMEDIA AQUILANA

La última comedia de Torres Naharro, escrita en torno a 1520 (Gillet propone como posibles fechas de composición los años 1520 o 1523<sup>551</sup>), es la única en la que el autor abandona los acostumbrados personajes pertenecientes a la burguesía y elige a personajes de la realeza. En esta comedia se desarrolla el motivo de la confusión de identidades, con la ocultación de la verdadera identidad del protagonista, que es la que va a provocar el enredo de la comedia. El reconocimiento final permitirá el matrimonio entre la pareja de enamorados.

El protagonista es Aquilano, hijo del rey de Hungría, el cual se ha enamorado sin conocerla de la hija del rey Bermudo de León, Felicina, de quien ha oído al embajador del rey leonés las mayores alabanzas. Como el padre de Aquilano no consiente el matrimonio, el príncipe viene en secreto a la corte del rey Bermudo, donde oculta su identidad y entra al servicio del rey. El rey Bermudo le brinda su más completa confianza, pero, cuando descubre que Aquilano está enamorado de su hija, se siente deshonrado y le condena a muerte. Al final, Faceto, el siervo de Aquilano, desvela al rey la verdadera identidad de Aquilano y las bodas se concertan.

En ésta, como en las otras comedias de Torres Naharro, se mezclan múltiples fuentes. P. Mazzei establece notables semejanzas entre la trama de esta comedia y la de *Suppositi* de Ariosto (con un joven disfrazado que entra al servicio de una dama para conquistarla y cuya vida también corre peligro cuando el padre de la mujer se entera), así como con la trama de la farsa *Pietà d'amore*, en la que también un príncipe se disfraza para conseguir el amor de una princesa, episodio cuyo origen sería la novela sexta de la segunda jornada del *Decamerón*. También relaciona el pasaje de la jornada segunda en el que Galterio le cuenta a Dandario cómo le escribiría una carta a Dileta, sierva de Felicina, para ganar sus amores (vv. 1103 y ss.) con una escena similar del tercer acto de la *Calandria* de Bibbiena<sup>552</sup>.

En *Aquilana* hay una cierta influencia de la comedia humanística, en la que siempre se desarrollaba una temática amorosa con un fin didáctico: mostrar los desórdenes del amor. Señala José Luis Canet<sup>553</sup> que en este tipo de comedias es muy común la recitación de largos monólogos por parte del enamorado, expresando su

---

<sup>551</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, vol. IV, pp. 477-479.

<sup>552</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, pp. 115-120.

<sup>553</sup> J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, p. 59.

desesperación y su mal o locura de amor, en los que recurre a clichés de la literatura cortés. De ello puede verse un claro ejemplo en la primera jornada, cuando Aquilano recita un largo monólogo (vv. 510-618), en el que cuenta sus desventuras, anuncia su deseo de darse muerte ante la crueldad e indiferencia de la dama y duda si no habrá perdido el juicio. El contrapunto de este monólogo son las burlas de su siervo Faceto, que le escucha sin ser visto. En ésta, como en ninguna otra comedia de Torres Naharro, son muy abundantes las referencias al «loco amor», a la locura y pérdida de voluntad de Aquilano. La intencionalidad didáctica de la comedia humanística queda aquí muy diluida y se busca siempre una mayor efectividad dramática.

Pero los largos monólogos no abundan en esta obra y los pasajes con elevada tensión dramática se compensan con la intervención humorística de los siervos. Así, las bromas de Dandario y Galterio poco aportan a la acción, como puede verse en sus largas intervenciones en las jornadas segunda o tercera, pero son un efectivo recurso cómico. En el momento de mayor dramatismo, cuando la vida de Aquilano corre peligro, Faceto desvela la identidad de Aquilano, pero interrumpiendo constantemente esta narración con bromas al rey. También Felicina, que busca y no encuentra forma de suicidarse que la acomode, debe soportar las burlas de Dandario y, sobre todo, de Dileta. Éste es un recurso que nos hace volver inevitablemente los ojos al teatro clásico y, en especial, a Plauto, autor que no dudó nunca en desequilibrar la acción dramática con tal de provocar la risa del público, dando relieve al papel del siervo. Y es precisamente en el pasaje citado, en el que Felicina se intenta suicidar y Dileta lo evita, en el que los estudiosos han visto una reelaboración de una escena de la *Asinaria* plautina. Fue Lenz<sup>554</sup> el que señaló la similitud entre ambas obras, la de Plauto y la de Torres Naharro, y siguieron su opinión Gillet<sup>555</sup> y Grismer<sup>556</sup>. En la *Aulularia* de Plauto, los esclavos Líbano y Leónidas se burlan de su amo Argiripo y de su amada Filenia y se niegan a entregarles el dinero que les dará la felicidad si no son abrazados y ensalzados por ellos y si Argiripo no se arrodilla ante ellos y acepta llevar a costas a Líbano. En la *Aquilana*, Dileta se niega a comunicarle a Felicina las buenas nuevas si ésta antes no le pide perdón por todas las humillaciones sufridas, se hinca de rodillas ante ella y le besa la mano y durante un rato se comporta como su sierva. Según Lenz, Torres Naharro ha

---

<sup>554</sup> A. Lenz, *art. cit.*

<sup>555</sup> O. H. Green, J. E. Gillet, *op. cit.*, p. 548.

<sup>556</sup> R. L. Grismer, *The influence...*, pp. 155-159.

tomado indudablemente esta escena de la *Aulularia*, aunque no de un modo servil, acortándola y reduciendo el número de personajes que intervienen.

Así pues, si bien no puede decirse que la influencia del teatro clásico y de Plauto, en particular, sea muy relevante en esta comedia, tampoco es nula. Torres Naharro adapta, con su característica libertad y originalidad, un pasaje concreto de una comedia plautina. Por otra parte, otorga al papel de los siervos una importancia similar a la que le había prestado Plauto en sus comedias, sin dudar en detener la escena con los diálogos jocosos de los jardineros que, por su estilo y desenfado, recuerdan a los introitos de los pastores. Y todo ello junto a tradiciones posteriores, como la comedia humanística o el teatro italiano renacentista.

## 2. Seguidores de Bartolomé de Torres Naharro

Una serie de dramaturgos siguieron el camino marcado por Bartolomé de Torres Naharro, aunque no se llegó a formar una escuela notable que permitiera la transmisión de la obra de Naharro y que ejerciera así una mayor influencia en el panorama teatral del siglo XVI y en su evolución. Los autores y obras que se citan como sucesores de Naharro son los siguientes:

- Jaime de Huete, con sus obras *Tesorina* y *Vidriana* (1528-1535).
- Agustín Ortiz con la *Radiana* (1525).
- Francisco de las Natas, *Comedia Tideia* (1550).
- Piezas de autor desconocido, como la *Clariana* (1522) o el *Auto de Don Clarindo sacado de las obras del captivo por Antonio Diez, librero sordo, y en partes añadido y enmendado* (1535).
- Bartolomé Palau, *Farsa salmantina* (1552).
- Luis de Miranda, *Comedia Pródiga* (1554).
- Miguel de Carvajal, *Josefina* (hacia 1540)<sup>557</sup>.

Algunos de estos títulos ya se han citado en el apartado dedicado a la descendencia de *La Celestina* y como sucesor de la genial obra de Fernando de Rojas también nombraba Pérez Priego a Torres Naharro<sup>558</sup>. Las obras de los seguidores de Torres Naharro se caracterizan por su mayor extensión, por su métrica, con el uso de coplas de pie quebrado, por la división en cinco actos o jornadas y por la presencia del introito y del argumento<sup>559</sup>, en algunas de ellas también del epílogo, costumbre que hunde sus raíces en el teatro latino, en especial, el de Plauto. Es decir, heredaron la técnica teatral de Torres Naharro (estructuración en cinco actos, presencia del introito y del argumento, recursos teatrales), mientras que en la temática se aproximan más a *La Celestina*. La opinión de los críticos sobre estos autores no es demasiado favorable; así, Menéndez Pelayo los denomina «adocenados» y «serviles»<sup>560</sup>. De entre estos autores, el

---

<sup>557</sup> Clasificación tomada de M. Menéndez Pelayo, *Propaladia...*, pp. CXLVIII-CXLIX.

<sup>558</sup> M. Á. Pérez Priego, *Cuatro comedias...*, pp. 12 y ss. De hecho, este autor publica la *Comedia Tesorina* de Huete como comedia celestinesca.

<sup>559</sup> M. Menéndez Pelayo, *Propaladia...*, p. CXLVII.

<sup>560</sup> M. Menéndez Pelayo, *Tres comedias ...*, p. XII.

que resulta más notable es Jaime de Huete, del que haremos referencia más por extenso a continuación.

### 2.1. Jaime de Huete: semejanzas entre sus obras y el teatro de Plauto

Jaime de Huete (Alcañiz 1480-1535)<sup>561</sup> pudo estudiar en la Academia de su ciudad natal, donde impartían clases algunos de los más ilustres humanistas españoles, como Juan Sobrarias Segundo. Allí, una de las enseñanzas fundamentales era la de la lengua latina a través de los textos de los autores latinos más destacados, entre los que se encontraba el comediógrafo Plauto, como señala Juan Sobrarias en su *Oratio de laudibus Alcagnicij*, V, 411, pronunciado en 1506 en la villa de Alcañiz<sup>562</sup>. Se ha considerado que Jaime de Huete formaba parte de este grupo de humanistas alcañizanos, aunque no lo citan ninguno de sus contemporáneos, práctica que parece ser habitual entre ellos<sup>563</sup>. Sobre sus dos comedias, *Tesorina* y *Vidriana*, se desconoce la fecha exacta de su edición, si bien parece que fueron publicadas entre 1528 y 1535<sup>564</sup>.

Las dos comedias de Jaime de Huete son de tema amoroso, con una trama muy similar. Los protagonistas de *La Vidriana* son Vidriano y Leriana, hija de Lepidano y Modesta. La joven tiene que casarse con un hombre del que no está enamorada, pero decide profesar en un convento para no traicionar a su amado. Vidriano al principio quiere suicidarse, pero, aconsejado por su criado Secreto, acude a casa de Leriana en el momento en que ésta ya se está marchando al convento y la pide en matrimonio. El desarrollo de los amores de Tesorino y Lucina, protagonistas de *La Tesorina*, es muy semejante, aunque el modo de llegar al desenlace varía. En esta comedia interviene el popular personaje del fraile, fray Vegecio, confesor de la amada del joven y que ayuda a éste a entrar en casa de Lucina. Tesorino toma las ropas del fraile y así se introduce en la casa de la joven; una vez consumado el amor, no queda otra solución que una boda

---

<sup>561</sup> Algunos datos biográficos de este autor los proporcionan M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *El teatro...*, p. 7 y ss. o J. M<sup>a</sup> Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1990, p. 183 y ss.

<sup>562</sup> J. M<sup>a</sup> Mestre Mestre, *Alabanzas de Alcañiz. Discurso del alcañizano Juan Sobrarias, pronunciado ante el Senado de la villa en el año del Señor de 1506*, Alcañiz, Cádiz, Instituto de Estudios Humanísticos, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 2000, pp. 60-61: «In poesi uero et oratoria quantum Alcagnicium praestet, testis est mihi hoc nostrum gymnasium, testis eius pauimentum, testis parietes, testis tectum, quae assidue Maronem, Plautum, Liuim, Ciceronem, Quintilianum et caeteros poetas et oratores resonant».

<sup>563</sup> M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *Estudio y edición...*, p. 12.

<sup>564</sup> M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *El teatro...*, p. 10.

secreta, oficiada por el fraile. Cuando Timbreo, padre de la joven, regresa a la ciudad y se entera de todo, no tiene más remedio que aceptar la situación.

En estas dos comedias, hoy poco conocidas, pueden observarse la evolución del teatro español en la primera mitad del siglo XVI y las corrientes que más influían en estos momentos: *La Celestina* y, a través de ella, la comedia elegiaca y humanística, ambas de raíz clásica; el teatro latino de Plauto que había empezado a traducirse en España y, junto a él, las obras de la denominada *commedia erudita* italiana. En las comedias de Jaime de Huete se unen parte de esas corrientes<sup>565</sup>. En su forma externa y su estructura, son herederas del teatro desarrollado por Torres Naharro; en su temática se observa la huella de *La Celestina*, modelo importante también para Torres Naharro. Y detrás, como base, el teatro latino, siempre presente. Jaime de Huete conocería la obra de Plauto, pues en la Academia de Alcañiz se tiene noticia de que se estudiaba y representaba al comediógrafo latino, eso sí, con la ayuda de un traductor que facilitara la comprensión a los espectadores desconocedores de la lengua latina<sup>566</sup>.

Las obras de Jaime de Huete presentan las características que hemos citado anteriormente como propias de los seguidores de Torres Naharro<sup>567</sup> y en ellas, la influencia de Plauto es semejante a la ejercida en el autor extremeño: más apreciable en aspectos externos –estructuración de las comedias, utilización del introito y del epílogo y uso de determinados recursos teatrales–, que en la temática o en la caracterización de los personajes.

Las dos comedias de Jaime de Huete están divididas en cinco jornadas, siguiendo el modelo establecido por Torres Naharro, heredero a su vez de la preceptiva latina clásica. Ambas presentan al comienzo un introito, otra de las características del teatro de Torres Naharro y que éste habría tomado del teatro latino, sobre todo, de Plauto. Como Plauto, también Jaime de Huete solicita el silencio y atención de los espectadores, dialoga y bromea con ellos y, en el caso de la *Vidriana*, les informa, aunque de forma no muy clara, del desarrollo de la comedia. Los chistes y comentarios jocosos llegan a

---

<sup>565</sup> A este respecto, dice M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás: «Si tuviéramos que precisar y clasificar según divisiones posteriores del género creo que sería falsear lo que en sus años hicieron Huete y sus coetáneos, los cuales escribieron en una época de transición en la que lo fundamental era recoger y coordinar una larga tradición para después entregarla, ya amasada, a los grandes de la comedia, los cuales se encargarían de darle una nueva forma», M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *El teatro...*, p. 15.

<sup>566</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>567</sup> La extensión de las mismas es similar a las la *Comedia Calamita*, de la que se pueden observar reminiscencias en las comedias de Jaime de Huete, y la *Comedia Aquilana*, precisamente las dos comedias de Torres Naharro que más influencia presentan del teatro plautino.



veces a tener una extensión superior a la de la parte informativa, que puede incluso no aparecer, como en la *Tesorina*. Ésta es una diferencia entre los introitos de Jaime de Huete y los de su modelo, Torres Naharro: el pastor no llega a relatar ninguna aventura personal y, a veces, como aquí, prescinde del argumento. En el caso de la *Vidriana*, tras un parlamento de más de cien versos, el pastor hace notar al público que ha venido a exponerles el argumento y que, con tanta charla, pueden incluso dudar del porqué de su presencia en escena: «creo que estareis dubdando / si no os dixere a qué vengo»<sup>568</sup>. Palabras que nos recuerdan a las de la estrella Arturo, prologuista del *Rudens* plautino: «nunc huc qua caussa ueni argumentum eloquar» (v. 31)<sup>569</sup>.

En el introito de la comedia *Tesorina* se introduce un tema de larguísima tradición, la sátira contra las mujeres, contra su astucia para conseguir sus propósitos y contra el uso desmesurado de afeites y adornos<sup>570</sup>. Este tema también fue tratado con frecuencia por Plauto, como vemos en las palabras de Adelfasia, uno de los personajes femeninos de la comedia plautina *Poenulus*, en las que ésta indica que la mujer es un gran problema para el hombre, pues sólo piensa en arreglarse y en aumentar su ajuar (vv. 210-232). Similar es la crítica de la sátira VI de Juvenal, vv. 461-474. Paralela a esta crítica de los adornos femeninos, se presenta en el introito de la *Vidriana* una imagen y crítica similares del atuendo de los hidalgos. Las comedias de Jaime de Huete, como las de su modelo, Torres Naharro, presentan también un epílogo, mucho más breve que el prólogo, en el que uno de los criados anuncia el final de la comedia y se despide del público con la acostumbrada fórmula plautina, «valete et plaudite».

También se observan reminiscencias del teatro latino en algunos recursos de técnica teatral. El más habitual de todos ellos es el del aparte, muy utilizado en las intervenciones de los criados del teatro latino<sup>571</sup>. Es un recurso que Torres Naharro utilizó abundantemente en sus comedias y que Jaime de Huete también recoge, aunque en menor medida.

---

<sup>568</sup> M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *Estudio y edición...*, p. 721, vv. 103-104.

<sup>569</sup> «Ahora os voy a exponer el argumento de la comedia, que es a lo que he venido», traducción de J. Román Bravo, vol. II, p. 470.

<sup>570</sup> Sobre la imagen de la mujer en los introitos de las comedias de Jaime de Huete, *vid.* el artículo de M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, «La imagen de la mujer en los “introitos” de las primeras comedias del siglo XVI», VV. AA., *La mujer: elogio y vituperio. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, vol. I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 145-154.

<sup>571</sup> G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 [1952<sup>1</sup>], pp. 109-114.

Como se ha señalado anteriormente, en la temática y en la caracterización de los personajes, Jaime de Huete se incluye entre los imitadores de *La Celestina*<sup>572</sup>. Y con *La Celestina*, Huete recoge también la tradición de la comedia elegíaca y humanística, herederas de la comedia latina y que tanto influyeron en la obra de Fernando de Rojas<sup>573</sup>. Pese a la considerable influencia de *La Celestina*, tanto Huete como su maestro, Torres Naharro, renunciaron al personaje de la alcahueta y al final trágico, concluyendo sus obras de modo alegre, como en la comedia latina. Los personajes de Huete presentan similitudes con sus correspondientes celestinescos, pero filtradas por los de Torres Naharro; así, los criados no son tan irónicos ni interesados y se eliminan los ambientes lupanarios. Como Calisto, también Vidriano y Tesorino se ponen en manos de sus criados, aunque es Tesorino y no su criado quien encuentra el modo de entrar en casa de su amada. El carácter más pasivo de Vidriano recuerda a alguno de los amantes apocados de las comedias de Terencio<sup>574</sup>. Los criados, dos en el caso de la comedia *Vidriana*, como en *La Celestina*, se preocupan por sus propios intereses, pero no como objetivo principal, y tratan de ayudar a sus amos, aunque en ello no muestran la astucia de su antecesor, el *servus* latino. Junto a estos personajes, herederos de los celestinescos, aparecerán numerosos pastores o simples, que tienen la función de aumentar la comicidad de la obra.

Hemos visto hasta aquí el modo en el que Jaime de Huete recoge una rica tradición, que arranca del teatro latino de Plauto y Terencio y llega hasta el siglo XVI a través de *La Celestina* y del teatro de Torres Naharro, para componer sus dos comedias, la *Vidriana* y la *Tesorina*. Este autor había nacido en el reino de Aragón, una de las puertas de entrada de las innovaciones humanistas gracias a sus relaciones con Italia, y fue miembro del grupo de humanistas que floreció en Alcañiz en el siglo XVI y conocedor de la obra de Plauto y Terencio, junto a otros muchos clásicos, a quienes cita en la dedicatoria con la que concluye la *Tesorina*.

---

<sup>572</sup> La clasificación de las comedias de Jaime de Huete varía de un autor a otro. Unos colocan al autor aragonés dentro del grupo de seguidores de Torres Naharro, como M. Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI», J. M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, p. 261. Otros lo enmarcan dentro del género celestinesco, como M. Á. Pérez Priego, y, como él, J. M<sup>a</sup> Díez Borque, en *Los géneros dramáticos...*, p. 83, sitúa la comedia *Tesorina* en el ámbito de *La Celestina*, si bien considera a Huete imitador del teatro de Torres Naharro. M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás (*Estudio y edición...*, p. 10) dice que el primero en señalar la doble influencia de Torres Naharro y *La Celestina* en Jaime de Huete fue M. Menéndez Pelayo en su obra *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, CSIC, 1961 [1905<sup>1</sup>], p. 440.

<sup>573</sup> M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, *La originalidad...*, pp. 33-50.

<sup>574</sup> M<sup>a</sup> Á. Errazu Colás, *El teatro...*, p. 60.

### **3. Consecuencias de la influencia de Plauto en las obras de Torres Naharro y sus seguidores para el desarrollo del teatro español**

Hemos visto hasta aquí las características de las comedias de Torres Naharro y de sus seguidores. Las de estos últimos han quedado hoy prácticamente relegadas al olvido y despiertan más interés por ser imitación o continuación de las del dramaturgo extremeño que por sus valores literarios. Pero la producción teatral de Torres Naharro sí tiene una gran importancia para la evolución del teatro español de comienzos del siglo XVI, por ser uno de los primeros autores que intentó componer piezas representables. Las obras de los primeros dramaturgos del siglo XVI son muy simples y *La Celestina*, obra de una gran modernidad pese a hundir sus raíces en la tradición anterior, aunque está concebida como obra teatral, no es fácilmente representable. Pero en *La Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro, editada en 1517, se observa, por primera vez, un esfuerzo por aplicar la teoría dramática greco-latina a la práctica escénica.

El autor extremeño divide su producción teatral en “comedias a noticia”, descriptivas de la realidad que le rodea, y “comedias a fantasía”, con historias inventadas, pero verosímiles, con una evolución hacia una mayor complejidad temática y una mayor presencia en sus obras del tema de la honra. Son, precisamente, las últimas comedias las que más semejanzas presentan, por una parte, con las de Plauto, por otra, con el teatro que unos años más tarde desarrollará Lope de Vega. Estas características no volverán a presentarse en las obras de los autores posteriores y en ellas vemos cómo el ingenio de Torres Naharro, a pesar de la época temprana del siglo XVI en la que escribe y de utilizar como punto de partida las comedias plautinas, es tal que compone obras más evolucionadas y cercanas al teatro español barroco que las de los dramaturgos posteriores.

Otro aspecto muy interesante de la obra de Torres Naharro, como se ha visto en este apartado, es la forma en la que el dramaturgo trabaja sus fuentes, tanto las teóricas como las prácticas. En el aspecto teórico, Torres Naharro es un autor teatral que también demuestra un gran interés por la preceptiva dramática, como se ve en el “Prohemio” de *La Propalladia*. La fuente de su teoría dramática son las ideas sobre la comedia de los autores clásicos y de sus seguidores, a las que une las suyas propias, fruto de su experiencia como autor de teatro que conoce las obligaciones impuestas por un género vivo y en contacto directo con el público. La misma actitud de conocimiento y

superación la aplica en la práctica a las obras de Plauto y Terencio, a las que acude, como todo autor que quiere componer un teatro representable, pero sin dudar en mezclarlas con otras fuentes posteriores, incluso, con su propia experiencia al observar el mundo que le rodea. Así pues, lo mismo que Plauto había hecho con los modelos griegos, vivificando sus obras con la introducción de elementos de su mundo contemporáneo o, incluso, de referencias a personajes y sucesos concretos, lo hace Torres Naharro con sus obras. Recurre a fuentes modernas, españolas o italianas, y al teatro romano de Plauto, que deja su huella en la utilización de algunos temas, en la caracterización de determinados personajes, pero, sobre todo, y esto se va a convertir en una característica del teatro popular del siglo XVI respecto a la influencia plautina en él, en aspectos externos referentes a la técnica teatral.

Con todo ello, Torres Naharro crea obras originales, lo cual no se ha puesto de relieve de forma suficiente, en comparación con otras obras del siglo XVI más exitosas. Porque las obras de este autor, aunque no surgen de la nada, sino que son el producto del conocimiento de Torres Naharro de la tradición teatral anterior, no son ya traducciones o adaptaciones de comedias romanas o italianas al latín, como en el caso del teatro universitario, o italianas al castellano, como las posteriores obras de Lope de Rueda. Torres Naharro fue el primero en querer componer un teatro representable, el primero también que, con este fin teatral, y no ya sólo pedagógico, utilizó las comedias de Plauto, y el resultado fueron obras, algunas, de gran calidad literaria y sorprendente modernidad, que, a pesar de todo, no han despertado demasiado interés ni atención.

### III.4. PLAUTO EN EL TEATRO ESPAÑOL A TRAVÉS DEL TEATRO ITALIANO: LOPE DE RUEDA, JUAN DE TIMONEDA, ALONSO DE LA VEGA

Hemos visto en el teatro español clasicista, en latín y en castellano, unos autores, profesores de retórica y de lengua latina en su mayoría, que tenían un conocimiento directo de las comedias de Plauto; algunos, no obstante, compusieron sus obras traduciendo comedias italianas basadas en este autor. Estas obras constituyen un círculo cerrado y erudito y se representan, sobre todo, en las universidades. Poco más tarde y fuera de las aulas se empezó a desarrollar un tipo de teatro popular, cuya figura más sobresaliente es Lope de Rueda. También en este teatro se puede observar la influencia de Plauto, pero ahora ya no de forma directa, porque los autores no siempre podían leer las comedias plautinas en latín; eran hombres de teatro, con una formación autodidacta, no universitaria, como en el caso de Lope de Rueda, o con una formación más sólida en cultura latina, pero también autodidacta, como Timoneda. Es probable que estos autores no leyeran la obra de Plauto en latín, sino que la conocieran a través de la *commedia erudita* italiana del siglo XVI o de las traducciones españolas del mismo siglo.

Este teatro influido por el italiano y diferente del universitario tuvo como núcleo la ciudad de Valencia, la cual, por su situación privilegiada, era una puerta para la cultura italiana, entonces, el espejo en el que se miraba la cultura europea. No quiere decir que los autores de este grupo sólo fueran valencianos o trabajaran únicamente en dicha ciudad, pero sí fue Valencia un centro en el que se dieron las condiciones necesarias para que floreciera una nueva forma de componer teatro. Así, dice Rinaldo Froldi: «concentrar nuestra atención sobre el teatro valenciano no significa desconocer la existencia o la importancia de otros centros donde operaron autores de teatro (como, por ejemplo, los de Madrid y Sevilla): significa únicamente que, a nuestro juicio, fue en Valencia donde las estructuras de la “comedia” tomaron forma más que en otro sitio y que en Valencia tuvo lugar el encuentro con ellas por parte de Lope de Vega, el poeta capaz de impulsarlas a su triunfo definitivo»<sup>575</sup>. Sobre los motivos que convirtieron esta

---

<sup>575</sup> R. Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, Anaya, 1968, p. 39.

ciudad en un foco cultural tan señalado, el autor cita su estrecha relación, como ciudad costera, con Italia y su condición de centro librero de gran importancia<sup>576</sup>.

Resulta muy interesante analizar la influencia del teatro italiano en el español, ya que el evolucionado teatro italiano proporcionó al español temas, recursos teatrales, escenografía. Además, la llegada de actores italianos a España convirtió el teatro en una diversión para un público masivo y en un negocio rentable y permanente. Surgen los teatros estables y el calendario de funciones. Por otra parte, la influencia del teatro italiano ofrece uno de los escasos vínculos que pueden observarse entre el teatro erudito y el popular (las mismas comedias italianas fueron simultáneamente traducidas al latín y al castellano por autores de ambos tipos de teatro) y, como centro de ese vínculo, se encuentra la figura de Plauto, el comediógrafo latino al que la mayoría de los autores italianos imitaron en las adaptaciones traducidas a su vez por los españoles. Así pues, más allá de quienes dicen que la comedia plautina dejó una huella apenas perceptible en el teatro español, y sin perder de vista que esta huella no fue tan impactante como en Italia, la influencia del teatro italiano en el español nos muestra el modo en el que Plauto se mantuvo vivo a través de los siglos en España, bien directamente, bien a través de los italianos, en una mezcla de géneros y de influencias, que demuestra una vez más que la historia del teatro no es un conjunto de capítulos independientes.

Se han elegido para este capítulo tres autores, muy vinculados a la ciudad de Valencia: Lope de Rueda, Juan de Timoneda y Alonso de la Vega. Allí llegó Lope de Rueda, conoció a Timoneda y a Alonso de la Vega y juntos crearon un círculo fructífero<sup>577</sup> con el que se encontraría Lope de Vega, que llegó a Valencia en 1588 tras ser desterrado de Madrid por cuestiones amorosas. Lope de Rueda fue el maestro de ese grupo y uno de los autores más destacados del teatro español, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVI; Juan de Timoneda tuvo la virtud, con su labor editorial (de sus manos salieron las ediciones, no sólo de sus obras, sino las de Lope de Rueda y las de Alonso de la Vega), de unificar al grupo y de permitir la conservación y transmisión de estas obras tan significativas para el desarrollo del teatro español; Alonso de la Vega, aunque de menor importancia, buscó plasmar en su obra los intentos de Rueda y Timoneda de acercar el teatro al público uniendo elementos del teatro culto y del popular. No significa que éstos sean los únicos autores que mostraron su interés por el

---

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 75.

teatro italiano, pero sí son los más significativos e importantes, sobre todo, los dos primeros, para analizar la influencia de Plauto en España a través del teatro italiano.

### A) LOPE DE RUEDA

Lope de Rueda (Sevilla, en la primera o segunda década del siglo XVI - Córdoba 1565 o 1566)<sup>578</sup> abandonó pronto su trabajo como artesano para dedicarse al teatro. Es posible que se uniera a alguna compañía errante, donde aprendería la técnica teatral, hasta que decidió formar su propia compañía y componer textos para ella, de los que se reservaría los personajes más de su gusto<sup>579</sup>. Porque Lope de Rueda fue un auténtico hombre de teatro, dedicándose a todas las facetas del oficio: actor, director de compañía y dramaturgo. Su origen humilde, como señala Cotarelo y Mori, hace pensar en una educación poco esmerada, que supo suplir con un gran ingenio y una profunda experiencia del mundo teatral y de los gustos del público<sup>580</sup>. Como ya señala Othón Arróniz, para llegar a un teatro mayoritario, «era necesario que se modificaran las condiciones del espectáculo, y que se abandonara la obra de encargo y se llegara a la representación popular. En otras palabras, que se descendieran escalones hasta la plaza pública»<sup>581</sup>. Y Lope de Rueda descendió esos escalones de forma muy acertada.

Se ha trazado una ruta bastante amplia de sus representaciones por toda España. Muy fructífera resultó su estancia en Valencia, en donde tuvo muchos y fecundos contactos con diversos escritores y dramaturgos de esta ciudad. La vida de Lope de Rueda, desde su juventud, estuvo dedicada por completo al teatro, cosechando un notable éxito y gozando de la admiración de sus contemporáneos. Conocidos son los textos de Cervantes, que llama a Rueda «el gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento»; o el de Agustín de Rojas en su *Loa de la comedia*, para quien Lope es «gracioso representante y en su tiempo gran poeta»<sup>582</sup>; Juan de Timoneda, en la «Epístola satisfactoria de Ioan de Timoneda al prudente

---

<sup>578</sup> Sobre la vida de Lope de Rueda, destacan los siguiente estudios: E. Cotarelo y Mori, «Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo», *Historia literaria de España*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, pp. 183-285; F. González Ollé, estudio preliminar de su edición de *Eufemia y Armelina*, Salamanca, 1967; J. Sánchez Romeralo, «De los últimos años de Lope de Rueda», *Revista de Literatura*, 81, 1979, pp. 157-168; M. de los Reyes Peña, «Lope de Rueda, ¿?-1565», VV.AA., *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 55-58.

<sup>579</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, 204.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>581</sup> O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 65.

<sup>582</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 227.

lector», de la que hablaremos más adelante, le llama «excelente poeta y gracioso representante». Todos los autores subrayan el éxito del que gozaba Lope de Rueda y no dudan en otorgarle la función de sacar al teatro ‘de mantillas’ y vestirlo ‘de gala’, como dice Cervantes. Lope de Rueda comenzó con una compañía pequeña, de apenas tres componentes, dos de los cuales eran él mismo y su mujer, Mariana. Pero de estos comienzos humildes surgiría una compañía cada vez más numerosa, que actuó ante la corte, ganó premios (por ejemplo, en Sevilla ganó en mayo de 1559 el premio a la mejor representación del día del Corpus) y fue requerida en numerosas ciudades españolas<sup>583</sup>.

En cuanto a su obra, la conservamos gracias a la labor editorial del también escritor y dramaturgo valenciano, Juan de Timoneda, que publicó las siguientes obras de Lope de Rueda<sup>584</sup>:

- Cuatro comedias en prosa, *Eufemia*, *Armelina*, *Engañados* y *Medora*, editadas en 1567 por Timoneda, en casa de Juan Mey, y que se agrupan en *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias*, (*Eufemia* y *Armelina*) y *Las segundas dos comedias* (*Engañados* y *Medora*). A las comedias les siguen dos *Coloquios pastoriles*, de *Timbria* y de *Camila*, también en prosa, y un diálogo en verso titulado *Diálogo sobre la invención de las calzas que se usan agora*. En la edición de las comedias incluyó Timoneda una *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras*, en las que enumeró una serie de pasajes de las comedias que constituyen una pieza casi independiente y separable, por ello, de la obra de la que forman parte<sup>585</sup>. De las cuatro comedias con los coloquios se realizó una nueva edición en Sevilla, en 1576, en casa de Alonso de la Barrera.

---

<sup>583</sup> F. González Ollé, “Introducción” a *Pasos*, p. 13.

<sup>584</sup> Vid. E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 233-243, y C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968, pp. 346-348.

<sup>585</sup> La tabla incluye catorce pasos, que son los siguientes:

- De la comedia *Eufemia*: el paso de *Polo* y *Vallejo Grimaldo* y el paso de *Polo* y *Olalla*, *negra*.
- De la comedia *Armelina*: el paso de *Guadalupe* y de *Mencieta*.
- De la comedia *Los engañados*: el paso de *Pajares* y *Verginio*.
- De la comedia *Medora*: el paso de *Gargullo* y de *Estela* y de *Logroño*; el paso de *Ortega* y *Perico* y el paso de *la Gitana* y *Gargullo*.
- Del coloquio de *Camila*: el paso de *Pablos Lorenço* y de *Ginesa*, *su muger* y el paso de *Pablos* y *Ginesa*.



- *El Deleitoso*, pequeña colección de siete pasos en prosa para ser intercalados en la representación de las comedias y de los coloquios. Publicada también en 1567, existe una nueva edición realizada en Logroño pocos años después, en 1588, por Matías Mares. Timoneda publicó este volumen con el título completo de *Compendio llamado El Deleitoso, en el cual se contienen muchos passos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entremedias de colloquios y comedias*. A los pasos les adjudicó únicamente un número y fue Fernández de Moratín el que, al publicar cinco de ellos en su obra *Orígenes del teatro español*, les dio el título con el que hoy se conocen: *La carátula; Cornudo y contento; El convidado; Pagar y no pagar* y *Las aceitunas*. Los otros dos los tituló Barrera y Leirado, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, como *Los criados* y *La tierra de Jauja*.
- En 1570 publicó Timoneda una nueva colección de pasos, titulada *Registro de representantes, a do van registrados por Joan de Timoneda muchos y graciosos passos de Lope de Rueda y otros diversos autores*, con seis pasos en prosa, de los cuales son de Lope de Rueda los tres últimos, también titulados por Fernández de Moratín (*El rufián cobarde*) y por Barrera (*Los lacayos ladrones, La generosa paliza*), y un coloquio en verso titulado *Prendas de amor*<sup>586</sup>.
- También son consideradas como obras de Lope de Rueda dos coloquios pastoriles, de los que sólo nos han llegado fragmentos. Uno de ellos es el coloquio en verso *Gila*, del que se conservan dos quintillas reproducidas por Lope de Vega en la *Justa poética*, y el otro es el coloquio que empieza *Si el recontento que trayo*, del que se conservan las siete quintillas reproducidas por Cervantes en *Los baños de Argel*<sup>587</sup>.

Su éxito hizo que se le atribuyeran numerosas obras, como los autos *Naval* y *Abigail* (o *Naval Carmelo*), *Los desposorios de Moisés*, *El hijo pródigo* o *El robo de Digna*. De más dudosa atribución son el *Lazarillo de Tormes* o el manuscrito *Flor de*

---

- Del coloquio de *Tymbria*: el paso de *Troyco* y *Leno sobre la mantecada*; el paso de *Ysacaro* y *la negra*; el paso de *Mesiflua* y *Leno*; el paso de *Troyco* y *Leno* y el paso de *Leno* y *Sulco, su amo, sobre el ratón*.

<sup>586</sup> Según C. A. de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 347, este coloquio se habría publicado en la recopilación de *El Deleitoso*.

<sup>587</sup> F. González Ollé, "Introducción" a *Pasos*, p. 11.

*Medicina*<sup>588</sup>. Durante mucho tiempo se consideró que eran también obras de Rueda *La Comedia llamada Discordia y Cuestión de Amor* y la *Farsa llamada del sordo*. Sin embargo, Alberto Blecua ha demostrado<sup>589</sup> que no pueden ser de Lope de Rueda las siguientes cuatro obras: *Diálogo sobre la invención de las calzas*, *Coloquio llamado Prendas de Amor*, *Farsa llamada del sordo* y la *Comedia llamada Discordia y Cuestión de Amor*, publicadas a su nombre, según este autor, cuando no correspondía.

## 1. Edición de las obras de Lope de Rueda

Antes de analizar las obras de Lope de Rueda, resulta interesante atender brevemente a la forma en que éstas nos han llegado, para saber cómo se ha podido cambiar el texto. La versión de sus obras no es la original, sino la que publicó Timoneda en 1567 después de retocarlas, pues, tal y como le habían llegado a él, eran más una especie de guión para que un autor de comedias realizara su trabajo que un texto apto para una edición. Prueba de ello la tenemos en la *Epístola satisfactoria* que Timoneda colocó al comienzo de su edición de las primeras dos comedias de Lope de Rueda:

Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el deseo y affectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la provechosa y artificial emprenta. Por do me dispusse (con toda la vigilancia que fué possible), ponellas en orden y sometellas baxo la corrección de la sancta madre iglesia. De las cuales por respecto se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope avrán oído. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva. *Et vale.*<sup>590</sup>

Timoneda habla nuevamente sobre su edición y las dificultades que se le presentaron para llevarla a cabo en su *Epístola al considerado lector*, inserta en *Las segundas dos comedias*:

---

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>589</sup> A. Blecua, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 3, 1978, pp. 403-434.

<sup>590</sup> Lope de Rueda, «Epístola satisfactoria de Ioan de Timoneda al prudente lector», *Comedia Eufemia. Comedia Armelina. El Deleitoso (siete pasos)*, J. Moreno Villa (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 3.

El trabajo que a mí se me ha puesto de sacar a luz y emprimir las presentes comedias del ecelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, no te des a entender que ha sido uno, sino muy muchos y de harto quilate. El primero fue escribir cada una dellas dos veces y escribiéndolas como su autor no pensase imprimirlas, por hallar algunos descuidos, o gracias [...] reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos vezes en alguna dellas y poner otros en su lugar. [...] Pues quien tantos trabajos tuvo por darte algún honesto y apacible recreo, te suplico que no se sobrevenga otro de tu mano en quererme reprochar mi tan cotidiano y debido ejercicio, pues nascí para servirte y pasar la vida en esta pobre habilidad que Dios me dio. *Et vale.*<sup>591</sup>

La opinión de los estudiosos sobre el grado en el que Timoneda habría modificado la obra de Rueda varía. Según Cotarelo y Mori, las correcciones «fueron de escasa monta, por el gran respeto que Rueda le imponía»<sup>592</sup>, y Juliá coincide con él en considerar que fue el respeto de Timoneda hacia Lope de Rueda el que le indujo a realizar pocas modificaciones<sup>593</sup>. Sin embargo, Barrera y Leirado considera que Timoneda introdujo correcciones y enmiendas de consideración<sup>594</sup>, opinión que, según González Ollé, comparten Stiefel, Pfandl y Shergold<sup>595</sup>. El hecho de que hoy día no conservemos el texto original supone una dificultad para establecer la relación de las obras de Rueda con sus fuentes.

## 2. Los pasos de Lope de Rueda

La influencia del teatro de Plauto en la obra de Lope de Rueda puede verse en sus comedias, no así en sus pasos o coloquios. Por la importancia que los pasos tienen en la producción teatral de Lope de Rueda, resulta necesario dedicarles un pequeño espacio en este capítulo, para justificar su ausencia en él. En los coloquios de Lope de Rueda puede hablarse de similitudes con las comedias de Plauto, pero es muy cuestionable

---

<sup>591</sup> E. Juliá Martínez (ed.), *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-48, vol. I, pp. XI-XII.

<sup>592</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 242.

<sup>593</sup> E. Juliá Martínez, *op. cit.*, p. XII.

<sup>594</sup> C. A. de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 347.

<sup>595</sup> F. González Ollé, "Introducción" a *Pasos*, p. 20.

considerar esas similitudes como una prueba de la influencia del teatro de Plauto en ellas, ni siquiera a través del teatro italiano.

Los pasos o entremeses nacieron vinculados a las comedias, como episodios breves de alta comicidad y escaso desarrollo temático o de personajes, que servían como entretenimiento en los entreactos de las comedias. Su objetivo era reflejar la sociedad y el habla popular, sobre todo, de las clases más bajas, por lo que son cuadros de costumbres, que no pintura realista, y en ello actuó de forma parecida a Plauto, el cual, pese a traducir comedias griegas, introdujo la sociedad romana reelaborándola; también los pasos son un tratamiento artístico de la realidad, una síntesis de observación y creación<sup>596</sup>. Frente a la comedia, en la que la intención moralizadora es relevante, los pasos no pretenden enseñar deleitando, sólo entretener y, si de ahí se puede extraer alguna enseñanza, es únicamente como contraposición al orden normal de la vida. Los pasos son, por lo tanto, un género diferente de la comedia. La gran comicidad de los pasos hizo que pronto gozaran del aplauso del público, que reclamaba cada vez más piezas; éstas, con el tiempo, llegaron a separarse de las comedias, a cuya sombra habían nacido, y constituyeron un género independiente.

Algunos personajes y recursos teatrales de los pasos se heredan de la comedia, aunque son reelaborados para adaptarlos a las necesidades del nuevo género. En lo que se ha dicho hasta ahora pueden verse algunas características típicas del teatro de Plauto, como el tratamiento de la realidad o la viveza del lenguaje, pero es muy poco probable que Lope de Rueda las tomara del comediógrafo latino. Las posibles semejanzas entre los entremeses y el teatro latino proceden con mayor probabilidad de las similitudes entre la comedia y los entremeses, pues son dos géneros que, aunque diferentes e independientes, se influyen mutuamente. La comedia como fuente fue también un camino por el que llegó la tradición clásica a unas piezas que, por su carácter, poco podían deberle a la comedia latina. En los pasos también aparecen personajes que la comedia española había heredado del teatro latino; así, por ejemplo, nos encontramos con el bravucón Sigüenza del paso titulado precisamente *El rufián cobarde*, que en el enfrentamiento con el lacayo Estepa acaba humillado y decepciona a su moza, Sebastiana, por su cobardía. Pero la fuente más probable para este rufián cobarde es *La*

---

<sup>596</sup> E. Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 32.

*Celestina* y no ya el teatro de Plauto<sup>597</sup>. Otro personaje que los entremeses heredan de la comedia es el del gracioso, cuyo modelo inevitable son los siervos plautinos; pero en los pasos, el protagonismo del gracioso cede terreno al del bobo, personaje carente de todas luces y blanco perfecto de todas las burlas, que no se asemeja en nada al astuto esclavo de las comedias de Plauto, capaz de resolver cualquier entuerto.

### 3. Las comedias de Lope de Rueda

Nos han llegado cuatro comedias de Lope de Rueda. *Los engañados* es una comedia en la que se desarrolla la confusión de dobles, heredada de *Menaechmi* plautino, que dio lugar al importante asunto de la mujer disfrazada de varón. En *Medora* se representa nuevamente la confusión de dos hermanos (en el teatro español e italiano, los hermanos son de diferente sexo, lo que provoca mayor confusión amorosa), uno de ellos, raptado de niño, con el posterior reencuentro familiar. También en *Armelina* hay intercambio de niños y anagnórisis final, asunto que se mezcla con el engaño al marido viejo y avaro. Así pues, en las comedias de Rueda resulta importante y recurrente el tema del doble y de la mujer disfrazada. *Eufemia* desarrolla la historia de una joven injustamente infamada por un criado envidioso y en ella se mezclan elementos tomados de diferentes géneros literarios.

#### **LOS ENGAÑADOS**

Esta comedia, junto a *Medora*, desarrolla el tema de la confusión de identidades entre una pareja de hermanos gemelos. Ambas comedias están basadas en obras italianas, que a su vez son adaptaciones de *Menaechmi* de Plauto. *Los Engañados*, junto con las otras tres comedias de Lope de Rueda, fue publicada por Timoneda en 1567, pero su fecha de composición es anterior, aunque incierta<sup>598</sup>. Rueda pudo haberla escrito hacia 1539, tomando como referencia para esta fecha el dato del Argumento de que los acontecimientos narrados sucedieron once o doce años después del saqueo de Roma, ocurrido en 1527. Otro hecho que puede aportar algún dato sobre la fecha de composición de esta comedia es el de la edición de la comedia italiana *Gl'Ingannati*,

---

<sup>597</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>598</sup> Sobre la fecha de composición de las comedias de Lope de Rueda, *vid.*, O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 73 y ss..

fuente principal de la obra de Rueda. *Gl'Ingannati* fue estrenada en 1531 y editada por primera vez en 1537 en Venecia, en donde también apareció la segunda edición en 1554. Rueda tuvo que conocer la obra italiana a partir de sus ediciones y no por haberla visto representar, por lo que compondría su comedia tras la aparición de las ediciones de la italiana. Arróniz indica que la fecha de creación de *Los Engañados* se situaría después del medio siglo<sup>599</sup>.

Quizá no habría que retrasar tanto esta fecha si comparamos las dos versiones que sobre la comedia italiana *Gl'Ingannati* se realizaron en España, la de Lope de Rueda en español y la de Juan Pérez, Petreyo, en latín. Rueda compuso su obra en español y para un público popular, Petreyo, en latín y para las aulas universitarias, pero ambos realizaron una labor de adaptación muy similar. La edición de las obras de Petreyo también es póstuma, de 1574, por lo que se desconoce su fecha de composición, pero teniendo en cuenta que la comedia italiana se editó en 1537, fecha en la que Petreyo ganó la Cátedra de Retórica en el Colegio Trilingüe de Alcalá de Henares, y que este autor murió en 1545, sus piezas teatrales en latín están compuestas entre 1537 (las composiciones teatrales latinas se escribían para los alumnos universitarios y Petreyo no fue profesor hasta esa fecha) y 1545. Es probable que también Rueda compusiera su comedia *Los Engañados* en torno a 1540, no muy alejado en el tiempo de Petreyo, como respuesta al entusiasmo provocado por la llegada de dicha comedia italiana a España.

El tema que desarrollan tanto la comedia italiana *Gl'Ingannati* como la española de Lope de Rueda es el de la comedia de Plauto *Menaechmi*, con una variación que resultará muy productiva dentro de la literatura española: la pareja de hermanos gemelos son ahora un hombre y una mujer, lo que desembocará en el recurrente tema de la mujer vestida de hombre.

Para situarnos en el complejo desarrollo temático, resumiré brevemente el argumento. La acción se desarrolla en Módena. Verginio tiene dos hijos gemelos, Fabricio y Lelia, uno de los cuales, el varón, desaparece en el saqueo de Roma siendo niño. Pasados los años, Verginio quiere casar a su hija con Gerardo, ya casi un anciano, pero Lelia está enamorada de Lauro, el cual, pese a haberla correspondido durante un tiempo, se enamora de Clavela, hija de Gerardo. Lelia, que vive en un monasterio mientras su padre está de viaje, huye disfrazada de varón y, con el nombre de Fabio, entra al servicio de Lauro como criado. Todo se complica con la llegada de Fabricio, su

---

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 74.

hermano, a quienes todos confunden con Lelia-Fabio. Al final, las confusiones se solucionan al confesar cada uno sus verdaderas identidades: Lelia recupera el amor de Lauro y Fabricio se casa con Clavela. Como contrapunto a la acción principal, se desarrollan varias escenas protagonizadas por los criados, que dan comicidad a la obra.

Aunque no sea el objeto de este capítulo comparar las comedias de Rueda con sus correspondientes modelos italianos, sino retrotraernos más en el tiempo y ver las similitudes de este autor con Plauto, sí voy a señalar algunos puntos en los que Rueda se asemeja y se distancia de sus fuentes italianas<sup>600</sup>, que servirán de introducción de un aspecto que será desarrollado un poco más adelante, la técnica traductora de Rueda.

El título, el argumento y la localización espacial de las dos comedias, la española y la italiana, son los mismos. Rueda mantiene el nombre de la mayoría de los personajes principales (Verginio, Gerardo, Lelia, Fabricio) y de algunos criados y personajes secundarios con poca presencia, mientras que cambia con mayor libertad los nombres de los personajes secundarios más cómicos o crea otros nuevos, como también hará Timoneda en sus adaptaciones de comedias plautinas.

A pesar de compartir el argumento, el desarrollo de las dos comedias no es exactamente paralelo. La comedia española es más corta, para hacerla más atractiva al público, sin largos monólogos y detenciones excesivas de la acción; por otra parte, se introducen escenas nuevas para aumentar la comicidad. Así, por ejemplo, en la escena primera aparece un criado, Pajares, vestido de mujer porque se ha caído por la noche en la letrina y tiene sus ropas sucias<sup>601</sup>, contrapunto cómico al personaje de Lelia disfrazada de hombre. Otra escena que no aparece en la comedia italiana, pero a la que se le da un destacado papel, no sólo en esta comedia de Rueda, sino en general en toda su producción teatral, es la riña de criadas que ocupa la escena tercera<sup>602</sup>, con la presencia de la Negra Guiomar y de su habla deformada, personaje muy del gusto de Rueda y que él mismo solía interpretar. El resultado final es un texto más breve, ameno y eficaz para el público popular español, diferente del público italiano, culto y cortesano, al que se dirigía la comedia erudita italiana.

---

<sup>600</sup> Sobre este aspecto, *vid.* el capítulo titulado «Lope de Rueda y la Academia sienesa de los “Intronati”» de O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 73-89.

<sup>601</sup> Lope de Rueda, *Los engañados*, F. González Ollé (ed.), p. 13.

<sup>602</sup> *Ibidem*, pp. 24 y ss.

## **MEDORA**

Esta comedia, junto a *Los Engañados* y al *Diálogo sobre la invención de las calzas*, ocupa la segunda parte de la edición de 1567 de Timoneda. *Medora* está profundamente relacionada con la comedia del italiano Gigio Artemio Giancarli titulada *La Cingana*, que apareció editada por primera vez en Mantua en 1545 y que gozó de un gran éxito de publicaciones, no así de representaciones, por su gran extensión y desordenada composición<sup>603</sup>. Giancarli, a su vez, se basó en *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena y en *Gl'Ingannati*. *La Calandria* fue representada por primera vez en 1513 y, ésta sí, gozó de éxito y pudo verse en diferentes ciudades italianas, incluido el Vaticano, y con motivo de ocasiones solemnes. Fue editada por primera vez en Siena en 1521, en la misma ciudad en la que se estrenaría diez años después *Gl'Ingannati*.

*La Calandria* de Bibbiena se basa en *Menaechmi* de Plauto. En esta obra se introducen, respecto al original plautino, dos cambios que serán después enormemente fructíferos: los hermanos ya no son del mismo sexo y se intercambian sus identidades vistiéndose del sexo contrario. Complicando la trama hasta la exageración, la hermana se viste de varón para conseguir salvar su vida de los turcos y, al hacerse mayor, enamora a una mujer (que a su vez se disfraza de hombre para conseguir entrar en su casa), y el hermano se disfraza de mujer para lograr el amor de esta misma mujer, consiguiendo, sin embargo, enamorar precisamente al marido. El autor o autores anónimos de la academia de Siena que compusieron *Gl'Ingannati* utilizaron *La Calandria* como fuente, aunque eliminaron embrollos y ennoblecieron los motivos que conducían a adoptar el disfraz.

Giancarli se basó en ambas comedias (entre otras fuentes), más en *La Calandria*, para la composición de su *Cingana*, que, a su vez, sirvió de modelo para la *Medora* de Lope de Rueda. La relación entre la comedia de Rueda y la de Giancarli es muy estrecha<sup>604</sup> y, por ello, para determinar la fecha de composición de esta comedia,

---

<sup>603</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 94 y ss.

<sup>604</sup> Este asunto ha sido exhaustivamente tratado por A. L. Stiefel en su artículo «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, 1891, pp. 183-216, y por O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 94-124.



algunos estudiosos consideran este servilismo con la fuente una prueba de que *Medora* es una de las primeras comedias de Rueda, anterior a las otras conocidas<sup>605</sup>.

El tema de ambas comedias, la de Giancarli y la de Rueda, es el mismo. Un matrimonio tiene dos hijos gemelos, un niño y una niña. Siendo todavía muy pequeños, una gitana roba de su cuna al muchacho, Medoro, cambiándolo por su propio hijo, que está muy enfermo y que poco tiempo después muere. Al cabo de los años, la gitana vuelve con el muchacho disfrazado de mujer, para no ser reconocido por nadie, aunque, al final, la gitana confesará a los padres la verdadera identidad de Medoro. Ciertamente, esta actuación resulta poco coherente, pero necesaria para el desarrollo de la acción.

Al igual que en *Los Engañados*, Lope de Rueda mantiene el tema de la comedia italiana y el nombre de la mayoría de los personajes (once personajes de la comedia tienen el mismo nombre o su correspondiente traducción al español). Crea un nuevo personaje, el paje Perico, criado del joven enamorado del personaje femenino, que protagonizará un paso cómico en la escena segunda. La habilidad de Rueda como hombre de teatro se observa en la distribución de personajes en las escenas, de manera que, pese al elevado número de figuras, todas ellas pueden ser representadas por siete actores<sup>606</sup>. Rueda ajustaba, así, las obras italianas no sólo al gusto de un público diferente del italiano, sino también a los recursos de su compañía.

Como haría habitualmente con los modelos italianos, Rueda convierte una obra poco representable como la italiana en otra pensada para las tablas. Para ello, elimina la rígida estructura en cinco actos, típica de la comedia erudita italiana, y la sustituye por una sucesión de seis escenas, en las que se alternan los pasajes más serios con otros humorísticos. Recorta los elementos superfluos que dificultaban la fluidez de la acción, en algunos casos, de forma tan extrema, que llega a caer en incongruencias<sup>607</sup>. Suprime todo el primer acto de la comedia italiana y gran parte de los actos tercero y cuarto. Sin embargo, conserva algunos pasajes del modelo italiano que no aportaban nada a la acción, pero que resultaban atractivos por su carácter cómico. Así, la trama principal es interrumpida continuamente por multitud de pasos, lo que se convertirá en una característica del teatro de Rueda, en particular, y del español, en general.

---

<sup>605</sup> F. González Ollé, "Estudio preliminar" de su edición de *Los Engañados y Medora*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. LIII.

<sup>606</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 123.

<sup>607</sup> *Ibidem*, p. 121.

## ***EUFEMIA***

Es muy difícil determinar la fecha de composición de esta comedia. Moratín, sin especificar por qué, en sus *Orígenes del Teatro Español* la situaba en 1544<sup>608</sup>, mientras que otros autores retrasan la fecha de composición hasta 1554, partiendo de alusiones que aparecen en la obra<sup>609</sup>. Esta comedia se basa en la novena novela de la segunda jornada del *Decamerón*, la de “Bernabò da Genova”, de la que también realizó Timoneda una versión en su *Patraña Quincena*. La comedia de Rueda es uno de los primeros intentos realizados en España de adaptar para la escena la obra de Boccaccio, una obra que ya se conocía en España a finales del siglo XIV y que fue editada por primera vez en 1496, pero que no fue utilizada frecuentemente por los autores españoles hasta mediados del siglo XVI<sup>610</sup>. Sin embargo, como señala González Ollé, la historia inicial de la novela de Boccaccio está tan difuminada por la continua inclusión de pasos cómicos, que resulta difícilmente distinguible en la comedia de Rueda<sup>611</sup>.

Nuevamente nos encontramos con una pareja de hermanos, hombre y mujer, como protagonistas, si bien aquí no son gemelos y no habrá confusión de identidades. En una sucesión de ocho escenas se desarrolla la historia de Eufemia y de su hermano Leonardo. El hermano se marcha de su ciudad y entra al servicio de Valiano, con el que trabaja como secretario, y al que alaba tanto las excelencias de su hermana, que éste quiere casarse con ella. Pero el favor con el que Valiano distingue a Leandro provoca la envidia de Paulo, un criado, que trama una venganza contra Leandro. Así, engañando a una criada de Eufemia, consigue unos cabellos que le crecen a ésta en un lunar y con ellos hace creer a Valiano que Eufemia no es honesta, pues se habría acostado con él. Valiano decide castigar a Leonardo por haberle engañado sobre la rectitud de su hermana y le condena a muerte, pero Eufemia, que se entera de ello, va a casa de Valiano, se enfrenta con Paulo, que reconoce no haberla visto nunca, y todo acaba felizmente para la pareja de hermanos.

---

<sup>608</sup> L. Fernández de Moratín, *Orígenes del Teatro Español*, B.A.E., II, Madrid, 1944, p. 195.

<sup>609</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 91.

<sup>610</sup> Sobre la influencia de Boccaccio y del *Decamerón* en la literatura española, *vid.* C. B. Bourland, «Boccaccio an the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, 12, 1962, pp. 1-232; M. Hernández Esteban, *La recepción de Boccaccio en España. Actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de octubre de 2000)*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.

<sup>611</sup> F. González Ollé, *op. cit.*, p. 37.

Con el fin de hacer más amena la trama, Rueda alterna escenas protagonizadas por los personajes serios, en las que se desarrolla el asunto principal, con otras escenas cómicas, cuyos verdaderos protagonistas son los criados. Por otra parte, hay incongruencias notorias, como el hecho de que los cabellos de una mujer que no conoce le valgan a Valiano como prueba irrefutable contra Eufemia y como motivo para decidir decapitar a Leandro. Pero la perfección de la obra no era el objetivo principal de Rueda, sino adaptar para las tablas historias que procedían de otros géneros literarios, enriqueciendo con ello la temática del teatro español.

### ***ARMELINA***

Es la comedia más corta de Rueda, con seis escenas, y la única que presenta elementos fantásticos, como la aparición en escena de Medea y de Neptuno. Se ha relacionado esta comedia con dos obras italianas, *Il Servigliale* de Giovanni Maria Cecchi, y *L'Altilia* de Anton Francesco Raineri. La primera de estas comedias se representó en Florencia en 1555 y se imprimió allí mismo seis años más tarde y la segunda se imprimió en Mantua en 1550<sup>612</sup>.

Los protagonistas son, de nuevo, una pareja de niños –esta vez no son hermanos–, separados de pequeños de sus padres respectivos y que se reencuentran al final de la obra. Armelina es la hija adoptiva de un herrero, el cual tuvo un hijo de joven con una mujer que desapareció con el bebé y que luego murió. El herrero quiere casar a Armelina con un zapatero mucho mayor que ella, pero la joven está enamorada de Justo, el cual tiene un tutor, Viana, a quien le habían secuestrado a su hija Florentina de muy niña. Como Armelina no acepta el matrimonio concertado por sus padres adoptivos, huye al monte y Justo es acusado de la desaparición de la muchacha. Al final aparece Neptuno que, como *deus ex machina*, resuelve todos los malentendidos: Armelina resulta ser Florentina, la hija de Viana, y Justo, el hijo del herrero. Todo acaba con la boda de los dos jóvenes.

Parece ser que Rueda sólo tomó de *Il Servigliale* de Cecchi el nombre de la protagonista femenina y el que ésta tuviera que contraer matrimonio con un zapatero. La obra de Rueda presenta más similitudes en el desarrollo argumental con *L'Altilia* de

---

<sup>612</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 125 y ss.

Cecchi, aunque las separan también notables diferencias. En *L'Altilia* aparece un médico que pierde a su hijo y que adopta a la hija raptada de otro hombre que, a su vez, adopta al hijo del médico. Al final, ambos padres terminan viviendo uno frente al otro y los hijos, enamorándose uno del otro. Rueda adopta este tema aunque, como siempre, introduce escenas jocosas y elimina del modelo italiano pasajes demasiado lentos u obscenos, como las pretensiones amorosas de la vieja madre de la protagonista con respecto al joven pretendiente de su hija o la pérdida de conocimiento del joven tras beber una poción tóxica preparada por el médico. En la comedia de Rueda, éste recurre por primera vez a personajes mitológicos, como Medea, que cuenta a Viana que su hija está en la ciudad, o Neptuno, que resuelve todos los malentendidos.

Se ha criticado de esta comedia la presencia de personajes fantásticos, innecesarios para el desarrollo de la acción y que restan verosimilitud a la obra. Sin embargo, Arróniz justifica la aparición de estas figuras, apropiada en una obra de puro divertimento, como sátira de poetas cultos; con respecto a la verosimilitud, nada más inverosímil que los raptos y reencuentros de tantas parejas de hermanos. En conjunto, Arróniz considera esta obra muy superior al modelo italiano, cambiando «recetas estereotipadas» por frescura, agudeza y gran comicidad<sup>613</sup>.

#### **4. Plauto y Lope de Rueda**

Lope de Rueda no tradujo o reescribió directamente las comedias de Plauto, sino las adaptaciones que de las obras del comediógrafo latino hicieron en la primera mitad del siglo XVI los autores italianos. Hasta ahora hemos visto las evidentes similitudes entre los modelos italianos y las comedias de Rueda. Queda todavía por demostrar hasta qué punto Rueda conocía la obra de Plauto, si es que la conocía, y si las diferencias entre las comedias del autor español y las de los escritores italianos se deben a un acercamiento a la fuente original, Plauto. A simple vista, cabría decir que es muy poco probable que Rueda conociera las comedias plautinas o parte de ellas en su lengua original, pues no está documentada su asistencia a la universidad, en donde con toda seguridad hubiera leído o visto representar las comedias plautinas. Pero sí es probable que Rueda hubiera leído las comedias de Plauto en traducciones. Como ya hemos visto

---

<sup>613</sup> *Ibidem.*, pp. 132-133.

en los capítulos dedicados al teatro universitario en castellano, las comedias de Plauto que se tradujeron al castellano fueron tres, *Amphitruo*, *Miles gloriosus* y *Menaechmi*. Es precisamente el tema de esta última comedia plautina el más recurrente en las obras de Rueda analizadas y también es una de las que Timoneda adaptó y publicó en 1559. Timoneda se basó para sus adaptaciones de las comedias de Plauto en el texto original latino y en las traducciones realizadas por Villalobos en 1515 y por autores anónimos en 1554 y 1555, obras que Rueda también pudo conocer, por propio interés o por su estrecha relación con Timoneda.

Al estudiar la influencia del teatro de Plauto en el de Lope de Rueda nos hemos encontrado con un aspecto que resulta interesante para el conocimiento del desarrollo del teatro español del siglo XVI: la relación entre el teatro culto y el teatro popular. Se ha señalado siempre que no hubo ni pudo haber ningún contacto entre un teatro producido en las aulas para un público selecto y culto o el teatro cortesano y el teatro escrito para las tablas y pensado para un público popular y poco erudito<sup>614</sup>. Sin embargo, precisamente autores como Lope de Rueda o su editor, Juan de Timoneda, quisieron crear un teatro popular, pero partiendo del culto, es decir, aprovechando todo lo que este teatro minoritario podía ofrecer en cuanto a temática y desarrollo de la técnica teatral. En la base del teatro culto se encuentra la comedia antigua latina, especialmente, la obra de Plauto. Y fue Rueda, más que Timoneda, quien consiguió encontrar un punto de unión entre el teatro culto y el popular lo suficientemente atractivo como para conseguir el reconocimiento del público.

Señala Grismer que en Sevilla, ciudad natal de Rueda y en la que éste representó en numerosas ocasiones, existía una escuela de imitadores de Plauto que Rueda pudo haber conocido<sup>615</sup>, cuya fundación se debería a la presencia de compañías italianas en dicha ciudad. Este mismo autor manifiesta más adelante la imposibilidad de probar que Rueda conociera directamente las obras de Plauto, pues carecía de formación universitaria<sup>616</sup>. No puede establecerse la influencia de Plauto en Lope de Rueda a través de citas literales o a través de la técnica teatral de ambos autores, pues Rueda renunció a muchos de los recursos teatrales característicos de Plauto y de autores castellanos del siglo XVI más próximos al comediógrafo latino. Tampoco a través del aspecto temático, pues éste procede más de las comedias italianas. Esta posible

---

<sup>614</sup> *Ibidem*, pp. 54 y 65.

<sup>615</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>616</sup> *Ibidem*, pp. 186-187.

influencia, no obstante, puede observarse en tres aspectos a los que atenderé a continuación: la técnica traductora de ambos autores, las semejanzas entre los personajes de Rueda y los plautinos y el tratamiento del tema de los gemelos en el teatro español del siglo XVI.

#### 4.1. Plauto y Lope de Rueda, traductores

Tanto Plauto como Rueda compusieron sus obras traduciendo comedias anteriores: Plauto, de la Comedia Nueva griega; Rueda, de la *commedia erudita* italiana, por lo que puede dudarse de la originalidad de ambos. Mucho han cambiado nuestros criterios de originalidad desde la Antigüedad y desde el siglo XVI hasta hoy y ya no se puede negar la originalidad de dos autores, Plauto y Rueda, cuyas obras han perdurado más allá de sus modelos y han gozado de un mayor éxito. Lo que aquí interesa no es una simple comprobación de autenticidad o plagio, sino la técnica traductora de Plauto y de Rueda, pues en este punto podemos observar que ambos autores siguieron exactamente los mismos pasos para conseguir llegar hasta un público más numeroso y popular, aunque los dos partieron de piezas teatrales más cultas<sup>617</sup>.

«Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare»<sup>618</sup>. Así de claro se dice en el prólogo de la *Asinaria*: las comedias de Plauto no son originales, son traducciones a la lengua latina<sup>619</sup> de obras de la Comedia Nueva griega. Plauto indica en numerosas ocasiones el nombre del modelo griego<sup>620</sup> y Cicerón, en *De Finibus*, I, 2, 4, denomina las obras de los comediógrafos romanos «fabellas Latinas ad verbum de Graecis expressas». Los modelos principales de Plauto fueron los tres autores más importantes de la Comedia Nueva, Menandro, Filemón y Dífilo, que sirvieron de fuente para más de

---

<sup>617</sup> La Comedia Nueva griega no estaba pensada para un público minoritario, pero los espectadores griegos eran más refinados que los romanos y no tenían otros espectáculos a los que acudir, mientras que el público romano era notablemente más bullicioso y tenía otras opciones para entretenerse, a menudo, incluso más atractivas que el teatro, como se ve en los prólogos de las comedias de Terencio.

<sup>618</sup> Plauto, *Asinaria*, v. 11.

<sup>619</sup> Entre los griegos, como es sabido, la palabra ‘bárbaro’ significaba ‘no griego’ y, por extensión, ‘no civilizado’. Plauto utiliza esta palabra precisamente para denominar lo típicamente romano o itálico. T. J. Moore, *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, University of Texas Press, 1998, p. 54.

<sup>620</sup> En el verso 19 de *Trinummus* se dice que el original griego era de Filemón y en los versos 32-34 de *Casina* y 53-54 de *Poenulus* se indica el título de la comedia griega que sirvió de modelo y el título latino con que Plauto la tradujo.

la mitad de las veintiuna comedias plautinas conservadas. En menos ocasiones, Plauto acudió a obras de cómicos menores, como Demófilo, Batón, Posidipo o Teogneto.

Muchos han sido los estudiosos que han tratado de determinar si las comedias de Plauto eran simples copias u obras originales, sobre todo, filólogos alemanes, con obras clásicas de referencia como las de Leo<sup>621</sup>, Fränkel<sup>622</sup> o Jachmann<sup>623</sup>, o más adelante, estudiosos italianos como Raffaele Perna<sup>624</sup>. No es tarea fácil, pues, como señala Fränkel, de los textos griegos que Plauto tradujo o adaptó, sólo se conservan con cierta amplitud los textos de Menandro<sup>625</sup> y carecemos, por lo tanto, de uno de los términos de comparación para determinar la relación de Plauto con los modelos griegos. Afortunadamente, a finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron a encontrarse, sobre todo en Egipto, numerosos papiros con fragmentos de piezas de Menandro; así, en 1905 encontró Lefèvre en Afroditópolis un papiro (el *Cairensis* 43227) con cinco comedias completas<sup>626</sup> y en 1959 apareció la edición de Víctor Martín de otro papiro de la biblioteca Bodmeriana de Cologny en Ginebra que contenía tres comedias de Menandro, una de ellas, *El misántropo*, prácticamente entera<sup>627</sup>. De este modo, se podían comparar con una mayor garantía los textos de Plauto con los de Menandro, y de dicha comparación se vio, como indica Poeschl, que Plauto actuó en sus obras con mucho menos servilismo de lo que se había pensado<sup>628</sup>.

Los cambios que Plauto introduce respecto a los modelos griegos atienden todos al principal objetivo del comediógrafo latino: adaptar las obras griegas al gusto del público romano (más bullicioso y menos culto, como puede verse en el prólogo de *Poenulus*) y crear un espectáculo más atractivo. Porque Plauto es, ante todo, un hombre de teatro, un «animal da palcoscenico», como le denomina D'Elia<sup>629</sup>, más preocupado por complacer al público que por mantenerse fiel a las comedias griegas. Es decir, el

---

<sup>621</sup> F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Dublin, Zürich, Weidmann, 1973 [1895<sup>1</sup>].

<sup>622</sup> E. Fränkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922; traducción italiana, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, Nuova Italia, 1972.

<sup>623</sup> G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlin, Roma, 1966 [1931<sup>1</sup>].

<sup>624</sup> R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955.

<sup>625</sup> E. Fränkel, *op. cit.*, p. 5.

<sup>626</sup> Existe una edición fotográfica de este códice realizada por H. Riad y A. el Kadr Selim, *The Cairo Codex of Menander*, London, Institute of Classical Studies, 1978; sobre el mismo, *vid.* A. Gomme, Fh. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1973, pp. 42-46.

<sup>627</sup> V. Martin, *Papyrus Bodmer IV*, Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, 1959.

<sup>628</sup> M. V. Poeschl, «Les nouveaux papyri de Ménandre et l'originalité de Plaute», *Actes du IX Congrès de l'Association Guillaume Budé, Roma 8-12 Août 1973*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 306.

<sup>629</sup> S. D'Elia, *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Napoli, Guida, 1993, p. 20.

espectáculo antes que la obra literaria, que será precisamente lo que le recriminará Horacio en su «Epístola a Augusto» (*Epist. II, 1*)<sup>630</sup>.

Así, Plauto traduce los títulos griegos al latín en algunas ocasiones, pero a menudo los cambia por completo<sup>631</sup>. En nueve ocasiones, el título recoge el nombre de uno o varios personajes, la mayoría de las veces, un siervo o un parásito; en las demás comedias, el título hace referencia a algún elemento significativo de la trama de la comedia. También se cambia con frecuencia el nombre de los personajes y, aunque a veces se mantienen los nombres áticos, no se les atribuye a los mismos personajes (la razón, en algunas ocasiones, es puramente técnica, ya que Plauto introduce más personajes que los autores griegos). Otras, Plauto sustituye los nombres griegos por otros latinos o por composiciones humorísticas de su invención, como el soldado fanfarrón Pirgopolinices. En cuanto a la estructura externa de las obras, Plauto no respeta la división en actos de la Comedia Nueva griega. Como ya se ha señalado en varias ocasiones, las comedias plautinas no estaban originariamente divididas en cinco actos, como lo estaban las griegas. Plauto, en comparación con los modelos griegos, hace un mayor uso de la música<sup>632</sup> y sustituye la rígida estructura griega, en la que se habían ido limitando las intervenciones del coro a simples intervalos al final de cada acto, por una alternancia constante de partes dialogadas (*diverbia*), partes recitadas con acompañamiento musical (*cantica*) y partes totalmente cantadas (*mutatis modis cantica* o *cantica* propiamente dichos). De este modo, las comedias de Plauto se convirtieron en obras semejantes a las posteriores óperas bufas italianas o a las zarzuelas<sup>633</sup>.

En cuanto al aspecto temático, Plauto mantiene los elementos principales de la trama de los modelos griegos, aunque no duda en abreviar o alargar pasajes con tal de conseguir la risa del espectador o una mayor efectividad escenográfica. Recurre sin ningún problema a la *contaminatio*, mezclando en una comedia elementos extraídos de varias comedias griegas, con el fin de agilizar la acción y hacerla más entretenida. Ésta

---

<sup>630</sup> Vv. 170-176: «[...] aspice, Plautus / quo pacto partis tutetur amantis ephebi, / ut patris attenti, lenonis ut insidiosi, / quantus sit Dossennus edacibus in parasitis [...]; / gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc / securus cadat an recto stet fabula talo». «Mira a Plauto, el método con el que sostiene el papel del amante jovencito y cómo el del padre agarrado, cómo el del insidioso alcahuete, qué gran Doseno es al retratar voraces parásitos [...]. Pues ansía mandar monedas a la taquilla; fuera de esto le trae sin cuidado que la obra decaiga o quede de pie» (traducción de H. Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 498-499). Sobre la actitud de Horacio hacia el teatro antiguo, *vid.* A. La Penna, «Orazio, Augusto e la questione del teatro latino», *op. cit.*, pp. 148-162.

<sup>631</sup> S. D'Elia, *op. cit.*, p. 22.

<sup>632</sup> W. R. Chalmers, «Plautus and his Audience», T. A. Dorey, D. R. Dudley (eds.), *Roman Drama*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 25.

<sup>633</sup> *Ibidem*, p. 33.



era una práctica habitual entre los comediógrafos latinos, a juzgar por los prólogos de Terencio, en los que se defiende de este tipo de acusaciones<sup>634</sup>. La *contaminatio* servía para alargar pasajes recurriendo a elementos de varias comedias, alargamiento que también se conseguía o bien con bromas, juegos de palabras, referencias a sucesos y personajes de la actualidad, o bien estirando hasta el máximo intervenciones cómicas, como la del *servus currens*<sup>635</sup>. Cuando la ocasión lo requería, Plauto no dudaba en eliminar escenas que pudieran detener el desarrollo de la acción y aburrir al público, pese al peligro de restar consistencia a la obra o, incluso, de caer en incoherencias. Plauto emplea con generosidad cuantos recursos cómicos puedan captar la atención de público y, como consecuencia de ello, no duda en suprimir toda la problemática moral, intelectual y social y la finura ética de las comedias griegas por la bufonería itálica, dando como resultado obras menos elaboradas, pero más vivas<sup>636</sup>.

Otra de las más importantes características de las comedias plautinas es la adaptación de las comedias griegas al mundo latino, introduciendo elementos propios de la cultura romana, en lo que se ha querido ver también un rasgo de la originalidad de Plauto. El comediógrafo latino mantiene la ilusión de que sus comedias reflejan la cultura helénica, pero son constantes las referencias a localidades romanas e itálicas, que constituyen, como señala Aurora López, un auténtico mapa geográfico de la península itálica, con una enorme fuerza evocadora entre el público<sup>637</sup>. También se hacen referencias a personajes y sucesos contemporáneos del autor y del público, así como a instituciones y costumbres típicamente romanas. Ahora bien, pretender analizar las comedias de Plauto como un documento histórico de la sociedad griega o romana es

---

<sup>634</sup> «Poeta quom primum animum ad scribendum adpulis, / id sibi negoti credidit solum dari, / populo ut placerent quas fecisset fabulas. [...] / Menander fecit Andriam et Perinthiam. [...] / Quae conuenere in Andriam ex Perinthia / fatetur transtulisse atque usum pro suis. / Id isti uituperant factum atque in eo disputant / contaminari non decere fabulas. / Faciuntne intellegendo ut nil intellegant? / Qui quom hunc accusant, Naeuium, Plautum, Ennium / accusant quos hic noster auctores habet.» «El autor, cuando se decidió a escribir, creyó que su única obligación consistía en hacer que gustaran al público las comedias que compusiese. [...] Menandro escribió *La andriana* y *La perintia*. [...] Los pasajes que le parecieron apropiados, reconoce haberlos trasladado de *La perintia* a *La andriana* y haberlos utilizado como cosa suya. De esto es de lo que esos individuos lo acusan, argumentando que no se deben contaminar las comedias. Al dárselas de entendidos, ¿no demuestran no entender nada? Pues, al acusar a nuestro autor, están acusando a Nevio, Plauto y Ennio, a quienes él tiene por modelos». Terencio, *La andriana*, vv. 1-3, 9 y 13-19. Traducción y edición de J. Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 182-185.

<sup>635</sup> S. D'Elia, *op. cit.*, p. 26.

<sup>636</sup> R. Perna, *op. cit.*, p. 25.

<sup>637</sup> A. López, «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 20.

un fracaso, pues el comediógrafo latino crea un mundo nuevo a partir de elementos griegos, romanos y puramente inventados, un mundo plautino y enteramente teatral<sup>638</sup>.

En cuanto a los personajes, se ha insistido en que Plauto crea tipos más que auténticos personajes. De hecho, en algunos artículos dedicados a los personajes plautinos, rara vez se utiliza la palabra “personaje”, se prefieren las voces “tipo” o incluso “máscara”, palabra que representa la máxima desaparición de cualquier complejidad psicológica<sup>639</sup>. Bien es cierto que esto no significa, necesariamente, que pueda reducirse el número de personajes a una breve lista de figuras iguales y monótonas; hay variedad y cierta riqueza en la caracterización, así como una diversidad en el tratamiento de los distintos personajes dentro de las obras de los dos comediógrafos latinos, Plauto y Terencio, si bien los personajes presentan siempre características repetidas y se los puede clasificar en grupos y etiquetar con un nombre específico<sup>640</sup>. No es éste el momento de incluir una lista con los personajes plautinos<sup>641</sup>, sino de examinar algunas diferencias entre éstos y sus modelos griegos.

Si la comedia es espejo de la vida, la que refleja la Comedia Nueva griega es la vida cotidiana del ciudadano particular, no la actualidad política, como había hecho Aristófanes<sup>642</sup> y, por ello, el ciudadano, y no la ciudad, es el verdadero protagonista de las piezas teatrales de la Comedia Nueva. Se toman unos personajes que ya estaban esbozados en la Comedia Antigua y Media (padres severos, hijos vividores, esclavos, parásitos, heteras, soldados fanfarrones, cocineros) pero, como señala Pedro Bádenas, se profundiza en sus rasgos y se termina por fijar unos perfiles que pervivirán muchos siglos a través de la comedia latina y, posteriormente, en el teatro europeo<sup>643</sup>. Porque son personajes que se ven envueltos en situaciones cotidianas y que, por mucho que hayan surgido de una realidad histórico-social concreta (la ciudad helenística), se

---

<sup>638</sup> S. D’Elia, *op. cit.*, p. 36.

<sup>639</sup> B. Rabaza, A. R. Pricco y D. P. R. Maiorana, «El personaje meretriz y la regulación del comportamiento ajeno», A. Pociña, B. Rabaza (eds.), *op. cit.*, pp. 201-229.

<sup>640</sup> G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, University of Oklahoma Press, Norman, 1994 (1952<sup>1</sup>), pp. 236-237.

<sup>641</sup> Esta lista puede encontrarse en cualquier obra que trate sobre el teatro romano en general (por ejemplo, la citada en la nota anterior) o sobre el plautino. Dedicadas específicamente a la caracterización de los personajes tenemos en la bibliografía española reciente dos obras: M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès, 1991 y M. Llarena i Xibille, *Personae plautinae: Aproximació a la tècnica teatral de Plaute*, Barcelona, Universitat, 1994.

<sup>642</sup> A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989, p. 675.

<sup>643</sup> P. Bádenas de la Peña, “Introducción” a la edición de Menandro, *Comedias*, Madrid, Gredos, 2000, p. XXV.

pueden adaptar a cualquier lugar y a cualquier tiempo<sup>644</sup>. La comedia latina, mejor conservada y más influyente en el panorama literario, recoge y transmite esos personajes, aunque el tratamiento de los mismos es diferente. Plauto, más interesado en la acción y en la comicidad que en la profundidad psicológica de los personajes (ésta es una de las críticas más repetidas a lo largo de la historia), presta más atención a las posibilidades cómicas de sus personajes que al desarrollo de los mismos. Los personajes plautinos son herederos de los griegos, pero con dos diferencias básicas, que confluyen en una: una menor profundidad y una potenciación de todo rasgo humorístico, lo que termina convirtiéndolos en tipos a veces bufonescos, ya no tanto espejo de la realidad, pero sí frescos y atractivos, que Plauto dejó como herencia perdurable.

Hasta aquí hemos visto alguna de las características de la labor de Plauto como traductor de comedias griegas. Plauto tradujo y creó, tomó argumentos y personajes y los adaptó a su tiempo, a sus propios intereses como hombre de teatro, a su propia personalidad. Avancemos unos cuantos siglos, hasta la obra de Lope de Rueda en el siglo XVI. Si en todo lo que hemos dicho en este capítulo sobre Plauto sustituyéramos este nombre por el de Lope de Rueda, sin cambiar prácticamente nada, tendríamos una descripción exacta de la labor de Rueda como traductor. Porque Lope de Rueda hizo con la comedia erudita italiana exactamente lo mismo que Plauto con la comedia griega, con idénticos resultados. Ambos partieron de un tipo de teatro evolucionado, con una gran exquisitez y con aceptación relativa del público (en el caso de la comedia italiana, este público no era tan amplio como el griego y era, ante todo, erudito y minoritario) y compusieron obras más populares, más teatrales y frescas y que se convirtieron, a su vez, en modelo para obras posteriores, hasta tal punto que son las obras de Plauto y las de Lope de Rueda las que, incluso hoy, perviven en los escenarios, mientras que los originales, tanto griegos como italianos, han quedado relegados al olvido, a un segundo plano o al estudio académico. Y esto aún más en el caso de Lope de Rueda, receptor y transmisor no sólo del teatro italiano, sino, a través de él, del teatro greco-latino antiguo, formando parte de una larga cadena de transmisiones y creando, por primera vez en España y antes que Lope de Vega, un auténtico teatro popular.

---

<sup>644</sup> R. Perna, *op. cit.*, pp. 4-5.

#### 4.2. Semejanzas entre los personajes de Lope de Rueda y los de Plauto

En las comedias de Rueda aparece el mismo tipo de personajes que en las plautinas, con la misma esquematización y falta de caracterización, sin profundidad psicológica o evolución. El núcleo temático, tanto en Plauto como en Rueda, es una historia de amor entre dos jóvenes, que se convierten en los protagonistas de las comedias. En el caso de las comedias de Rueda, que en su mayoría desarrollan el tema de los hermanos gemelos, la pareja de jóvenes enamorados se multiplica por dos. A diferencia de *Menaechmi* de Plauto, los hermanos no son del mismo sexo, sino hombre y mujer, la cual jugará un papel activo que no tienen las figuras femeninas de las comedias de Plauto, al menos, no las de buena posición social.

Se ha hablado mucho de la figura en el teatro español de la “mujer vestida de hombre”, con sus orígenes, desarrollo y caracterización<sup>645</sup>. Una de las primeras veces que aparece esta figura en una obra teatral (antes lo había hecho en los poemas épicos), es precisamente en las adaptaciones de Rueda de comedias italianas, traducciones, a su vez, de *Menaechmi* plautino. Al hablar de este personaje, tan productivo en el teatro español de los siglos XVI y XVII, no se ha dado la debida importancia a que sea precisamente la obra *Menaechmi* de Plauto el origen último de esta figura. Y cuando Rueda convierte a esta mujer en la protagonista de sus comedias, abriendo un camino profusamente seguido por otros dramaturgos, mantiene para ella y para el hombre que forman la pareja de hermanos, pese a la diferencia de sexos inexistente en la comedia plautina, las mismas características que los gemelos de la comedia de Plauto, aspecto este que no ha sido puesto apenas de manifiesto.

En la obra de Plauto, uno de los dos hermanos desaparece de niño y el otro hermano, después de muchos años, emprende un largo viaje para buscarlo. Si bien los dos hermanos poseen el mismo nombre y el mismo aspecto físico, no van a presentar igualdad de comportamientos. El hermano desaparecido vive sometido a un matrimonio con una mujer despótica y sólo piensa en satisfacer su amor por una cortesana y los caprichos de ésta, viéndose obligado a robar las vestiduras de su propia mujer y, al ser descubierto por ésta, no demostrará ningún valor y sólo tratará de escurrir el bulto (es decir, el acusatorio manto robado, que será precisamente el que encuentre su hermano y

---

<sup>645</sup> Sobre este punto, sigue siendo uno de los mejores trabajos la obra de Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.

el que dé lugar a numerosos embrollos). El hermano que va en su busca, por el contrario, demuestra una determinación y coraje que el otro no presenta en lo más remoto. Durante varios años, recorre numerosas ciudades buscando a su hermano y, cuando llega a la ciudad en la que éste vive, es avisado por su esclavo de que llevan mucho tiempo buscando infructuosamente y que los epidamnios no son gente de fiar, por lo que puede acabar arruinado. Sin embargo, Sósicles o Menecmo II (de niño, el padre pone a su hijo Sósicles el nombre del hermano desaparecido) responde que, mientras él viva y no tenga la certeza de que su hermano ha muerto, no dejará de buscarlo (vv. 242-246). Es este hermano, y no el que ya vivía en Epidamno, el que se convierte en verdadero protagonista de la comedia, al que le ocurren las mayores aventuras, mientras que el otro hermano es su mero contrapunto.

La misma dicotomía de caracteres se observa en las parejas de hermanos que presenta Rueda. La verdadera protagonista es la hermana, la que se disfraza de hombre para buscar a su amado, al que se ha mantenido siempre fiel, o la que se ve obligada a demostrar su inocencia y salvar a su hermano. A la hermana le mueve el coraje y la fidelidad a sus sentimientos y promesas, al igual que a Sósicles le mueve la promesa de encontrar a su hermano. También en Rueda el hermano desaparecido desarrolla un papel secundario y no aparece hasta bien avanzada la acción. Además, al igual que sucede en la obra plautina, la hermana, al disfrazarse de hombre, toma un nombre muy similar al de su hermano, por lo que, al aparecer éste, la similitud de nombres y la física dará lugar a numerosas confusiones.

Señala Grismer<sup>646</sup> que una de las pocas veces en que Rueda se ajusta y reproduce un pasaje de una comedia de Plauto es en *Los Engañados*, cuando Frula advierte a Fabricio que tenga cuidado con las gentes del lugar, muy engañosas, y el joven, en lugar de escucharla, la confunde con la moza de una cortesana. Tal pasaje es muy similar a otro de *Menaechmi* de Plauto, recogido en los versos 256-264, al que ya hemos hecho referencia, en el que el siervo Mesenión pone en guardia a su amo Sósicles sobre las gentes de Epidamno; por otra parte, la presencia en la comedia de Rueda del término ‘cortesana’ remite, asimismo, a la comedia de Plauto.

---

<sup>646</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 186.

Aparte de los hermanos, en las obras de Rueda, como en las de Plauto, la figura del criado o del simple adopta un gran protagonismo, explotando todas sus posibilidades cómicas, tan del gusto del público. Esta figura no tenía un papel tan relevante ni en las comedias griegas ni en las italianas, pero sí en las romanas y en las españolas; estas dos últimas, a pesar de la distancia de siglos, iban dirigidas a un público con características comunes. Y tanto en Plauto como en Rueda, la base de la comicidad del criado se encuentra en su lenguaje, ajustado siempre a su condición social, aspecto este último en el que sobresale Plauto y que, desde *La Celestina*, también fue un recurso muy utilizado por los autores españoles. Rueda se aparta de sus modelos italianos precisamente para crear escenas nuevas para estos personajes. Astuto o simplón, el criado debe ayudar a su amo o simplemente aparece para protagonizar escenas jocosas, algunas motivadas por la búsqueda incasable de alimentos con los que saciar un estómago sin fondo, como los parásitos de las comedias plautinas. Estos criados, más en el caso de los *Pasos*, tienen nombres jocosos que hacen referencia a su actuación o condición moral o son blanco de insultos creados para el caso por Rueda, como también hiciera Plauto.

Entre los criados y simples hay también bravucones, como Gargullo en *Medora*, heredero de una larga tradición que arranca del *miles* plautino y que se va enriqueciendo con el paso de los siglos, hasta convertirse en una figura popular e independiente de sus orígenes latinos. Sus rasgos característicos son bien conocidos: cobardía extrema combinada con grandes alardes de inventadas aventuras y éxitos amorosos.

Dos figuras presentes en las comedias de Rueda que se ajustan a sus correspondientes plautinos son las del viejo padre y el amigo de éste, que pretende a la hija. En el caso de Rueda, contrariamente a Plauto, el padre anciano no aparece como el rival del joven. Sólo piensa en encontrar un buen partido para su hija, concibiendo como tal a algún viejo amigo, mucho mayor que la joven y que ésta, evidentemente, rechaza. El amigo anciano se convierte así en una figura un tanto ridícula, ilusionado con un matrimonio imposible, pero nunca obsceno, que recuerda en cierto modo al personaje de Megadoro de *Aulularia*, sin llegar a tener la dignidad de éste.

### 4.3. El tratamiento del tema de los gemelos en el teatro español del siglo XVI

No es mera coincidencia que casi todas las comedias de Lope de Rueda tengan como núcleo temático la presencia de hermanos gemelos, con las consiguientes confusiones, por parecido físico y por nombre. Como ya se ha señalado al hablar de la comedia humanística, *Menaechmi* de Plauto fue una de las primeras comedias rescatadas del olvido y con más éxito en la Italia de comienzos del siglo XVI y fue una de las primeras en ser adaptada por los autores de la comedia erudita. *La Calandria* de Bibbiena, primera adaptación de la comedia plautina y responsable del enorme éxito del que esta comedia disfrutó en Europa, es también una de las primeras comedias escritas en prosa en Italia. Este éxito se reprodujo en España, en donde, junto a *Amphitruo*, fue la comedia más traducida y adaptada (fue traducida por un autor anónimo en Amberes en 1555 y por Timoneda en 1559).

Las adaptaciones italianas de esta comedia plautina sirvieron como base para tres de las cuatro comedias de Lope de Rueda (*Los engañados*, *Medora* y *Eufemia*), en español, y para *Decepti* de Petreyo, en latín, compuesta entre 1537 y 1545. Es decir, en un espacio de unos veinte años, aparecen en España seis versiones, entre traducciones y adaptaciones, de *Menaechmi* de Plauto. En el siglo XVII, aunque ya con una mayor libertad, volveremos a encontrar este tema en obras de los grandes dramaturgos españoles, como *El palacio confuso* de Lope de Vega (escrita entre 1619 y 1624), *La española de Florencia*, atribuida a Calderón, o *El parecido en la corte*, de Moreto<sup>647</sup>.

Las traducciones hechas a partir de la obra de Plauto, que forman parte del teatro universitario, presentan una pareja de hermanos, hombres los dos, con un desarrollo paralelo a la comedia plautina. Las comedias que siguen a las italianas y, en especial, las influidas por la de Bibbiena, introductor de este cambio, presentan una pareja de hermano y hermana, en la que la figura femenina se disfraza de hombre. Este cambio fue uno de los más productivos en la escena española.

Un único tema y varias posibilidades de utilización de la comedia latina, desde la traducción literal a la adaptación más o menos libre. En las obras españolas se produjo un hecho de gran influencia en el desarrollo del teatro español en los siglos XVI y

---

<sup>647</sup> V. Stevens, Ch. H., *Lope de Vega's El palacio confuso, together with a Study of the Menaechmi Theme in Spanish Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939, pp. XXI y ss.

XVII: la utilización indirecta de motivos extraídos de las comedias plautinas a través de las adaptaciones italianas. Tan importante fue la influencia del teatro italiano que Petreyo, profesor de retórica y lenguas clásicas, con suficientes conocimientos de la lengua latina como para haber traducido directamente del texto de Plauto, tradujo una de estas obras italianas al latín. Y, precisamente, Petreyo compara su labor traductora con la que desarrollaron, siglos antes, Plauto y Terencio con respecto a la literatura griega. Al igual que Plauto hizo con los originales griegos, tanto Petreyo como Rueda ajustan los modelos latinos a los gustos de su público, acortando escenas, agilizando la acción y eliminando referencias concretas a la cultura italiana incomprensibles para el público español. La última adaptación realizada en el siglo XVI de la comedia *Menaechmi* la llevó a cabo Timoneda, uniendo en una sola obra todos los esfuerzos realizados por sus predecesores. Se ajustó más al texto de Plauto, sin introducir las variaciones que, por influjo del teatro italiano, habían realizado Petreyo y Rueda. Pero, al igual que hizo Rueda, adecuó su obra a los gustos del público, abreviando el original latino y aumentando la presencia del personaje del criado o del simple y, con ello, la comicidad de la obra, para conseguir el beneplácito del público. Y, así, todos estos autores consiguieron rescatar a Plauto para las tablas y devolverle el éxito del que no había gozado en la Edad Media.



## B) JUAN DE TIMONEDA

Juan de Timoneda (Valencia 1518 o 1520 – 1583)<sup>648</sup> fue artesano, librero, editor y escritor. Trabajó primero como curtidor de pieles<sup>649</sup> y a partir de 1547 aparece ya como librero, actividad a la que se dedicó el resto de su vida y que combinó con la de editor y escritor; no es seguro que fuese también impresor. Su época más fecunda se desarrolla entre 1558 y 1575. Como escritor, cultivó diferentes géneros: dramaturgo (de teatro profano y religioso), colector de romances y narrador en prosa. Además de escribir, también se dedicó a la actuación: en la dedicatoria del *Ternario espiritual* al arzobispo don Francisco Navarra, señalaba que había representado ya el año anterior (1554) una obra ante este personaje el día del Corpus; en el cuento LII de la primera parte de *El buen aviso*, se recoge el siguiente texto, que muestra la condición de actor de nuestro dramaturgo: «Representando una vez el autor una comedia en cierta congregación de damas y señores...».

Como en el caso de Plauto y de Lope de Rueda, también se ha discutido la originalidad de Timoneda y muchos le consideran un mero refundidor de géneros variados. El valor de Timoneda, sin ser un autor de primera fila, radica en su habilidad para reconocer los gustos del público y establecer, sobre todo en lo referente al teatro, una forma de escritura más próxima a estos gustos. En su obra teatral, que es la que aquí nos interesa, recoge una larga tradición teatral, desde el teatro latino de Plauto hasta el teatro español medieval y del siglo XVI, en especial, *La Celestina* y la obra de Torres Naharro, acepta la nueva influencia del teatro italiano, se sirve de su amplia formación literaria y de su habilidad para los negocios y, dándole a sus obras una nueva forma, emprende el camino que sacaría al teatro de la corte y las aulas de universidades y colegios para acercarlo al público. Veamos, a continuación, las tres facetas de nuestro autor, como librero, como editor y como escritor.

---

<sup>648</sup> Para conocer los datos biográficos de Juan de Timoneda, cfr.: H. Mérimée, *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Paris, Toulouse, Édouard Privat, 1913, pp. 127-140; F. Martí Grajales, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Revista de Archivos, 1927; Eduardo Juliá, "Introducción" a su edición de las *Obras de Timoneda* en 3 volúmenes, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-48 (el apartado sobre su vida aparece en la introducción al primer volumen, pp. VII-XXVII); C. A. de la Barrera y Leirado, *op. cit.*; M<sup>a</sup> del Pilar Aróstegui, «La dramaturgia de Juan Timoneda. Estado actual de la cuestión», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, 1972, pp. 201-230. De estas obras se han obtenido los datos biográficos de Timoneda recogidos en este capítulo.

<sup>649</sup> J. E. Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas de Valencia*, Valencia, 1898-1899, p. 542.

## A. Como librero

Tras la muerte de Timoneda, se elaboró un inventario de los fondos existentes en la librería, valioso documento que permite conocer no sólo los gustos del público de la Valencia de mediados de siglo, sino los propios gustos de nuestro autor y los libros que pudieron servirle para su formación<sup>650</sup>. La variedad de libros es notoria. Sin transcribir la lista completa de los libros, sí resulta interesante señalar los géneros literarios presentes y algunos ejemplos de los mismos. Aparecen títulos de novelas de caballerías, como el *Amadís de Gaula* o *Reinaldos de Montalbán*. Las obras de Plutarco, Esopo, Virgilio, César y Salustio muestran en qué textos aprendían los valencianos las lenguas clásicas; también hay autores clásicos traducidos, como Ovidio. Se citan autores contemporáneos valencianos o autores no valencianos que residieron en Valencia y que se refieren a esta ciudad en sus obras, como Antonio de Guevara. Abundan las novelas pastoriles y las obras de poesía de autores como Ausias March, Padilla, Juan de Mena, Garcilaso y otros. Presentes están, como no podía ser menos, obras dramáticas, como la *Propalladia* de Torres Naharro, los *Coloquios* de Vergara, las obras de Lope de Rueda, que él había editado. Aparecen obras de carácter misceláneo, entre las que se cita la obra de Villalobos *Los problemas*. Numerosos son los libros de índole devota. Pero éstos no fueron los únicos libros que pudieron influir en Timoneda; en su obra se muestran otras influencias, como la literatura italiana o la *Gesta romanorum*.

## B. Como editor

La labor de Timoneda como editor es, junto a la de escritor, la más conocida y reconocida. Preparó para la edición numerosas obras, pero ninguna con tanto valor como sus ediciones de Lope de Rueda, de las que ya hemos hablado en el apartado dedicado a este autor. Cervantes considera que, sólo por esta labor, ya se hizo eterno Timoneda, como se ve en la siguiente estrofa del *Viaje del Parnaso*:

Fue desto exemplo Juan de Timoneda  
Que con solo imprimir se hizo eterno

---

<sup>650</sup> La lista de los libros que aparecen en el inventario la recoge E. Juliá en la “Introducción” a su edición de Timoneda, *op. cit.*, vol. I, pp. XIV-XVI.

Como editor, Timoneda no siempre se ajusta al texto que posee, no dudando en retocarlo y eliminar pasajes para conseguir un mejor resultado, como se ve en la cita de la *Epístola...al prudente lector* que comienza con la frase «Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda... », de la que se ha hablado en el apartado referente a Lope de Rueda. Aparte de las obras de Rueda, Timoneda editó en 1566 *Las tres comedias (Comedia Tholomea, Tragedia Seraphina y La Duquesa de la Rosa)* de Alonso de Vergara y al año siguiente publicó dos *Coloquios pastoriles* de Juan de Vergara, hoy desconocida, pero citada en el inventario de la librería de Timoneda.

### C. Como autor

La obra de Juan de Timoneda fue extensísima y muy variada. Cultivó diferentes géneros y adaptó diversas obras. Su producción se puede dividir en obra dramática, obra poética<sup>652</sup> y obra en prosa<sup>653</sup>. Dentro de su obra dramática, compuso piezas religiosas<sup>654</sup> y de tema profano, que son las que aquí nos interesan.

Dentro del teatro profano, Timoneda compuso en 1559 tres comedias que se recogieron en una obra titulada *Las tres comedias*, con *Anfitrión*, *Los Menemnos* y *Carmelia*, a la que se ha titulado normalmente *Cornelia*<sup>655</sup>. Cinco años después escribió

---

<sup>651</sup> M. de Cervantes, *Poesías completas, I. Viaje al Parnaso y Adjunta al Parnaso*, V. Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1973, p. 161.

<sup>652</sup> Timoneda publicó colecciones de romances y cancioneros, además de numerosos pliegos sueltos, muchos de ellos hoy perdidos o desperdigados. En 1573 publicó las *Rosas de romances*, con cuatro partes: *Rosa de amores* (la primera edición de esta obra pudo ser *Sarao de amor*, obra publicada en 1561, de la que sólo se conserva un ejemplar), *Rosa española*, *Rosa gentil* y *Rosa real*. Los romances de las dos primeras partes tratan sobre la historia de España, los de la tercera, sobre la historia romana y troyana, y los de la cuarta son romances de reyes y de personalidades destacadas. También publicó los siguientes cancioneros: *Villete de amor* (1565?), *Enredo de amor* (1573), *Guisadillo de amor* (1573) y el *Truhanesco* (1573).

<sup>653</sup> *El Patrañuelo* (1567), en Valencia, en casa de Juan Mez, es la primera colección en castellano de 'novelas' escritas según el modelo italiano, aunque actualizadas y adaptadas a la cultura castellana; *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563), colección de dichos agudos; *El buen aviso y portacuentos* (1564), también una colección de dichos análoga a la anterior. Las dos primeras obras son las más conocidas del autor y las que le otorgaron mayor fama.

<sup>654</sup> *Ternario Espiritual* (1558): *Auto de la oveja perdida*; *Auto del nacimiento*; *Auto de la quinta angustia*; *Ternario Sacramental* (1575), en casa de Juan Navarro, con tres autos, el *Auto de la oveja perdida*, el del *Castillo de Emaus* y el *Misteri Ecclesiastich*; y *Segundo Ternario Sacramental*, también de 1575 y también con tres autos, el de la *Fuente de los siete sacramentos*, el *Auto de los desposorios de Cristo* y el *Auto de la fe*.

<sup>655</sup> Esta comedia de Timoneda aparece siempre citada con el título de *Cornelia*, a pesar de que su personaje femenino se llama *Carmelia*. El título de *Cornelia*, por lo tanto, sería incorrecto pese a ser el

*Turiana*, un conjunto de obras dramáticas de carácter diverso. La publicó con el anagrama de Juan Diamonte. En esta obra, aparecen piezas extensas, como la *Tragicomedia llamada Filomena* o la *Comedia llamada Aurelia*; también hay varias farsas, tituladas *Trapacera*, *Rosalina*, *Floriana*, *Paliana*; hay también una obra titulada *A una señora muy desamorada*, así como un conjunto de pasos (*Paso de la Razón y la Fama y el Tiempo para la noche de Navidad*; *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre*; *Dos ciegos y un moço*; *Dos clérigos, cura y beneficiado, y dos moços simples*; *Un soldado, un moro y un ermitaño*).

## 1. El teatro de Timoneda dentro del contexto teatral valenciano

En 1559 Juan de Timoneda editó el volumen que contenía las *Tres comedias*, con el título completo de *Las tres comedias del facudissimo poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre Señor don Xime Pérez de Calatayu y Villaragut*. Esta obra, como se ha dicho, contenía tres comedias: *Anfitrión*, *Los Menemnos* y *Carmelia / Cornelia*. En lo referente al teatro de Timoneda, por razones evidentes, no voy a referirme aquí más que a las obras que se relacionan con Plauto, es decir, sus *Tres comedias*, fundamentalmente *Anfitrión* y *Los Menemnos*.

Son conocidas las palabras de «El Autor a los Lectores» con las que inicia Timoneda el volumen de las *Tres comedias*, que ponen de manifiesto alguna de las más importantes características del teatro de este autor y de su intención. Timoneda dice:

Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores d' Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d' Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables: y hechas, como pareciessen muy bien assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiesse, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulçes y regozijadas<sup>656</sup>.

---

habitual, como indica J. Alonso Asenjo, «Comedia de Sepúlveda y comedia erudita o regular española», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XX, 2, 2009, p. 4.

<sup>656</sup> Cito por la edición de E. Juliá, vol. II, p. 247.

Este fragmento, tantas veces citado en todo estudio sobre el teatro de Timoneda, ofrece importante información sobre las intenciones del autor y sobre los textos y autores que va a utilizar como modelos, aprovechando lo bueno de ellos y corrigiendo lo que no fuese efectivo en un escenario. Porque lo que queda bien claro en su introducción es que su principal objetivo es hacer comedias representables. Por otra parte, reaparece la concepción de la comedia como un género válido para la formación moral. Como ya hemos visto al tratar sobre la obra de Pérez de Oliva, partiendo de los preceptistas clásicos, sobre todo de Aristóteles y Horacio, tanto los autores como los preceptistas posteriores subrayaban y utilizaban las posibilidades didáctico-morales del género cómico. También Timoneda quiere componer comedias «sentenciosas y dulces», coincidiendo con el tópico horaciano de lo *utile et dulce*.

Sin embargo, no van a ser los preceptistas clásicos sus modelos en este aspecto, sino dos obras de amplia difusión en la época, citadas por Timoneda: *La Celestina* y *La Thebayda*, ambas con una mayor intención didáctica que literaria o teatral. Así se ve en el título con el que se publicó *La Celestina* desde 1514<sup>657</sup> y, un poco más adelante, entre las once octavas en las que aparece de forma acróstica el nombre de Fernando de Rojas<sup>658</sup>; de igual forma, la intención didáctica queda subrayada al comienzo de *La comedia Thebayda*<sup>659</sup> –de un autor anónimo valenciano y publicada en 1521–, así como en las octavas dirigidas al Duque de Gandía<sup>660</sup>. Estas dos obras son difíciles de representar por su extensión y falta de unidad y poseen un estilo agradable para la lectura, pero poco apropiado para la representación. Por ello, Timoneda va a utilizar el

---

<sup>657</sup> «Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente añadido lo que hasta aquí faltaba de poner en el proceso de sus amores, la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en servientes y alcahuetas». Cito por la edición de F. J. Lobera *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 3.

<sup>658</sup> «Como al doliente, que píldora amarga / O la recela o no puede tragar, / Métela dentro de dulce manjar, / Engañase el gusto, la salud se alarga, / Desta manera mi pluma se embarga, / Imponiendo dichos lascivos, rientes, / Atrae los oídos de penadas gentes, / De grado escarmientan y arrojan su carga. / Estando cercado de dudas y antojos / Compuse tal fin que el principio desata; / Acordé dorar con oro de lata / Lo más fino tibar que vi con sus ojos / Y encima de rosas sembrar mil abrojos. / Suplico, pues, suplan discretos mi falta; / Teman groseros y en obra tan alta / O vean y callen, o no den enojos» (edición citada, p. 11).

<sup>659</sup> «[...] usurpando y sacando de madre la cómica prosa, trabajé por entretexer algunas hazañas antiguas de los famosos hechos de memoria immortal, no menos útiles que dulces en la manera de su narración». Cito por la edición incluida en el libro de J. L. Canet Vallés, *op. cit.*, p. 186-187.

<sup>660</sup> «Va discriviendo (y en esto más puna) / Los tristes desastres que causa el amor, / Y cómo el que tiene tal ansia y dolor / En todos sus hechos así se repuna [...]. / Siguiendo materias que ponen espanto / Y bien peregrinas en esta comedia, / y tanto que ymito sin dubda a tragedia / Mas en los principios y fin [le] quebranto. / Y la sentencia no más la levanto / De quanto se çufre torciendo tal hilo, / Ni menos me aparto del cómico estilo, / antes trabajo siguiendo otro tanto» (misma edición, pp. 188-189).

contenido de estas obras o, más bien, su intención, pero no su forma, para lo que recurrirá al teatro de Torres Naharro, un teatro extenso, pero formalmente más apropiado para las tablas. Torres Naharro, en su *Propalladia*, había dado indicaciones para que una comedia tuviera éxito, pensando más en la escenificación de la misma que en su lectura<sup>661</sup>. Él inició un teatro extenso de raíces italianizantes, teatro que conocía bien por su formación en Italia, en el que se mezcla el teatro de Plauto y Terencio con elementos extraídos de la vida cotidiana. Pero en el teatro de Torres Naharro sobresale la influencia de los autores españoles sobre la de los autores italianos<sup>662</sup>; la tendencia italianizante la desarrollarían con más intensidad Lope de Rueda y Timoneda.

Cuando Timoneda escribió su obra teatral, le habían precedido grandes figuras desde comienzos de siglo, entre las que destacan Torres Naharro, Gil Vicente, Juan de la Encina o Lucas Fernández. Tenía detrás una rica tradición, con la herencia clásica, la comedia derivada de *La Celestina*, las obras de los autores citados de comienzos de siglo, la comedia erudita, el teatro medieval y el teatro popular. Pero lo cierto es que el teatro se debatía entre multitud de tendencias que no se consolidaban en una fórmula teatral realmente eficaz para sacarlo de las aulas o de la simple lectura y llevarlo a los escenarios: el teatro medieval resultaba poco evolucionado; el derivado de *La Celestina* ofrecía una gran riqueza temática, pero escasas posibilidades escénicas; el de la primera generación de grandes autores del siglo XVI era ante todo cortesano, influido por las exigencias de los encargos y más preocupado por la viveza del diálogo que por el desarrollo temático; el teatro clásico se limitaba a las universidades y colegios, con una mayor preocupación intelectual y didáctica que teatral y literaria. Como señala Othón Arróniz, había que darle al teatro nueva vida, abandonando las obras de encargo y acercando el teatro a la plaza pública<sup>663</sup>.

---

<sup>661</sup> No obstante, las representaciones de las obras de Torres Naharro se realizaron en las cortes italianas, no en escenarios públicos. El público en el que pensaba este autor no era un público amplio y popular, ni los fines de su teatro eran comerciales, pues aún tardarían unos años en construirse teatros fijos, aumentar y perfeccionarse las compañías e instituirse rutas comerciales de teatro. Todo esto se desarrollaría a finales del siglo, cuando llegaron las compañías italianas. Cfr. O. Arróniz, *op. cit.*

<sup>662</sup> P. Mazzei, *op. cit.*, p. 122, destaca que los autores españoles tuvieron una mayor influencia en la producción de Torres Naharro que los autores italianos, señalando que los modelos clásicos y renacentistas son para él únicamente un marco en el que inserta su obra. De la misma opinión es Ruiz Ramón, quien señala: «Torres Naharro conoce directamente un teatro italiano preocupado por imitar y trasponer a nuevas situaciones la comedia clásica de un Terencio y de un Plauto. Conocedor él mismo de esa comedia latina, es no tanto un imitador de los italianos, y en esto las fechas de su producción dramática hablan bien claro, como un iniciador de la nueva comedia renacentista. Más que la producción teatral italiana influye en él, y ello de modo decisivo, el ambiente teatral italiano». F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 76.

<sup>663</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 65.

Timoneda vive en Valencia, ciudad portuaria y, por ello, abierta a las influencias externas, con el interés necesario para que esas influencias puedan arraigar y dar fruto<sup>664</sup>. A través de los contactos con Italia, la ciudad recibe una notable influencia de la literatura italiana. Además, es un centro librero de los más importantes de España<sup>665</sup>: junto a Barcelona, es una de las primeras ciudades en tener imprenta (desde 1474), seguida por Zaragoza (1475) y Sevilla (1477)<sup>666</sup>. Timoneda, por su profesión de librero, conoce los gustos del público, a los que, como empresario, quiere satisfacer y, sobre todo, escribe. Y, además, está en contacto con los círculos intelectuales de una ciudad que es centro literario y librero importante. Frente a la literatura cortesana o erudita, en Valencia se editan obras que manifiestan otras orientaciones culturales, con una mayor preocupación por la acción dramática<sup>667</sup>. Como editor y como autor, Timoneda se dedica a géneros populares que pueden atraer y agradar a un público más amplio, como el teatro religioso con sus autos espirituales, el romancero, los cuentos y agudezas y ‘novelas’ a imitación de las italianas, con historias que también aparecerán en su teatro.

En torno a él se creó un círculo de autores que seguían esta misma línea. Timoneda conoció alrededor de 1559 a Lope de Rueda, uno de los primeros en formar

---

<sup>664</sup> Sobre el teatro en Valencia se han realizado numerosos estudios. Uno de los más importantes es el de H. Mérimée, *op. cit.*, que fue el que comenzó a hacer un estudio sistemático. Analiza los orígenes de este teatro y se plantea si es un grupo coherente e influyente en el desarrollo del teatro español. Llega a la conclusión de que no existe una escuela valenciana, que los autores valencianos trabajan de forma aislada, que la indefinición da lugar a una fuerte influencia del teatro castellano y que el teatro valenciano vive desde sus orígenes dependiendo del teatro exterior. Respecto al teatro valenciano, este autor señala la existencia de una contradicción entre la vocación popular y el carácter cortesano de los textos conservados.

Después de este autor, han surgido otros estudiosos con ideas más avanzadas. Destacan las obras de J. Rubió i Balaguer, «Sobre el primer teatre valencià», *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcino, Barcelona, 1964; R. Frolidi, *op. cit.*; J. P. Wickersham Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1968; A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; J. Fuster, *La Decadència al País Valencià*, Curial, Barcelona, 1976; J. G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, CUPSA, 1978; J. L. Sirera, «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano, siglos XIII al XVII», M. V. Diago (coord.), *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 43-60; J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

<sup>665</sup> Aunque antiguo, existe un valioso estudio sobre la imprenta en la ciudad de Valencia: J. E. Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, 1898-1899; también hay que destacar el estudio de C. Romero de Lecea *et al.*, *Historia de la imprenta hispana*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

<sup>666</sup> Ph. Berger, en su obra *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i investigació, 1987, señala que, a pesar de que siempre se ha considerado que Valencia fue la primera ciudad que poseyera imprenta, por la fecha de la obra *Trobes en lahors de la Verge Maria*, probablemente de 1474, se ha descubierto una carta sinodal de Aguilafuente que se remonta al menos hasta 1472, lo que asigna a Segovia la primacía en el uso de la imprenta (vol. I, pp. 33-34).

<sup>667</sup> Así, por ejemplo, en 1521 editó Jorge Costilla en esta ciudad una obra que más adelante citará Timoneda y que contenía tres obras, la *Comedia llamada Thebayda*, la *Comedia Ypolita* y la *Comedia llamada Seraphina*.

una compañía profesional y en dedicarse enteramente al teatro<sup>668</sup>, reconoció el valor de su obra y le imitó, en parte, en su dedicación como autor y como actor de teatro, si bien esta labor parece que fue secundaria respecto a la literaria y editora. También conoció y editó la obra de otros autores, como Alonso de la Vega y Juan de Vergara.

La influencia del teatro italiano en la obra dramática de Timoneda es muy notable. Lope de Rueda adaptó obras italianas en una fecha cercana al momento en que se produce el encuentro con Timoneda y la publicación de las *Tres comedias* de este último. Esta labor de adaptación también la llevó a cabo Timoneda: el *Patrañuelo*, que tanto debe a la literatura italiana; los introitos de dos de sus *Tres comedias*, que reproducen partes del *Filocolo* de Boccaccio, y la comedia *Carmelia*, que tiene muchos puntos en común con una de las más famosas comedias italianas, *Il Negromante* de Ariosto, aunque no sea ésta la única fuente. Tal es la importancia de Timoneda en la introducción e influencia en España del teatro de Italia, que Arróniz le coloca en el centro de lo que él denomina “el bando toscano”, grupo de autores que imitaban el teatro italiano, del que Timoneda sería una especie de guía, por su mayor edad, por su experiencia y por su calidad de librero, editor y compañero de tablas de sus editados<sup>669</sup>.

Timoneda, que conoce las obras de los autores clásicos y de los dramaturgos que le habían precedido, así como las nuevas tendencias teatrales, es consciente de que, para acercar el teatro al público y satisfacer sus gustos, hay que componer obras representables. Éste va a ser su mayor interés, como se ve en la introducción de sus *Tres comedias* y en el título de la primera de ellas, el *Anfitrión*, «puesta en estilo que se puede representar». Para conseguir este objetivo, Timoneda evita los largos monólogos, trata de reducir la narración en favor de la acción, concentra la atención en la intriga, da más importancia al papel del simple, introduce un consciente anacronismo en las costumbres, haciendo alusiones a localidades españolas y a acontecimientos recientes, y emplea un lenguaje vivo y comunicativo, que se asimila a la lengua hablada<sup>670</sup>.

Es difícil separar en la producción de Timoneda las facetas de librero, editor y escritor que se combinan en su persona. Poseía una gran cultura, adquirida en gran parte de forma autodidacta. Conocía los gustos del público y a ellos dedicó su actividad, renovando y ensanchando la cultura más allá de los límites de la corte o los círculos eruditos con la edición de obras de autores innovadores. Se ha acusado a Timoneda de

---

<sup>668</sup> Cfr. M. V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes...», *art. cit.*, pp. 41-65.

<sup>669</sup> *Ibidem*, pp. 134-135.

<sup>670</sup> R. Frolidi, *op. cit.*, p. 74.



ser un simple recolector de materiales diversos, incluso de plagiar obras de otros autores, algunas de las cuales él había publicado. Puede cuestionarse su calidad literaria y su originalidad, pero lo cierto es que Timoneda es mucho más que un recolector. En el campo del teatro, supo ver las carencias que éste tenía y, en medio de una multitud de tentativas sin éxito, tuvo la habilidad de recoger materiales de diversa procedencia y de ensanchar, así, los caminos del teatro.

## 2. Ediciones del *Anfitrión* y *Los Menemnos* y valoración crítica

En 1559 aparecieron dos ediciones de *Las tres comedias*. Una de las ediciones parece más un borrador para la imprenta que una auténtica edición, pues, en el caso de la primera comedia, *Anfitrión*, el texto está incompleto, manuscrito y con tachones, mientras que las otras dos comedias están completas; la otra edición posee íntegro el texto de las tres comedias. Las ediciones posteriores de esta obra han sido escasas: no hubo ninguna antes de 1700 y una de las últimas ediciones disponibles se remonta a la de 1947-1948 de Eduardo Juliá, publicada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles. En 1936, la Academia Española realizó una edición facsímil de *Las tres comedias*, a partir de la edición de 1559. En 1911 en Valencia, realizado por la Sociedad de Bibliófilos Valencianos, apareció el tomo primero de la edición de las *Obras completas* de Timoneda (con 220 ejemplares numerados), titulado *Teatro profano*, que contiene *Las tres comedias* y *La Turiana*, así como un estudio de Marcelino Menéndez Pelayo<sup>671</sup>.

Algunos estudiosos no nombran la comedia del *Anfitrión* al referirse a las obras dramáticas de Timoneda. Así, tenemos como ejemplo la obra de Cayetano Alberto de la Barrera, el cual, al citar estas comedias, indica: «Dos obras de su pluma dio Timoneda á la estampa en 1559, dramáticas, reunidas en un tomo: la *Comedia de los Menecmos*, traducida libremente de Plauto, y la *Comedia Cornelia*, ambas en prosa, y dignas por su mérito del aprecio que de ellas han hecho Moratín y otros críticos»<sup>672</sup>. Efectivamente, la obra de Timoneda gozó del favor y buena crítica del dramaturgo y crítico teatral, el cual, al igual que C. A. de la Barrera, también parece ignorar la existencia de la versión del *Anfitrión*, pues únicamente habla de *Los Menemnos*. De ella nos dice Moratín:

---

<sup>671</sup> Sobre las ediciones de las obras de Juan de Timoneda, cfr. P. Delgado Barnés, «Contribución a la bibliografía de Juan de Timoneda», *Revista de Literatura*, 16, 1959, pp. 24-56.

<sup>672</sup> C. A. de la Barrera, *op. cit.*, p. 393.

Timoneda tradujo libremente en prosa esta comedia de Plauto; suprimió con inteligencia dos personajes poco necesarios, varió el prólogo, quitó los soliloquios inútiles de Penículo en el primer acto, y en el tercero el de Menecmos casado en el cuarto, y el de Mesenio en el quinto. Dio muy oportunamente mayor estension a algunas escenas, a otras mas naturalidad, mejoró el desenlace y conservó en toda la pieza la gracia y lijereza cómica del autor latino<sup>673</sup>.

Las dos primeras comedias, el *Anfitrión* y *Los Menemnos*, son traducciones de las correspondientes obras de Plauto, según indica el autor en los títulos: «La comedia de Amphitruon traduzida por Juan Timoneda, y puesta en Estilo que se puede representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos»; «La comedia de los Menemnos traduzida por Juan Timoneda, y puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias». Por el contrario, en el título de la tercera comedia del volumen, hace el autor la siguiente referencia: «Comedia llamada Cornelia nuevamente compuesta por Juan Timoneda». Es decir, el autor considera las dos primeras obras como simples traducciones, mientras que la tercera es para él una obra original. Esta última comedia es, según los estudiosos, una mezcla de diversos elementos: un original castellano desconocido, *Il Negromante* de Ariosto y un paso de Lope de Rueda<sup>674</sup>. No es, por lo tanto, invención absoluta de Timoneda. Tampoco son las otras dos comedias simples traducciones de las comedias de Plauto. Más propiamente son adaptaciones libres, hechas a partir del original latino y de las dos versiones ya existentes de estas comedias, la de Villalobos para la primera comedia y el anónimo de Amberes de 1555 para la segunda. También debió servirse Timoneda, aunque no de forma tan clara como en el caso del texto de Villalobos, de la adaptación del *Amphitruo* de Pérez de Oliva<sup>675</sup>.

De las dos traducciones de Plauto realizadas por Timoneda, señala Crawford que el *Amphitruon* es una adaptación del *Amphitruo* de Plauto o, más bien, una versión

---

<sup>673</sup> L. Fernández de Moratín, *op. cit.*, p. 201.

<sup>674</sup> M<sup>a</sup> del P. Aróstegui, *art. cit.*, p. 210.

<sup>675</sup> Sobre las fuentes utilizadas por Timoneda para la composición de sus comedias, cfr. E. Juliá Martínez, «Introducción» a las *Obras de Juan de Timoneda*, vol. II, p. XXXI, y M. Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI. (Desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», J. M<sup>a</sup> Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 298. Este último autor señala las siguientes fuentes, ajustándose a la opinión de Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1941, p. 388 y E. Juliá, anteriormente citado: «Las tres comedias son *Amphitruon*, *Menemnos* y *Cornelia*. En la última adapta la obra de Ariosto *Nigromante*. Para las dos primeras se sirve de las de Plauto a través de los traductores italianos. Para la segunda tiene en cuenta *La Moglie* de Cecchi. Utiliza también a Villalobos, Pérez de Oliva y la traducción anónima en lengua castellana, de Amberes de 1555».

teatral de la traducción del *Amphitruo* de Francisco López de Villalobos; sobre *La Comedia de los Menemnos* dice que Timoneda sólo utilizó los más importantes incidentes de Plauto y dio a la nueva versión una atmósfera y ambiente españoles. Concluye diciendo que «The *Amphitrión* and *Los Menemnos* are interesting as the first attempts to produce Plautus on the Spanish stage»<sup>676</sup>. Asimismo, Eduardo Juliá tampoco considera la obra el *Anfitrión* de Timoneda como una traducción directa del original, ya que no concuerda con ninguno de los textos de las comedias de Plauto existentes en la época, mientras que sí lo hace con la traducción de Villalobos<sup>677</sup>. Por todo ello, muchos estudiosos han discutido la originalidad de Timoneda<sup>678</sup>. La obra *El Anfitrión* es, junto a los *Autos sacramentales* y la *Turiana*, la que más sospechas sobre su originalidad ha despertado; sin embargo, tomando como ejemplo las comedias, vemos que el propio autor indica en sus obras cuáles considera originales y cuáles no. En cuanto al *Anfitrión*, si bien muchos pasajes coinciden literalmente con los correspondientes de la traducción de Villalobos, Timoneda les dio una forma diferente para un objetivo distinto: la lectura y la formación erudita para Villalobos; la representación para Timoneda. Así, si se considera la traducción de Villalobos como la primera aparición de una obra de Plauto en la literatura española, se toma la versión de Timoneda como la recuperación teatral en España de una comedia de Plauto.

### **3. Análisis de las obras**

#### **3.1. ANFITRIÓN**

##### **3.1.1. Estructura de la comedia y comparación con la obra de Plauto**

La obra del *Anfitrión* comienza con el «Introito y Argumento en el cual se introducen cuatro personas, las cuales salen cantando esta canción». Timoneda emplea la terminología propuesta por Torres Naharro para la denominación de esta primera composición, que sustituye al prólogo plautino. En ella, cuatro personajes (Pascuala, pastora; su padre, Bromio; dos pastores enamorados de Pascuala, Morato y Roseno)

---

<sup>676</sup> J. P. Wickersham Crawford, «Notes on the «Amphitrión» and «Los Menemnos» of Juan de Timoneda», *Modern Languages Notes*, 9, 1914, pp. 250-251.

<sup>677</sup> E. Juliá Martínez, «Introducción», vol. II, p. XXXI.

<sup>678</sup> Cfr. E. Juliá Martínez, «Originalidad de Timoneda», *Revista valenciana de filología*, 5, 1955, pp. 91-151.

debaten una cuestión de amor y, en un momento determinado, interrumpen su discusión y recitan el resumen de la trama, en el que se pone de relieve la intención moralizadora de la obra. Moreto es el que inicia este resumen con las siguientes palabras:

Pídeseos también, Señores, atención para oyr y ver representar la primera Comedia de Plauto, que es de Amphitríon, la cual ha traducido y puesto en estilo común y apazible nuestro Autor. En ella verán muchos pasos graciosos, y sentencias graves, y especialmente la vanidad con que los gentiles adoraban sus Dioses. Ora pues, vengamos al caso, por que algún tanto notifiquemos el argumento de nuestra Comedia<sup>679</sup>.

Este primer parlamento cumple, por tanto, la función del exordio, con la llamada de atención del público, al que se promete variedad, y con una mezcla de elementos cómicos y graves. Se repiten las palabras que ya aparecían en el título: «Contiene muy altas sentencias y graciosos passos», con lo que no se alude a composiciones similares a las de Lope de Rueda, ya que no hay en la misma fragmentos breves y separables como en las del sevillano (aunque la escena del encuentro entre Sosia y Mercurio se convierte en una especie de capítulo, si no independiente, sí destacado), pero sí es posible que Timoneda pensase en la enorme atracción que estos pasos tenían para el público y que utilizara esta palabra refiriéndose a pasajes de alto contenido cómico. También aquí se quiere poner de manifiesto la «ciega gentilidad» de la que ya hablara Pérez de Oliva y también Villalobos, aunque en la obra de Timoneda la intención moralizante no ocupa un primer plano. Tras la intervención de Moreto, Roseno toma la palabra para hacer un resumen de los antecedentes de la obra. Este resumen se ajusta al comienzo del «Argumento para entender la comedia de *Anfitrión*» con el que comenzaba Villalobos su traducción. Resumidos los antecedentes, se hace una breve alusión al mito: «dizen los Poetas que nació el fuerte Hércules». La autoridad de los poetas es más un tópico que una muestra de erudición, pues no se da el nombre de las fuentes. Concluye el introito con una nueva llamada de atención al público.

A pesar de que Timoneda ha eliminado el prólogo de Plauto, con esta introducción se acerca a las características informativas y de llamada de atención del prólogo del teatro romano. Este tipo de prólogo había sido eliminado en las

---

<sup>679</sup> Cito por la edición de E. Juliá, vol. II, Madrid, 1948, p. 254. En adelante, en las citas de la obra se indicará el número de página según esta edición, entre paréntesis junto a la cita.

traducciones y adaptaciones del teatro humanista, porque no pretendían ser representadas, pero sí era preciso en una obra que iba a ser puesta en escena ante un público, el español, tan bullicioso como el romano.

El introito, que finaliza con una canción, es una concesión a los gustos del público, que disfrutaba con la lírica y con el género pastoril, de amplia difusión en la época. Estos géneros, que fueron despreciados por los autores anteriores, sobre todo en el *Discurso sobre la lengua castellana* de Ambrosio de Morales, son precisamente los elegidos por Timoneda para atraer la atención del público en las que fueron sus primeras composiciones teatrales de carácter profano. Además, Timoneda mezcla estos géneros tradicionales de la literatura española con la literatura italiana; según Crawford, este introito deriva de la primera cuestión de la cuarta parte del *Filocolo* de Boccaccio. Volverá a utilizar esta obra de Boccaccio en el introito con el que inicia *Los Menemnos*, tomado de la tercera cuestión del *Filocolo*<sup>680</sup>. C. B. Bourland opina que Timoneda habría seguido no el texto original, sino una traducción al castellano de la obra de Boccaccio, conocida en castellano como *Laberynto de Amor o Treze Questiones*, cuyas ediciones aparecieron en los años 1546, 1549 y 1553, por lo que Timoneda las habría tenido a su disposición al escribir sus *Tres comedias*<sup>681</sup>. Esta mezcla de géneros clásicos y cultos con otros populares, como el pastoril o la lírica, persiguen siempre la variedad y amenidad con la que atraer al público.

Tras el introito, comienza la obra propiamente dicha. Ésta no se divide en cinco actos, sino en una sucesión de diez escenas breves, número que coincide con el de la adaptación de Pérez de Oliva. Con ello, el autor pretende reducir las dimensiones de una obra en cinco actos a las equivalentes de una obra en tres actos, extensión más apropiada para un público impaciente y deseoso de representaciones ágiles y variadas. Al comienzo de cada escena, ya no aparece únicamente el nombre de los personajes que intervienen, como habían hecho Villalobos y Pérez de Oliva, ni se introduce una breve explicación de lo que sucederá en la escena, como en las obras de Villalobos y la del autor anónimo de 1554; en lugar de ello, Timoneda utiliza la palabra «salen», haciendo referencia al hecho físico de salir a escena, lo cual indica una clara intención de llevar la obra a los escenarios.

La primera escena es invención de Timoneda, aunque entresaca elementos de las sentencias sobre el amor con las que Villalobos completa su traducción. La información

---

<sup>680</sup> J. P. Wickersam Crawford, *art. cit.*, pp. 248-251.

<sup>681</sup> C. B. Bourland, *art. cit.*, p. 14.

que ofrece esta primera escena –el enamoramiento de Júpiter–, ya presente en el introito del pastor Roseno, más parece un pretexto para incorporar sentencias de Villalobos; el tono didáctico y filosófico de las sentencias no resulta coherente con el tono general de la obra, por lo que la incorporación de las mismas no parece muy acertada. En la obra de Timoneda, Mercurio previene a su padre de que su amor hacia Alcumena puede ser ignominioso para él, pues al amar, amor y voluntad están en manos del ser amado y Júpiter dejará de ser un dios regente, para pasar a ser regido por una mujer (p. 257). Este texto reproduce una parte del de Villalobos, más extenso y discursivo. Por otra parte, Villalobos califica el amor de Júpiter por una mujer como vicioso y, al recoger Timoneda esta clasificación, responde a la intención del introito de mostrar la «vanidad con que los gentiles adoraban sus Dioses».

La escena segunda, con el encuentro entre Sosia Tardío (sobrenombre que introduce Timoneda como novedad) y Mercurio, es una de las más importantes y de las más largas de la obra. La escena sigue la estructura de la del texto plautino (y digo plautino por ser éste el original, aunque no olvidemos que Timoneda emplea sobre todo la traducción de Villalobos), aunque elimina la larga descripción de la batalla, introduce elementos modernizantes y aumenta las alusiones cómicas. Así, por ejemplo, lo primero que hace Sosia es un ensayo del relato que le va a contar a su ama, para así no equivocarse cuando esté ante ella: «quiero pensar en qué manera contaré a mi ama Alcumena el suceso de la batalla» (p. 258). Sin embargo, cuando cabía esperar el relato de la misma, Sosia comienza con un gracioso juego de palabras sobre el tratamiento con el que se dirigirá a su ama. Seguramente, el público asistente podría no conocer la obra original de Plauto, pues ya no se trata de un público erudito, por lo que no esperaría el detallado relato de una batalla antigua. Ésta se resume en apenas dos líneas y lo importante son las gracias de Sosia sobre el papel que él tomó en la batalla o, más bien, el que no tomó, pues se escondió en una «bendita albarda, que me tuvo debaxo de sí guardado, [si no] ya no hubiera Sosia». Y será este insulto, «albardado», el que más se repita durante la obra. Hay una diferencia entre esta escena y la correspondiente de Plauto: el modo en el que se comparan Sosia y Mercurio. En el texto de Plauto, Sosia alude a rasgos físicos, en Timoneda, ambos personajes miden la largura de los brazos y el tamaño de los pies. Probablemente, esta diferencia se deba a que la puesta en escena de tal medición resultaría muy cómica para los espectadores.

La escena tercera reproduce la despedida de Júpiter y Alcumena, copiando casi literalmente el texto de Villalobos. Destaca aquí el papel desempeñado por Mercurio,

que adopta el correspondiente al simple, habitualmente desempeñado por Sosia. En esto se asemeja, como ya hemos visto, a Plauto, el cual también atribuye al dios muchas características del esclavo, dado que en la comedia cumple una función similar. Se introducen elementos cómicos que caracterizan a Mercurio como un glotón (p. 264), como Sosia, siempre pensando en comer. Cuando Júpiter encomienda a Alcumena el cuidado de la casa y la familia, interviene Mercurio para decir: «Encomiéndote yo también, Señora, aquella olla de nabos y coles» (p. 264). Ante la reconvención de Júpiter, Alcumena dice: «Déxelo, señor, que de simple lo haze». Hay que recordar que en el equivalente pasaje plautino, en la escena tercera del acto I, Mercurio interviene en la conversación entre Júpiter y Alcumena para ayudar a su padre, aunque esta intervención no es del agrado de Júpiter. En Timoneda no hay otra explicación a la intervención de Mercurio que la de aumentar las posibilidades cómicas de la escena, caracterizando al personaje como un simple. Timoneda suprime del texto de Villalobos la justificación de la intervención de Mercurio y las reconvenciones consiguientes de Júpiter, y sólo al final de la escena vuelve a acercarse al texto de Villalobos, como vemos en las palabras de Júpiter «¿Quién te mete a ti en esto, borracho?» (p. 266).

En la escena cuarta se unen dos escenas de la comedia original, las escenas primera y segunda del acto II, cuando Anfitrión y Sosia van de camino hacia la casa y cuando se produce el encuentro entre el auténtico Anfitrión y Alcumena. En esta escena queda patente el modo de actuar de Timoneda a la hora de traducir o, más bien, adaptar el texto latino. Mezcla dos escenas en una, acorta parlamentos innecesarios, evita repeticiones, suprime bromas ligadas al mundo romano, que serían incomprensibles para los espectadores del siglo XVI, como las quejas del trabajo que le espera a Sosia ante el inminente parto de Alcmena (vv. 669-674), o suprime monólogos musicales que retardan la acción, como las reflexiones de Alcmena al comienzo de la escena segunda del texto plautino (vv. 633-653). También en la escena quinta une Timoneda varias escenas del texto plautino. Las primeras palabras de Júpiter en esta escena reproducen parte del monólogo del mismo personaje de la escena primera del acto III, que había suprimido íntegro Villalobos.

En el texto de Timoneda, durante la reconciliación de Júpiter y Alcumena interviene Sosia en mayor medida que en el texto plautino. En la comedia de Plauto, Alcmena, que está cargada de una mayor dignidad que en la de Timoneda<sup>682</sup>, se enfrenta

---

<sup>682</sup> H. Mérimée, *op. cit.*, p. 164.

a su esposo y está dispuesta a renunciar a todo y a alejarse de la casa del marido antes que ser afrentada. La discusión se produce únicamente entre ella y Júpiter, sin la intervención de Sosia, y Júpiter, que ya ha señalado que tendrá que humillarse para poder gozar del amor de Alcmena (vv. 891-895), pierde parte de su grandeza ante la actitud digna de ésta. Sin embargo, en el texto de Timoneda, la intervención de Júpiter en la reconciliación es mucho menor frente a la de Sosia, que adopta siempre un tono jocosos y hace gala de su glotonería. Las quejas de Alcmena tropiezan con las bromas de Sosia, el cual, cuando ella amenaza con marcharse, se limita a pedirle las llaves del pan y del vino. Así, la dignidad de Alcmena y la intensidad de la escena quedan eliminadas y sustituidas por una mayor comicidad. La reconciliación de los esposos concluye con nuevas bromas del esclavo, que también quiere abrazar a Alcmena y que reclama a Júpiter una promesa inventada, según la cual Júpiter le había prometido atiborrarle de arroz si conseguía el éxito en la batalla, propósito materialista y práctico que contrasta con el piadoso de Júpiter de ofrecer sacrificios a los dioses para agradecerles la victoria. Así pues, a diferencia de Plauto, que compone una escena de gran contenido dramático, Timoneda está más preocupado por lo puramente cómico y, para ello, hace intervenir en mayor medida a Sosia, que introduce numerosos y novedosos elementos cómicos. Éste era, por otra parte, un recurso típicamente plautino, eliminar tensión dramática en favor de la comicidad a través del personaje del esclavo.

En la escena sexta, Anfitrión vuelve del puerto sin Naucrates y se encuentra con Mercurio, que le impide la entrada en su casa. La humillación a Anfitrión es más cruda en el texto de Villalobos, que recoge el texto completo de Ermolao Barbaro con el que completaba la laguna de las ediciones. En Timoneda, este pasaje está abreviado, como los demás, y el autor no se extiende tanto en remarcar la deshonra del personaje. Dicha deshonra no ocupa todavía un lugar predominante en las versiones españolas de la comedia en el siglo XVI. Sin embargo, la ambigua situación de Anfitrión unida a la injusta deshonra de Alcmena dotan a la obra de un contenido trágico, que se resuelve al final de forma más o menos satisfactoria, lo que es posible que fuera, junto a la riqueza argumental y cómica de esta obra, un motivo muy importante por el que los españoles elegirían esta obra plautina para adaptarla casi en exclusividad. Más tarde, en la comedia áurea, esta combinación de elementos trágicos y cómicos será una de las características del género, pero en los tanteos del siglo XVI aún no se había convertido en elemento caracterizador.



En las siguientes dos escenas, la séptima y la octava, se produce la llegada de Blefarón (nombrado como «Blesfarón»), aunque los demás le llaman Blefarón) y Sosia del puerto y el enfrentamiento entre Júpiter y Anfitríón, en el que Blefarón interviene como juez, ya en la escena octava. Se observa en la escena séptima cómo Timoneda prescinde siempre de los elementos míticos más complejos. En la obra de Villalobos aparece un parlamento de Anfitríón en el que éste, antes de ver a Blefarón y a Sosia, se lamenta de su situación y la compara con las maravillas ocurridas en su propio linaje<sup>683</sup>. Sus palabras relatan el mito del origen de la ciudad de Tebas, adonde llega Anfitríón con su esposa, siendo acogido por Creonte, rey de Tebas. Este mito no está directamente relacionado con la historia central de la comedia y seguramente no sería conocido por los espectadores. Por ello, Timoneda no duda en eliminarlo, para evitar así introducir en la obra un contenido que no fuese entendido por el público y que distrajese su atención.

En la escena de la confrontación entre Júpiter y Anfitríón, se produce un cambio respecto al texto original. En el texto plautino, este personaje se retira tras darse cuenta de que es incapaz de diferenciar al auténtico Anfitríón del falso, sin emitir ningún juicio. En la adaptación de Pérez de Oliva, Blefarón se decide interesadamente por Júpiter, porque es quien le invita a comer. En Timoneda, el personaje también se decide por Júpiter con una relativa rapidez, pensando sobre todo en la comida que le espera, pero como razón para elegir al dios se ofrece la mayor prontitud de Júpiter al responder (p. 283). La respuesta de Anfitríón ante estas palabras, con las que pretende demostrar de forma ineludible su identidad, también es novedosa:

Mas por verme turbado y confuso habías d' conocer ser yo el verdadero Amphitrión, porque ¿cómo puede hablar con orden y concierto quien vee en su casa tanta desorden y desconcierto como yo veo? (p. 283)

---

<sup>683</sup> Cf. Villalobos, p. 480. Según el mito, cuando Europa fue raptada, su padre, Agenor, mandó a los demás hermanos, entre los que se encontraba Cadmo, a buscarla, con la orden de no volver sin ella. Cadmo consulta el oráculo de Delfos, que le ordena abandonar la busca de Europa y fundar una ciudad en el lugar que le mostrara una vaca. Cadmo se pone en camino para cumplir el oráculo y encuentra un rebaño, en el que destaca una vaca con un disco blanco en su lomo, que recordaba la luna llena. Cadmo la sigue hasta que ella se tumba en el lugar que debería ser fundada Tebas. Agradecido, quiere ofrecer la vaca a Atenea en sacrificio, para lo que manda a los suyos a recoger agua a la «Fuente de Ares», de donde surge una serpiente que mata a casi todos. Cadmo acude en ayuda de los suyos y mata al dragón. Atenea se le aparece y le aconseja arrancar los dientes del dragón y sembrarlos. De ellos nacen unos hombres armados, los *Spartoi* u «hombres sembrados», que comienzan a atacarse y a matarse entre sí. Para expiar la muerte del dragón, que era hijo de Ares, debió servir a este dios durante ocho años. Tras este plazo, Cadmo llegó a ser el rey de Tebas y Zeus le dio como esposa a la diosa Harmonía, hija de Afrodita y Ares. P. Grimal, *op. cit.*, s.v. «Cadmo».

En este punto interviene Sosia, lo cual no aparece en el texto de Ermolao Barbaro tal y como lo recoge Villalobos, no ya para llamar a Júpiter y a Blefarón al banquete, como ocurriera en la obra de Pérez de Oliva, sino para anunciar el parto de Alcumena. Cuando Blefarón se queja de que le dejen sin el banquete que esperaba, Sosia le contesta que el mejor modo de salir de la incómoda situación es decir, como la raposa, que las uvas no estaban maduras (p. 284). Timoneda recurre aquí a una conocida fábula, género popular muy difundido y que gozaba del favor del público; con ello es consciente de que el público va a reconocerla y aceptarla gustoso, aportando con ello variedad a la obra.

La siguiente escena recoge el relato del parto, hecho aquí por Tesala, no por Bromia, personaje que Timoneda ha eliminado. El tono de esta escena y de la siguiente y última es mucho más cómico que el del resto de la obra. Son también las dos escenas, junto a la escena segunda, en las que más interviene Sosia. Las constantes bromas con las que interrumpe Sosia el relato maravilloso del parto lo convierten en una bufonada. Aquí se introducen también elementos del «Complimento de la comedia, sacado de otro original» con el que Villalobos concluía su obra, aunque esta última escena se utiliza más en la décima escena de la obra de Timoneda. Hay también alguna similitud entre el relato del parto hecho por Tesala y el que hace Naucrates en la obra de Pérez de Oliva. También aquí dice Tesala, como Naucrates, que oyeron la voz de no se sabe quién: «Tes.: En esto, no sé quién, a grandes voces dixo [...]» (p. 286).

Nuevamente es el personaje de Sosia el que se refiere a géneros literarios propios de la época de Timoneda, aquí con la cita de forma cómica y levemente transformada, de dos de las más famosas novelas de caballerías, el *Amadís de Gaula* y el *Reinaldos de Montalbán* (novelas de caballerías que figuraban en el inventario de la librería hecho a la muerte de Timoneda), a las que nombra como «Amargís de Jaula» y «Regañaldos de Montalván».

La última escena cierra la obra con la aparición de Júpiter, que resuelve la situación, y las críticas y chanzas que le dirige Sosia, tanto a él como a su hijo Mercurio. Esta escena recoge parte de las bromas que las criadas de Alcumena le dirigen a Sosia al final de la obra de Villalobos, aunque aquí no es burlado Sosia, sino que es él, con habilidad y gracia, el burlador de las criadas, el que critica la actuación de los dioses y el que plantea abiertamente la auténtica situación de Anfitrión. Así, insulta a Mercurio, llamándole «hi de puta» y «cara de melcochero». Ante la

alegría de Anfitrión por haber compartido a su esposa con los dioses, dice: «Dioses han sido para Alcumena; mas para ti y para mí, diablos» (p. 290).

Tras estas palabras, se dirige Sosia a Tesala, pidiéndole un beso. Es despreciado por ésta, pero, lejos de ser apaleado por ella, como en la obra de Villalobos, termina insultándola y burlándola. Finaliza la obra solicitando Sosia a Júpiter que envíe diosas con las que puedan todos disfrutar, igual que él ha disfrutado con Alcumena, e invitando Anfitrión a los demás a la alegría y a la canción. Al igual que se había comenzado la obra con una canción, también se incluye como colofón de la comedia una canción relacionada con el tema de la obra, en la que se canta la fuerza y consecuencias de los celos. Volvemos a encontrarnos, por lo tanto, con el ambiente alegre y festivo de la comedia de Plauto, lejos de la resignación y vergüenza transmitida por la obra de Pérez de Oliva. El tono es jocoso e incluso vulgar, en lo que se asemeja a la escena con la que concluye Villalobos su obra.

### **3.1.2. Relación entre la obra de Timoneda y la de Villalobos**

Al comparar la versión de Timoneda con el original plautino, se ha visto que la obra de Timoneda debe más a la traducción realizada por Francisco López de Villalobos que al texto de Plauto. No es la obra de Timoneda una simple copia, pero sí es cierto que muchos fragmentos coinciden de forma literal<sup>684</sup>. No voy a señalar aquí todos los pasajes en los que ambas obras coinciden, sólo transcribiré algunos ejemplos, indicativos del uso que Timoneda hizo de la obra de su antecesor Villalobos.

---

<sup>684</sup> A. R. Baca, en su artículo «A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda», *Hispanofila*, 35, 1969, pp. 1-19, analiza las similitudes y diferencias entre ambas obras. Una comparación, aunque no tan exhaustiva, entre el texto de Timoneda y el de Villalobos aparece en la obra de R. L. Grismer, *The influence of Plautus...*, p. 190.

VILLALOBOS	TIMONEDA
ALC.: Llorosa y triste dejas á tu mujer con tu partida.	ALC.: Todavía me dexas triste y llorosa.
JÚP.: Calla, mi señora, no destruyas tus ojos; que yo te prometo de volver muy presto.	JÚP.: No destruyas tus ojos, hermosura del mundo, que presto volveré.
ALC.: Ese muy presto, léjos viene. (p. 469)	ALC.: Esse presto, lexos viene. (Escena tercera, p. 265)
JÚP.: ¿Quieres algo, Señora?	JÚP.: ¿Quieres algo más, señora mía?
ALC.: Quiero que cuando me tuvieres absente me ames, y quiero ser tuya estando tú absente.	ALC.: Quiero que en ausencia no me olvides y en presencia me ames.
MER.: Vamos de aquí, Anfitrión, que ya esclaresce.	MER.: Vamos, señor, que amanesce ya.
JÚP.: Anda tú delante, Sosia, yo te seguiré. (p. 470)	JÚP.: Camina, que tras ti voy (p. 266)
ANF.: ¿Poco há? ¿Qué tan poco?	ANF.: ¿Poco ha? ¿Qué tan poco?
ALC.: ¿Tiéntasme? Poquito há, muy poquito, agora.	ALC.: ¿Tiéntasme? Muy poquito ha.
ANF.: ¿Cómo puede ser esto que dices, poquito há y agora?	ANF.: ¿Cómo puede ser eso que dizes?
ANF.: Esta mujer desvariando está; espera un poco hasta que descabece un sueño, que ella ciertamente despierta está soñando.	ANF.: ¡Esta muger sin duda desvaría!
	SOS.: ¡Harto desvaría para mí, pues se dilata la comida!
	ANF.: ¿Qué es esto, Alcúmena? ¿Duermes, o velas, o sueñas, o qué's esto de la perdición d' tu claro juyzio?
ALC.: En verdad que estoy despierta, y velando hablo lo que ha pasado, porque de	ALC.: No duermo, ni sueño, ni he dormido después que te partiste tú y

poco acá, antes que hoy amanesciese, os vi á este y á ti. (p. 473)	Sosia de aquí esta mañana. (Escena cuarta, p. 268)
SOS.: Mejor harías, Bromia, en darme otra cosa, que no lo que te manda mi ama.	SOS.: Mejor harías, Tesala, de darme otra cosa más saludable para mí y que no te costara a ti nada.
BRO.: ¿Qué otra cosa quieres que te dé? Que todo lo mereces tú.	TES.: Veamos, qué será, galán.
SOS.: Querria que me besases. (p. 486)	SOS.: Que me des un beso. (Escena décima, p. 291)

El porcentaje de texto de Villalobos que Timoneda utiliza en cada escena varía en función de lo próximo que esté el de Timoneda al original latino. En aquellas escenas en las que Timoneda se separa del original e introduce novedades, también se separa en mayor medida del texto de Villalobos, mientras que en las escenas en las que no se introducen tantas novedades, el porcentaje de texto copiado es mucho mayor. La copia del texto de Villalobos es prácticamente literal, cambiando únicamente algunas palabras o suprimiendo alguna frase.

### 3.1.3. Los personajes

Veamos a continuación cómo se realiza la caracterización de los personajes, atendiendo sobre todo a las similitudes y diferencias con respecto al texto plautino y al personaje del simple<sup>685</sup>. Los personajes son prácticamente los mismos en la comedia de Plauto y en la de Timoneda. Éste únicamente sustituye el personaje de Bromia por el de Tesala, nombrado en la comedia plautina, pero sin papel, que en la de Timoneda se encarga de relatar el parto de Alcumena. El personaje de Naucrates desaparece, frente a la adaptación de Pérez de Oliva. El de Blefarón tiene aquí el mismo papel que en la comedia plautina, servir de juez entre Júpiter y Anfitrión, pero, a diferencia del texto latino, aquí sí emite un juicio y al final es burlado por Sosia.

<sup>685</sup> Según el estudioso M. Herrero, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25, 1941, pp. 46-78, Lope de Vega habría creado la figura del simple. Frente a esta opinión, M. V. Diago señala lo siguiente: «Creemos que no, que también en este punto lo que hizo el autor de *La dama boba* fue perfilar un personaje que se había ido gestando largamente por la tradición teatral anterior. Una tradición que arranca del *pastor bobo* de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y que pasa por su transformación en el *simple* de las comedias de Rueda o Timoneda». En «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón*, 60, 1994, p. 19.

En los cinco personajes principales, las dos parejas masculinas y el personaje femenino, se observan pocas diferencias entre el original y esta versión en los personajes de Júpiter, Mercurio y Anfitrión. Sí aparece una crítica a los dioses que no está presente en la comedia plautina. A pesar de su condición divina, ni Júpiter ni Mercurio escapan a las burlas finales de Sosia, que resalta lo poco virtuoso de su actuación. Mayor es la diferencia que se produce entre el digno personaje plautino de Alcmena y el mismo personaje en Timoneda, que se defiende con menor pasión y es más fácil de persuadir. La labor de abreviación a la que Timoneda somete todas las escenas del texto latino afecta también a la caracterización de los personajes y, en particular, al femenino. Se suprimen sus monólogos en los que comentaba el amor por su esposo, el orgullo por la victoria de éste y, más adelante, la defensa de su honradez e inocencia, con lo que el personaje pierde consistencia. Además, como ya hemos visto, en el momento en que se encuentra con Júpiter, después de haber sido humillada por su esposo, debe soportar la actitud burlona de Sosia. Aún se mantiene este personaje a una cierta altura en afirmaciones como «en volver por mi honra soy varón» o en la enumeración de las virtudes que, según ellas, componen su dote (p. 271). Al final, Júpiter defiende su honestidad y Sosia señala el modo en que la actitud de Júpiter ha afrentado a Alcmena, por lo que la defensa de la mujer aparece más en boca de otros personajes que en la suya propia.

Sí son notables las diferencias entre el Sosia plautino y el de Timoneda, que se convierte, en éste último, en el auténtico protagonista, con un papel más destacado y con una comicidad más acusada. Se añade un sobrenombre a este personaje, «Tardío», que se explica «porque en el comer y dormir y en los mandados soy tardío» (p. 263). Al comienzo de la obra, Sosia es caracterizado con los mismos rasgos que en la comedia plautina: miedoso y cobarde. Así, nada más entrar en escena, dice: «No creo que hay hombre en el mundo más medroso y acobardado que yo para caminar de día solo, cuanto más d' noche» (p. 258), rasgos en los que se vuelve a insistir al final de la escena segunda, cuando ha finalizado la comparación entre él y Mercurio: «Sólo en una cosa nos desaparecemos como el huevo y la castaña: qu' él es valiente y yo cobarde» (p. 264). Por otra parte, este personaje demuestra un gran ingenio para burlarse de todos, incluidos los dioses. Otro rasgo característico es la glotonería, más explotado que en Plauto; según él mismo dice, es el mejor para comer y dormir (p. 258).

Este personaje es el que introduce en la comedia alusiones a costumbres u objetos de la vida contemporánea de Timoneda<sup>686</sup>. En su boca aparecen también refranes y dichos españoles, así como referencias a otros géneros literarios, como las novelas de caballerías o la fábula. El hecho de caracterizar al personaje como un gran aficionado a la comida permite al autor introducir frecuentes alusiones al arroz, alimento inmediatamente relacionado con Valencia. Todo ello supone un marcado anacronismo y alejamiento con respecto al texto plautino, pero, paradójicamente, acerca la obra al espíritu de Plauto, que tampoco dudó en introducir elementos de la vida romana, ajenos a las comedias griegas que traducía, para acercar la obra al público asistente. La misma intención guía a Timoneda, aunque busca una cierta verosimilitud al poner estas alusiones únicamente en boca del siervo, nunca de los demás personajes, en los cuales, como único rasgo modernizador, sólo se castellanizan los insultos, como «bellaco», «ribaldo» o «albardado». El autor parte del personaje plautino y, como Plauto, consciente de que este personaje goza del favor del público, explota sus posibilidades. Tiende a identificar esta figura con el convencional bobo, haciendo de él un personaje, según los estudiosos, más español que el resto. Algunos, como Mérimée<sup>687</sup> y los que siguen sus teorías, consideran a este personaje como un precedente de Sancho Panza.

No son las gastronómicas las únicas referencias modernizadoras que se ponen en boca de Sosia. En el momento de ensayar cómo relatará a su ama una batalla en la que no ha estado presente, bromea con el tratamiento que dirigirá a su ama:

Diré lo primero: muy confitada Señora... mas no va bien assí, porque es de linage y fantasía, sino... muy illustre Señora... Ni tampoco desta manera: doyla al Diablo: porque como es lozana y hermosa, no se pone afeyte ni lustre. (p. 258)

Estos juegos de palabras sólo podrían entenderse si se usaban los tratamientos modernos. Por otra parte, la expresión «doyla al Diablo» resulta muy poco romana y es más propia de una cultura cristiana. Al finalizar el relato de la batalla, Sosia se felicita a sí mismo, diciendo: «¡Para razonadero de un Concejo valgo lo que peso y algo más!» (p. 259), aludiendo a una estructura administrativa ajena al mundo romano. Más

---

<sup>686</sup> «The slave Sosia [...] is more completely Spanish than the other personages. He knows the proverbs of Spain, revels like a true Valencian in olives and rice, and makes many allusions to local customs». J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama...*, p. 124.

<sup>687</sup> H. Mérimée, *op. cit.*, p. 165. También es de esta opinión J. P. Wickersham Crawford, *op. cit.*, p. 124.

adelante, al darse cuenta de la excesiva duración de la noche, hace la primera de las alusiones locales introducidas en la obra: «En toda mi vida he visto noche más larga qu' ésta si no son las de Toledo» (p. 259). Un rasgo cómico que se emplea en este personaje y, en una ocasión, en su doble Mercurio, es la utilización de latinajos: «cúmplase ante omnia» (p. 274) o «In vano laboráveris» (p. 276). Este rasgo se acentúa en el personaje de Lazarillo, criado del médico de *Los Menemnos*, del cual dice su amo:

[...] sabe ya todos los nominativos, conjugaciones y cuarto libro de coro, y hablará todo un día latín tan bien como yo, sin que le entiendan palabra. (p. 332)

Según Manuel Sito Alba, la presencia de este personaje «sirve para caricaturizar el tipo del doctor, empleando latinismos, como se repetirá tópicamente en la escena de tiempos posteriores. Ya Torres Naharro y Diego Sánchez se habían servido de términos latinos para provocar la hilaridad del público teatral, pero en ellos las referencias eran, especialmente, a temas teológicos»<sup>688</sup>. El uso de palabras latinas por personajes de baja condición y cultura resultaba una burla de los pedantes, que introducían expresiones latinas al hablar sin saber lo que significaban, y también de aquellos que defendían el uso del latín frente a las lenguas romances. Así lo indica Luis Gil, aunque refiriéndose al siglo siguiente<sup>689</sup>.

### 3.2. LOS MENEMNOS Y CARMELIA

Después de haber analizado la adaptación del *Amphitruo* plautino, podemos decir que Timoneda sigue la misma técnica para adaptar *Menaechmi*, es decir, respeta los hechos principales, pero abrevia el texto original; se potencian los elementos cómicos, con un mayor protagonismo del simple; se hacen alusiones frecuentes al mundo contemporáneo del autor y de los espectadores; se suprimen personajes propios del mundo romano, pero poco sugerentes ya para el público del siglo XVI, y aparecen otros personajes populares; se introducen elementos de otros géneros literarios con éxito entre el público. Todo ello con el mismo objetivo expresado en la introducción de sus *Tres comedias*: escribir obras representables y del gusto del público. Dada la similitud en la

---

<sup>688</sup> M. Sito Alba, *op. cit.*, p. 298.

<sup>689</sup> L. Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1975, p. 71.



técnica de adaptación de Timoneda de obras de Plauto, no me extenderé tanto en el análisis de esta segunda obra de Timoneda y de las semejanzas y diferencias con respecto al original plautino, ampliamente analizadas en la obra anterior.

### 3.2.1. Estructura y relación de las dos comedias con la obra de Plauto

La comedia *Menaechmi* de Plauto tuvo gran número de traducciones y adaptaciones, realizadas a partir del texto latino o a través de las adaptaciones de autores italianos. Esto no ocurría en el caso del *Amphitruo*, quizá por su carácter más hermético al estar protagonizada por personajes mitológicos, que sí fue representada y traducida en numerosas ocasiones, pero que no sirvió de base para adaptaciones originales con la misma frecuencia que *Menachmi*. Cuando Timoneda realizó su versión del *Amphitruo*, contaba con las versiones de Villalobos y Pérez de Oliva, realizadas a partir del original latino, y con la versión anónima de 1554, realizada a partir de las dos anteriores. Sin embargo, para escribir su versión de *Menachmi*, Timoneda contaba con la versión anónima de 1555, realizada a partir del texto latino, y con las versiones de Lope de Rueda, que desarrollaban el mismo tema de la pareja de hermanos, pero ya no a partir del texto latino, sino de las versiones italianas. Hay ocasiones en que Timoneda, y lo avisa, reescribe en su *Patrañuelo* obras italianas ya adaptadas por Rueda.

¿Por qué, en el momento en que el teatro italiano estaba empezando a gozar de éxito en España y en un autor como Timoneda, que parece que se convirtió en abanderado del grupo de autores influidos por dicho teatro, éste decide escribir un texto a partir de la comedia latina de Plauto y no a partir de sus correspondientes versiones italianas? Señala Menéndez Pelayo que *Los Menemnos*, al igual que *Anfitrión*, imitaba tanto a Plauto como a sus imitadores italianos<sup>690</sup>, pero examinando las comedias de Timoneda y comparándolas con las de Rueda, se ven en las del primero pocas huellas de las imitaciones italianas, que, no obstante, tan bien conocía. Quizá, sin poder asegurarlo, esto sea una prueba del conocimiento del latín por Timoneda, sobre el que se ha discutido si era suficiente como para poder traducir sin ayuda una comedia plautina, cuya lengua no era precisamente sencilla. No obstante, dado que había una traducción anónima de 1555, anterior, por tanto, a la adaptación de Timoneda, cabía pensar que éste la hubiera utilizado también como fuente para sus *Menemnos*. Sin embargo,

---

<sup>690</sup> M Menéndez y Pelayo, "Introducción" a su edición de *Tres comedias de Alonso de la Vega*, Dresden, 1905, p. XIV.

cotejando ambas versiones, no puede llegarse a la conclusión de que Timoneda hubiera utilizado con tanta asiduidad como en el *Anfitrión* la traducción de 1555, como lo señalan las estudiosas María Ruiz-Funes Torres y Alicia Morales, que analizan las traducciones de *Menaechmi* realizadas en el siglo XVI<sup>691</sup>.

La obra se compone de trece escenas, aunque en realidad aparecen numeradas catorce, ya que la novena escena presenta el número diez y este error no se corrige. La acción se desarrolla en Valencia, adonde llega uno de los gemelos tras una tempestad en la que naufraga el barco donde él y su padre, mercader, viajaban desde Sevilla, su ciudad de origen, hasta Valencia. Plauto había situado la acción en Epidamno y había hecho proceder al padre de los gemelos de Siracusa, ciudades más próximas a los espectadores romanos que la lejana Atenas; Timoneda hace lo mismo al referirse a Sevilla y Valencia. El desarrollo de la acción sigue paralelo al del original latino, pero al final, Timoneda introduce una escena original, en la que el hermano casado se reconcilia con su esposa (en la comedia de Plauto, el hermano casado abandona a su mujer y se embarca con el hermano de vuelta a Siracusa, su patria natal), consiguiéndose así el esperado final feliz.

Al igual que *Anfitrión*, esta obra también comienza con un introito, en el que dialogan varios pastores y que, en un momento determinado, interrumpen sus quejas de amor para presentar la comedia que va a venir a continuación y relatar los antecedentes de la misma. Este introito, como el del *Anfitrión*, también está tomado de *Il Filocolo* de Boccaccio, libro cuarto, cuestión tercera<sup>692</sup>. Señala uno de los pastores que se va a representar una obra de Plauto para dar placer y regocijo a los espectadores (ed. de Juliá, p. 298), lo que demuestra una vez más que, aparte de las comedias universitarias, también era posible representar a un autor clásico ante un público amplio y menos culto, capaz, no obstante, de disfrutar aún con las comedias de Plauto. Los pastores acaban su relato con una canción y es también una canción la que pone punto final a la comedia, lo que resultaría muy del gusto de los espectadores. Sorprende en este diálogo la aparición del dios Cupido como mediador en las discusiones de tres pastores por una zagala; este anacronismo, la aparición de una divinidad pagana clásica entre pastores castellanos, no era tan infrecuente, como hemos visto en las comedias de Lope de Rueda, aunque tal

---

<sup>691</sup> M. Ruiz-Funes Torres, A. Morales, «Notas sobre las adaptaciones de “Menecmos” de Plauto en las traducciones españolas del siglo XVI», *Myrtia*, 11, 1996, p. 122: «una comparación entre ambas traducciones no ofrece pruebas concluyentes de esta dependencia: sin poder excluir, por supuesto, que el valenciano tuviera a la vista la traducción anónima, parece claro que empleó también otros textos ».

<sup>692</sup> R. L. Grismer, *op. cit.*, p. 191.

aparición hubiera resultado más propicia en *Anfitrión*, cuyos personajes son mitológicos, que en *Los Menemnos*, con personajes reales y castellanizados.

La sucesión de escenas se ajusta con fidelidad al discurrir de los hechos en la comedia plautina, con pequeñas diferencias, en las que Timoneda ha querido resaltar la figura del gracioso o introducir elementos de la cultura española. Así, por ejemplo, en las escenas segunda y tercera se produce, primero, el enfrentamiento entre el gemelo casado y su mujer y, después, la discusión del matrimonio ante el padre de la esposa. El comportamiento de los tres personajes es muy similar al de sus correspondientes personajes plautinos, pero en la comedia de Timoneda, el personaje de Talega, criado del padre de la mujer, queda en escena en un aparte, comentando cada palabra de los otros tres personajes. Es un recurso que también había utilizado en *Anfitrión*, cuando las solemnes palabras de defensa de Alcumena quedaban matizadas por la socarronería del simple. Otro recurso cómico que ya habíamos visto anteriormente es la utilización de un latín macarrónico por un personaje de poca cultura, en este caso, Lazarillo, el mozo del médico que acude para diagnosticar la supuesta locura del gemelo recién llegado.

En cuanto a la tercera de las comedias de Timoneda, *Carmelia*, se trata de una nueva recreación del tema de *Menaechmi*, con la consabida pareja de hermanos (aquí, sin especificar que sean gemelos), pero ya no es una adaptación directa de la comedia latina. Timoneda se separa de las fuentes clásicas latinas y, esta vez sí, se acerca al exitoso teatro italiano, utilizando para su nueva comedia *Il Negromante* de Ariosto<sup>693</sup>, también empleada como modelo por Petreyo para su *Necromanticus* y por Lorenzo de Sepúlveda para su *Comedia de Sepúlveda*.

Quiero hacer aquí un breve inciso para tratar brevemente sobre esta última comedia, dadas sus similitudes con la comedia *Carmelia* de Timoneda y con *Los engañados* de Lope de Rueda. *La comedia de Sepúlveda* es una obra muy poco conocida, que apareció de forma anónima en Sevilla en 1547 y sin título. Señala Cotarelo y Mori que la palabra “Sepúlveda” se añadió al título por el que es el autor más probable, Lorenzo de Sepúlveda<sup>694</sup>. Sepúlveda (Sevilla 1505 – 1580) fue un poeta sevillano que después, en 1551, publicó en Amberes una colección de romances históricos titulada *Crónica general*. Sobre la comedia señala Cotarelo y Mori que es una

---

<sup>693</sup> J. M<sup>a</sup> Díez Borque, *op. cit.*, p. 298.

<sup>694</sup> E. Cotarelo y Mori, „Introducción“ a su edición de la *Comedia de Sepúlveda*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 6.

obra de gran valor en cuanto al estilo y lenguaje; critica sin embargo su originalidad, pues Sepúlveda sigue la tendencia de imitar a los autores italianos, como después harían de forma más sistemática Lope de Rueda y sus discípulos<sup>695</sup>. Utiliza como fuente *Il Nigromante* de Ludovico Ariosto, así como *Gl'Inganni* de Niccolo Secchi, razón por la cual se asemeja a *Los engañados* de Lope de Rueda. En la *Comedia de Sepúlveda* nos encontramos nuevamente con la doble pareja de hermanos. Violante, hija del granadino Montalbo, es separada de sus padres, al perderse de niña en un incendio. Un ciudadano de Sevilla la recoge y la lleva con él. El otro hijo de Montalbo, Alarcón, llega un día a Sevilla y se enamora de Violante, sin saber que es su hermana. Mientras tanto, Florencia, hija de un amigo del padre de Alarcón, se enamora de Alarcón y el hermano de Florencia, Osorio, se enamora de Violante. Para estar junto a su amado, Florencia se disfraza de paje y entra al servicio de Alarcón. Al final se destapan todas las identidades y se produce la doble boda de Alarcón-Florencia y Osorio-Violante, con el consiguiente final feliz. Nos encontramos aquí, una vez más, con los elementos principales de la comedia plautina *Menachmi* a través de la comedia erudita italiana; la influencia de Plauto está muy tamizada por los autores italianos que sirvieron como fuente, de quienes traduce casi literalmente varios pasajes.

Volviendo a la comedia *Carmelia* de Timoneda, en esta ocasión no se adapta ninguna comedia plautina concreta, aunque sí aparecen a través del teatro italiano que le sirve de fuente muchos elementos ya presentes en las comedias latinas. La pareja de hermanos separados al nacer –que proceden de Siracusa, como los gemelos plautinos, no de una ciudad española, como había hecho Sepúlveda-, y sus peripecias hasta el reencuentro final en Valencia, con la atractiva figura de la mujer vestida de hombre y la presencia del nigromante para ayudarles, componen el núcleo de esta comedia. Aunque no sea este el lugar para tratarlo con más profundidad, dado que no forma parte de la producción teatral de Timoneda, sí quiero destacar aquí que nuestro autor recogió un tema similar en su Patraña Trecena del *Patrañuelo*, en donde volvemos a encontrarnos con la consabida confusión de identidades de dos personajes, resuelta con la ayuda de un nigromante, que hace creer a todos que cada uno es el otro.

---

<sup>695</sup> *Ibidem*, p. 7.

### 3.2.2. Los personajes de *Los Menemnos*

La tendencia de Timoneda en *Anfitrión* de eliminar referencias a elementos propios de la cultura romana y recrear un ambiente más castellano y próximo al público –lo que ya había probado satisfactoriamente el propio Plauto respecto a sus modelos griegos–, se ve aumentada en la comedia de *Los Menemnos*. *Anfitrión* es una comedia que no se ajusta exactamente a los moldes habituales del género, por presentar personajes mitológicos, más propios de la tragedia, y por eso mismo es una comedia más hermética, que obliga en cierta manera a Timoneda a respetar los personajes y sus nombres, limitándose a añadir un sobrenombre a Sosia, el de «Tardío». Pero en *Los Menemnos*, donde ya sólo hay figuras propias de la comedia y no los marmóreos personajes míticos, el autor tiene más libertad.

El hecho de que haya dos hermanos gemelos con sus respectivos criados hace que las posibilidades cómicas del simple se multipliquen, pues ya no sólo hay uno, sino dos, Tronchón y Talega. Timoneda, consciente de la simpatía del público hacia este tipo de personajes, aprovecha sus posibilidades cómicas y los hace aparecer con más frecuencia que en la comedia de Plauto. Ambos personajes utilizan con frecuencia refranes, proverbios y latinajos, están dotados de una gracia inagotable y con ellos se introduce, sin temor a romper la verosimilitud de la obra, el lenguaje más llano y vivo, la vida cotidiana de la Valencia del siglo XVI. En el caso de Talega, criado del suegro de Menemno casado, el autor suaviza los rasgos negativos del personaje plautino, parásito demasiado interesado y vengativo que delata a su amo para vengarse, mientras que aquí permanece a su lado hasta el final. Su rasgo característico es una glotonería sin límites. Por el contrario, el criado del gemelo no casado, Tronchón, pierde alguno de sus rasgos más positivos del correspondiente latino, Mesenión. En la comedia de Plauto, Mesenión acompaña fielmente a su amo en sus múltiples viajes y se preocupa por su suerte y su fortuna, para evitar que su amo, con tanto viaje y en una ciudad de dudosa fama como Epidamno, pueda perderlo todo. Sin embargo, esta preocupación por la hacienda del amo se convierte en la comedia de Timoneda en tacañería y avaricia, como es descrito en la página 327. Además, los consejos que da a su amo al llegar a Valencia, más que una muestra de su preocupación por él, son tomados por su amo como una excepción a su habitual necedad (página 315). Por lo demás, este personaje es muy parecido al de Talega, siempre dispuesto a la broma.

Los dos hermanos se ajustan al modelo plautino. Valeroso uno y dispuesto a recorrer el mundo en busca de su hermano, acomodaticio el otro, con el único temor de ser descubierto por su mujer. La mujer del gemelo casado es un reflejo del modelo plautino de la *uxor dotata*, mujer rica y recelosa, descrita por el marido como «altiva, loca y soberbia» (página 308). Y junto a ella, el viejo padre, más comprensivo con su yerno que con su hija y dispuesto a comprender los deslices del mismo (comparables, probablemente, con los suyos en su juventud). Timoneda suprime personajes que aparecían habitualmente en las comedias plautinas, pero que ya no eran muy sugerentes para los espectadores castellanos, como el cocinero o los lorarios, y, por el contrario, introduce otros ligados a la tradición española, como el mozo Lazarillo, avisado ayudante del médico y «hermano de Lazarillo de Tormes» según el texto, evocando al famoso pícaro de la obra homónima, aparecida pocos años antes. Los nombres de los personajes, excepto los de los dos hermanos, que deben mantenerse para identificar la obra, se castellanizan, como el de los dos criados, que se transforman de *Peniculus* y *Messenio* en Talega y Tronchón, el de la cortesana, de *Erotium* en Dorotea, o el *Medicus*, cuyo nombre aquí es Averrois y tiene como ayudante a Lazarillo.

### 3.2.3. Relación entre la obra de Timoneda y el anónimo de 1555

Si bien en el caso del *Anfitrión* era innegable que Timoneda había utilizado las adaptaciones anteriores realizadas por Villalobos, sobre todo, y por Pérez de Oliva (y, por ser una mezcla de ambas, la traducción anónima de 1554), con transcripción literal de diversos pasajes, la relación de *Los Menemnos* con la traducción anónima de 1555, como ya se ha mencionado anteriormente, no es tan concluyente. Posiblemente, Timoneda conocía esta versión y la pudo utilizar en su obra, pero no como fuente principal. Prueba de ello es que hay pasajes que el traductor anónimo transforma del original latino y que Timoneda restituye a su forma original. Uno de los que resulta más significativo y que recogen Ruiz-Funes y Morales en su artículo comparativo de las traducciones de *Menaechmi* en el siglo XVI es el que aparece en la tercera escena del quinto acto, con una referencia del Médico a los dioses Esculapio y Apolo, que el traductor anónimo elimina, pero que Timoneda recupera, eso sí, cambiando el nombre de Apolo por Baco, dios más popular y conocido<sup>696</sup>. Dado que no es frecuente la copia

---

<sup>696</sup> M. Ruiz-Funes, A. Morales, *art. cit.*, p. 122-123.

literal de pasajes de esta traducción anónima en la adaptación de Timoneda, no me extenderé más en este capítulo.

#### 4. Timoneda y Plauto

En las versiones que Timoneda realiza sobre las dos comedias plautinas, *Amphitruo* y *Menaechmi*, destaca el intento de rescatar para la escena la obra de un autor, en su origen, popular, pero que había quedado reducido a círculos cultos y a la lectura o representación minoritaria. Timoneda no se formó en la universidad, pero su condición de librero le permitió acceder a gran variedad de obras, entre ellas, numerosos clásicos. Su trabajo, desarrollado en una ciudad abierta y culta, le permitió establecer contactos con autores que buscaban, como él, la renovación de la literatura, en especial, del teatro, para acceder a un público más amplio. Su producción teatral fue variada y las fuentes que utilizó, así como la manera de utilizarlas, también. Para la realización de las versiones aquí analizadas, además del texto original, utilizó en mayor o menor medida las traducciones en lengua castellana, de Villalobos para la primera obra, *Anfitrión*, de un autor anónimo editada en Amberes en 1555 para la segunda, *Los Menemnos*. Su interés al escribir estas obras no era el de un latinista ni pretendía mantener la pureza de las mismas. Además del teatro clásico latino, Timoneda se sirvió de la tradición literaria castellana, sobre todo, *La Celestina* y las obras que derivaron de ella, y la producción dramática de Torres Naharro.

Timoneda acercó el ambiente y los personajes a la realidad que el público conocía, situando incluso la acción de *Los Menemnos* en una ciudad española, Valencia. No dudó en introducir elementos modernizadores que, a pesar del anacronismo, permitían una mayor identificación del público. Acortó las obras y dio mayor relevancia a los personajes que atraían al público, como el del simple (representado por Sosia, Talega y Tronchón), que aporta una gran comicidad y rebaja la tensión dramática, en boca del cual pone refranes y dichos populares, con lo que logra una lengua actual y viva. Si bien le preocupaba la intriga, era consciente de la importancia de los personajes o, al menos, de alguno de ellos y así, aunque no realiza una cuidada caracterización de todos los personajes, no desatiende tampoco este aspecto. Todos estos elementos alejan las obras ciertamente del texto latino original, pero las acercan al autor, Plauto, también dramaturgo popular y conocedor de los gustos del público, que se comportó de manera similar al enfrentarse a los originales griegos que él traducía.

### C) ALONSO DE LA VEGA

Poco se sabe de la vida de Alonso de la Vega<sup>697</sup>, quizá originario de Sevilla. De él nos han quedado tres comedias, que Juan de Timoneda editó en Valencia en 1566 con el título *Tres famosísimas comedias del Ilustre Poeta y Gracioso Representante Alonso de la Vega*. Esta obra está compuesta por los siguientes títulos: *Tholomea*, *Seraphina* y *La Duquesa de la Rosa*. No es fácil acceder a las comedias compuestas por este autor, pues son pocas las ediciones que se han realizado. Señala Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado<sup>698</sup>, con una idea que comparte con José Sánchez-Arjona<sup>699</sup>, que estas tres piezas se imprimieron sueltas entre 1560 y 1563 y que en 1566 Timoneda las reimprimió en un solo volumen, dado que en la portada se dice que las comedias vuelven a ser sacadas a la luz. Narciso Díaz de Escovar cita la edición de 1566, sin referirse a publicaciones anteriores<sup>700</sup>. Estas comedias no se volvieron a imprimir hasta 1905, en una edición realizada por Menéndez y Pelayo. Sólo Moratín recoge algunos fragmentos en sus *Orígenes del teatro español*.

La opinión que a Menéndez y Pelayo le merecen estas piezas de Alonso de la Vega no es, desde luego, muy positiva: «En tal penuria de datos biográficos, tenemos que concretar nuestro estudio á las obras de Alonso de la Vega, y este habrá de ser necesariamente breve, porque no son ellas tales que merezcan ocupar por mucho tiempo la atención de la crítica»<sup>701</sup>. Esta opinión no la comparten todos los estudiosos y así, Pfandl valora a Alonso de la Vega más que a Rueda o a Timoneda por su fantasía y su mayor instinto dramático<sup>702</sup>.

---

<sup>697</sup> Algunos datos biográficos los recoge M. Menéndez Pelayo en el prólogo de su edición de Alonso de la Vega: M. Menéndez y Pelayo (ed.), *Tres comedias...*, pp. V-XXX.

<sup>698</sup> C. A. de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 419.

<sup>699</sup> J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Clásicos Sevillanos, 1994, p. 19.

<sup>700</sup> N. Díaz de Escovar, *Anales de la escena española correspondientes a los años 1551 a 1580*, Madrid, Imprenta Helénica, 1910, p. 16.

<sup>701</sup> M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>702</sup> L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1952, p. 121.



## 1. Las comedias de Alonso de la Vega

### 1.1. COMEDIA LLAMADA THOLOMEA

La primera de las comedias que aparecen en la edición de 1566 es la *Comedia llamada Tholomea*, dividida en ocho escenas y precedida de un argumento en prosa. A diferencia de Timoneda, que había situado sus adaptaciones de Plauto en ciudades españolas, Alonso de la Vega sitúa la acción en Alejandría. La misma historia que sirve de base a esta comedia fue utilizada por Timoneda en el primer cuento de su *Patrañuelo*, editado por primera vez en el mismo año que las comedias de Alonso de la Vega, si bien, según las palabras de Timoneda («Deste cuento pasado hay hecha comedia, que se llama *Tholomea*»), parece claro que la comedia es anterior al cuento de Timoneda. La fuente de los dos autores debe ser la misma, por la exacta correspondencia de los hechos y la identidad de nombres y de algunos pasajes, si bien no se sabe cuál pudo ser el cuento italiano del que ambos sacaron la historia<sup>703</sup>.

Una vez más se reproduce el tema de la confusión de identidades, como no podía ser menos, teniendo Alonso de la Vega como maestros y modelos a Lope de Rueda y a Timoneda, con quienes compartía amistad e inquietudes teatrales. La única novedad que aporta Alonso de la Vega al manido tema es que las dos personas cuyas identidades se confunden no son hermanos, sino hijos de dos amigos mercaderes. Ambos muchachos tienen el mismo nombre, Tholomeo, de ahí el título de la comedia, y son muy parecidos, como se dice en el Argumento: «Semejaronse tanto en estatura, y gesto, que qualquier que los vehia, tomava el uno por el otro»<sup>704</sup> (p. 5). La ya de por sí complicada trama de cualquier comedia con gemelos o dobles se enreda hasta el máximo con un supuesto incesto. Como es habitual, hay un intercambio de niños sin saberlo los padres, llevado a cabo por la nodriza que cuida a los bebés tras la muerte de las madres. Como uno de los padres pierde su fortuna, la nodriza decide intercambiar a los niños, para que el mercader rico cuide al que cree que es su hijo, pero, si el verdadero llega a tener dificultades, le ayude también. Sin embargo, este mercader rico tiene una hija, Argentina, de la que se enamora Tholomeo. Argentina queda embarazada de quien cree

---

<sup>703</sup> M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. XXII.

<sup>704</sup> Las citas de las comedias de Alonso de la Vega se hacen a partir de la edición de Menéndez y Pelayo de 1905.

que es su hermano y, por otra parte, su padre la desposa con el otro Tholomeo, su verdadero hermano, aunque ambos lo ignoren.

En el Argumento se informa al público de los verdaderos amores de Argentina con el uno de los Tholomeos y de su embarazo y, a continuación, comienza la obra con el diálogo de los dos padres, que componen las bodas de Argentina con el otro Tholomeo; el desconocimiento de los padres de la verdadera realidad, que contrasta con la información de la que dispone el público, convierte las palabras de los dos ancianos en algo ridículo. Una escena semejante al comienzo de la comedia ya la había utilizado Lope de Rueda en sus comedias, con el mismo efecto de ridiculización de los viejos que ya venía siendo habitual desde la comedia latina. La compleja situación de Argentina, embarazada y comprometida con quien no ama, se va a solucionar con la aparición de un nigromante, personaje tomado del teatro italiano, que convocará en escena a diablos y dioses, sin saber muy bien para qué, y que solucionará con sus latinajos y conjuros la situación, con las consabidas anagnórisis final y boda. El personaje del nigromante, especialmente en su habla mezclada de latinajos y conjuros sin sentido, se asemeja al personaje de la negra en Lope de Rueda, cuya única función en escena era aligerar la tensión dramática y divertir al público. Junto al nigromante aparecen figuras cómicas, como la sirvienta Cristinilla, simples como Torcato, fanfarrones vapuleados como Robledillo o el viejo Blas Carretero, al que Robledillo llama «Puto viejo», referencia clara a *La Celestina*.

De las tres comedias de Alonso de la Vega, *Tholomea* es la única en la que pueden verse ecos de comedias plautinas, filtradas por la comedia italiana, al representarse una vez más la confusión de identidades; poco más se puede decir de ella con respecto a Plauto excepto esta mínima similitud. A continuación analizaré brevemente las otras dos comedias de Alonso de la Vega, pues en ellas apenas influye el teatro de Plauto, directa o indirectamente, como en el caso de *Tholomea*.

## **1.2. TRAGEDIA LLAMADA SERAPHINA Y LA DUQUESA DE LA ROSA**

La segunda obra que aparece en este volumen, la *Tragedia llamada Seraphina*, aunque sea una tragedia y no una comedia, aparece aligerada por la presencia de personajes cómicos, como el simple o un nigromante. Como elemento más destacable de esta comedia, no demasiado interesante ni bien estructurada, cabe citar el sueño de la protagonista, en el que oye una voz que le dice que se casará con el hombre más

hermoso, el cual, según lo interpreta un nigromante, es el Amor. Al final, la joven pagará su osadía de enamorarse de un dios con la muerte de su enamorado, Atanasio.

La tercera obra es *La Duquesa de la Rosa*<sup>705</sup> y desarrolla el tema de la princesa falsamente acusada, que es salvada de la hoguera por la intervención de un paladín. Timoneda empleó también este argumento en su *Patraña sétima* y ambos, Timoneda y Alonso de la Vega, se basaron en la novela 44 de las *Novelle* de Mateo Bandello, titulada *Amore di Don Giovanni di Mendozza e della Duchessa di Savoja, con varii e mirabili accidenti che v' intervengono*. Menéndez y Pelayo, que siempre emite un juicio muy negativo sobre la habilidad de Alonso de la Vega como dramaturgo y como poeta, señala lo siguiente de esta obra: «Alonso de la Vega, que dio en esta obra pruebas de verdadero talento, dispuso la acción mucho mejor que Timoneda y que el mismo Bandello»<sup>706</sup>. Realmente, Alonso de la Vega compuso una obra de mucho mayor nivel e interés que las dos anteriores.

No aparece dividida en escenas, sólo se señalan las entradas y salidas de los personajes. Es la única de las tres que tiene un Introito, en el que, como en Lope de Rueda, varios pastores se quejan de amores no correspondidos, relato que, en un determinado momento, interrumpen para presentar el argumento de la comedia. En el introito, como también hizo Timoneda en *Los Menemnos*, aparece el dios Cupido, también aquí reprochando a los pastores sus quejas de amor. La tensión dramática se aligera con la presencia de personajes cómicos, como Tomé Santos, el simple, Bravonel, fanfarrón hasta en el nombre, el bachiller o doctor Valentín con sus latines, cómo no, o un personaje no muy utilizado por Timoneda, el Portugués, el cual, con su habla extranjera, introduce una nota cómica. Esta figura del extranjero ya la había utilizado exitosamente Plauto en comedias como *Persa* y aparece frecuentemente, por ejemplo, en las comedias de Torres Naharro o en las de Lope de Rueda. La acción se sitúa entre Dinamarca y España, adonde acude la Duquesa en peregrinación a Santiago. Así, por una parte, se aproxima la acción a los espectadores, pero, por otra, se dota a la obra de un cierto elemento exótico.

---

<sup>705</sup> Sobre esta obra, *vid.* el artículo de A. Guarino y G. B. De Cesare, «Dalla novella alla scena: “La duquesa de la Rosa” di Alonso de la Vega», G. B. De Cesare, *La festa teatrale hispanica. Atii del Convegno di Studi, Napoli 1-3 dicembre 1994*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 21-33.

<sup>706</sup> M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. XXVII.

Poco más cabe decir de las comedias de Alonso de la Vega. Sus fuentes son, evidentemente, italianas, más los *novellieri* que las obras de la comedia erudita italiana, y a través de estas fuentes llegan a sus obras ecos indirectos de la comedia latina de Plauto, visibles sobre todo en la *Comedia Tholomea*. Formó, junto a Rueda y Timoneda, un círculo teatral fecundo, que desarrolló su labor en Valencia y que volvió los ojos hacia el teatro italiano, para extraer de él recursos y temas con los que enriquecer un teatro que llevaba décadas buscando una forma definitiva.

## CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO TERCERO

Se ha hecho hasta aquí un largo recorrido a través del siglo XVI, en el que diferentes dramaturgos fueron buscando el camino desde un teatro culto hasta las tablas y el aplauso del público. Hemos analizado la obra de diversos autores, cada uno con sus características, pero todos ellos con un elemento común: son dramaturgos profesionales, no profesores encargados de concebir obras para representaciones académicas.

En este capítulo se ha ido viendo la influencia que ejerció o pudo ejercer Plauto en estos autores. Al final de cada apartado se han recogido los aspectos principales en los que se ejerció esa influencia. Ahora, al concluir el capítulo, quiero resumir los puntos comunes que presenta este grupo tan heterogéneo.

Hemos ido pasando de un teatro menos elaborado, como el de Juan del Encina, a través de una de las grandes obras de la literatura española, *La Celestina*, cuyo carácter dramático ha sido largamente discutido, hasta llegar a obras mejor construidas, como las de Bartolomé de Torres Naharro, o que gozaron de notable éxito, como las de Lope de Rueda. En todas ellas se ve la influencia del teatro italiano y, a través de él, del teatro clásico de Plauto. Es decir, estos autores, alguno de los cuales está documentado que poseía conocimientos de la lengua latina suficientes como para leer las comedias de Plauto en su lengua original, no toman el teatro latino como fuente directa, sino indirecta, a través del teatro italiano. La utilización del teatro italiano como fuente se une al uso de otras fuentes importantes: la literatura medieval española y *La Celestina*. Esto va a condicionar el tipo de influencia que va a ejercer Plauto en sus obras.

En general, no se traduce o adapta una comedia concreta de Plauto, sino que se toman elementos de carácter interno (temas, personajes) o externo (técnica teatral) que ayuden a hacer las obras cada vez más atractivas para el público. Se adaptan personajes del elenco plautino o elementos caracterizadores de los mismos que habían demostrado su efectividad. El más importante de los personajes es el bravucón, fanfarrón y cobarde, y la alcahueta, para la que la influencia de las alcahuetas plautinas se une a la alcahueta por excelencia, Celestina. Rasgos del siervo, el auténtico protagonista del teatro de Plauto, se ven siempre en los criados y simples.

La técnica teatral del teatro romano, mucho más avanzada que la del teatro medieval, ofrecía a estos autores enormes posibilidades. El aparte, los largos monólogos del *servus currens*, la elaboración de los diálogos, la utilización del espacio escénico,

todo aquello en lo que Plauto había demostrado su maestría, fue utilizado también por los autores españoles.

Un elemento muy presente en las obras que hemos analizado es el uso del doble y la confusión de identidades. Los autores españoles se sirvieron de aquellas obras italianas en las que se había utilizado el motivo de *Menaechmi*, una de las comedias plautinas más famosas, con la presencia de una pareja de hermanos gemelos, que conllevaba una larga serie de confusiones. Se introdujo como variante la presencia de hermanos de diferente sexo, hombre y mujer, que obligaba normalmente a la mujer a disfrazarse de hombre, en ocasiones también al hombre a disfrazarse de mujer. Esta situación, la mujer vestida de hombre, se convirtió en uno de los elementos caracterizadores de muchas obras del teatro barroco español. Su origen fue Plauto, su camino pasó por Italia, los dramaturgos españoles del XVI utilizaron habitualmente este motivo y demostraron sus posibilidades de éxito.

Otro elemento que introdujo por primera vez Bartolomé de Torres Naharro en su *Comedia Ymenea*, y que después se convirtió en el motivo principal del teatro barroco, fue el honor. Desde Plauto y a través de *La Celestina*, el tema principal de las comedias era el amor y el objetivo del joven era conseguir a su amada. A partir de ahora, el desencadenante de la acción no va a ser sólo el amor de un joven hacia una mujer, sino también de qué modo este amor puede manchar el honor de la joven y su familia.

Hemos visto cómo estos autores acuden al teatro italiano como fuente, a través del que llega también la influencia del teatro latino. También hemos visto el caso de Timoneda, que sí traduce dos obras de Plauto, *Amphitruo* y *Menaechmi*, utilizando las traducciones ya existentes en España y que hemos visto en el apartado del teatro culto en el capítulo II. Es decir, bien de forma directa, bien indirectamente, las comedias que más influyeron en el teatro español fueron las que presentaban una pareja de dobles.

La razón de esta elección es que estas comedias ofrecían enormes posibilidades cómicas y la comicidad era el camino para llegar al público. Igual que Plauto hizo con sus originales griegos, así actuaron los dramaturgos españoles del siglo XVI respecto a las comedias latinas: respetarlas, sí, pero someterse a ellas, no. El objetivo de los dramaturgos españoles era hacer un teatro representable y atractivo. Sus fuentes eran un teatro clásico, evolucionado, pero alejado del público, que fue modernizado por la comedia humanística italiana. Todo ello, combinado con la riqueza de *La Celestina*, ofrecía a los autores españoles muchas posibilidades. Así, nuestros dramaturgos, al traducir una comedia de Plauto o, más a menudo, al escribir una obra original basada en

Plauto, eliminaron los que pudiera no ser atractivo (personajes poco importantes, largos parlamentos), favorecieron la comicidad dándole un enorme protagonismo al criado y alargando situaciones jocosas, y modernizaron el mundo latino colocando la acción en ciudades españolas conocidas por los espectadores. Un modelo de éxito que ya había empleado Plauto con sus originales griegos.

El resultado de este largo camino fueron obras que avanzaron desde una menor a una mayor complejidad, la mayoría hoy casi olvidadas, valiosas en sí mismas y también preparatorias del resplandor del teatro barroco, pero que resultan enormemente atractivas para ver de qué modo la literatura clásica latina se mantenía viva y se mezclaba con otras fuentes para ganar en riqueza.

## **CAPÍTULO CUARTO**

### **PLAUTO EN ESPAÑA A PARTIR DEL SIGLO XVII**



## CAPÍTULO CUARTO

### PLAUTO EN ESPAÑA A PARTIR DEL SIGLO XVII

y, cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
para que no me den voces [...].  
(Lope de Vega, *Arte nuevo...*, vv. 40-44)<sup>707</sup>

No se pretende en este capítulo hacer un análisis exhaustivo de la presencia de Plauto en España a partir del siglo XVII, tanto en el género dramático como en otros géneros, porque daría lugar a un trabajo tan largo como el que se ha realizado hasta aquí, sino más bien una visión panorámica de la evolución de dicha presencia. Con ello se pretende ofrecer ofrezca unas pautas acerca de cómo cambió la opinión de estudiosos y dramaturgos sobre el teatro latino y Plauto en particular y completar así la visión que hemos ofrecido hasta aquí, aunque no de una forma detallada que sobrepase los límites de este trabajo.

Se ha hecho hasta aquí un recorrido desde la Antigüedad hasta el siglo XVI, viendo en cada momento hasta qué punto fue Plauto un clásico y de qué manera estuvo presente en el panorama literario español. En la Edad Media casi desapareció como varias de sus comedias, encerrado en bibliotecas y libros y ausente de las tablas, su verdadero mundo. En el siglo XVI, tan rescatado del polvo de las bibliotecas como sus últimas comedias perdidas, Plauto volvió a la luz, a los escenarios en Italia y, a través de las relaciones de España con este país y de su influencia, más humildemente, a escenarios universitarios o de colegio o, en manos de quienes pretendían crear un teatro popular, poco a poco a las tablas.

Llegamos al siglo XVII y esas seis llaves con que Lope de Vega encerraba a Plauto y a Terencio y con ellos, a la literatura y al teatro grecolatinos, parecieron cumplir su función. ¿Silencio? ¿Ausencia de Plauto en las tablas a partir del desarrollo de la comedia nueva española? Puede parecerlo. Ciertamente, en nuestro país no hubo un resurgir de la figura del comediógrafo Plauto tan fuerte como en Italia, pero, como hemos visto, Plauto fue un modelo para los dramaturgos españoles del siglo XVI más importante de lo que pueda pensarse en un primer momento; sin embargo, esta

---

<sup>707</sup> Las citas del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, están tomadas de la edición de J. M. Rozas, disponible en internet, [http://cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Lope/no\\_dram.shtml](http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Lope/no_dram.shtml).

importancia se redujo considerablemente en el siglo XVII ante la magnitud de figuras como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y tantos otros que convirtieron el teatro español, a su vez, en un modelo para otros países.

En el capítulo primero y segundo hemos hablado de la presencia en España de manuscritos, ediciones, traducciones y adaptaciones de comedias plautinas, en latín y en castellano, nacionales y extranjeros. Sin ser una cantidad elevada, en el siglo XVI se realizaron numerosas ediciones de la obra de Plauto –menos de Terencio– desde una época temprana hasta bien avanzado el siglo: la traducción de López de Villalobos es de 1517 y la adaptación de Pérez de Oliva de *Amphitruo* se reedita en 1586; a comienzos del siglo realiza Nebrija una edición del corpus terenciano, reeditada en 1524, y en 1557 aparece la edición de Pedro Simón Abril. Señala Beardsley que en el siglo XVI se realizaron en España 190 ediciones de traducciones de autores clásicos y 76 en el extranjero, mientras que en el siglo XVII el número bajó de 190 a 175 en las ediciones nacionales y de 76 a 40 en las extranjeras. Por otra parte, Plauto se encontraba en el siglo XVI entre los diez autores grecolatinos más editados, mientras que en el siglo siguiente no se registra ninguna edición de sus obras<sup>708</sup>. ¿Qué hay detrás de estos números? ¿Qué nos dicen sobre la valoración que se tenía a partir del siglo XVII de las comedias de los grandes comediógrafos latinos, Plauto y Terencio?

### **1. Presencia de Plauto en las preceptivas dramáticas del siglo XVII**

Durante el siglo XVI, la opinión de humanistas y estudiosos marcaba el camino que los escritores debían seguir para que sus obras fuesen valoradas. La valoración del comediógrafo latino Plauto era siempre positiva, si bien los estudiosos veían en él más un modelo de buena latinidad que un maestro de teatro; de lo último ya se ocuparían los propios dramaturgos, que para eso era su oficio. No sucede lo mismo al estudiar las preceptivas teatrales compuestas a finales del siglo XVI y en pleno siglo XVII.

Hasta el siglo XVI, la teoría sobre el teatro transmitida por las autoridades clásicas, Aristóteles, Horacio, Donato y sus seguidores, se acataba casi rigurosamente y los intentos de crear algo nuevo y de separarse de ellos, generalmente de manos de los dramaturgos más que de los humanistas, eran aún muy tímidos. En las preceptivas

---

<sup>708</sup> Th. S. Beardsley Jr., «The Classics in Spain: the Sixteenth versus the Seventeenth Century», Ch. B. Faulhaber, R. P. Kinkade, T. A. Perry, *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac, Maryland, Scripta humanistica 17, 1986, pp. 12 y ss.

dramáticas compuestas en el siglo XVII se observa una mayor separación entre preceptistas y dramaturgos. Los preceptistas siguen basándose en las autoridades clásicas, de cuyo influjo no pueden sustraerse. Los dramaturgos, por el contrario, oscilan entre el peso de la tradición y su propia fuerza creadora; habrá también dramaturgos que se dedicarán a la crítica teatral y se observa en ellos un aumento del interés por comprender el hecho dramático y estructurarlo en tratados o en textos menos elaborados. Este interés por la poética venía fraguándose desde el siglo anterior y siempre de la mano de los clásicos; de hecho, si en la primera mitad del siglo XVI el género que más se editaba de la literatura grecolatina era la Historia, en la segunda mitad se publicaron más libros sobre teoría poética<sup>709</sup>.

Se ha visto que en la teoría dramática creada desde la Antigüedad hasta el siglo XVI, la comedia era un género minusvalorado y era definida siempre en contraposición a la tragedia, no de forma independiente. Por ello, autores “serios” que querían dedicarse a la comedia tenían que asegurar sus conocimientos para alejar las sospechas de falta de capacidad para algo mejor; se veían, además, obligados, a justificar las ventajas de la comedia, que era un género ameno y un reflejo de la vida, lo cual, combinado, tenía un alto valor pedagógico y cumplía el consejo horaciano de enseñar lo útil de forma dulce. Pero, a partir del siglo XVII, esta actitud va a cambiar. A finales del siglo anterior Lope de Vega ya había empezado a componer sus comedias y en el siglo XVII, su éxito era incuestionable y su forma de hacer teatro quería ser imitado por todos; la comedia ya no era un género de segunda fila, era una garantía de éxito y ganancias económicas, lo que hacía innecesario una justificación. Sin embargo, ¿cómo combinar la fuerza de este nuevo género con la teoría, todavía prestigiosa, de los maestros de la antigüedad clásica? ¿Qué actitud adoptar, someterse a unas normas “viejas” o liberarse para crear algo nuevo? Evidentemente, el peso de la tradición no podía desaparecer tan fácilmente y la preceptiva del siglo XVII va a basarse también en la *Poética* de Aristóteles, en Horacio y en sus comentaristas; así, como señalan Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, «se parte de lo “antiguo” para dejarlo atrás, lentamente, ante la evidencia de lo “nuevo”»<sup>710</sup>.

---

<sup>709</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>710</sup> F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 27.

Aunque la comedia estuviese menos valorada que la tragedia a los ojos de los preceptistas, éstos no dudaban de la maestría de Terencio y Plauto, el primero, más apreciado por los teóricos por su decoro y mayor moralidad, el segundo, más imitado por los dramaturgos por su vivacidad. Estas teorías se habían plasmado en la práctica en piezas pensadas para un público minoritario en un ambiente selecto o bien, de la mano del teatro italiano, en imitaciones más o menos afortunadas, pero que buscaban más que encontraban una fórmula verdaderamente exitosa. Esa fórmula la consiguió Lope de Vega y ante sus obras, aparentemente tan novedosas y separadas de la tradición clasicista, se tomaron dos posturas. Por una parte, hubo preceptistas que criticaron el abandono de los modelos clásicos, Plauto y Terencio, lo que habría traído consigo la creación de obras malas y sin arte. Por otra parte, algunos preceptistas y la mayoría de los dramaturgos prefirieron renunciar a la tradición y volver los ojos a un nuevo género, que no había nacido de la nada, pero que tampoco podía crecer encorsetado en las normas. Según señala Oleza, la afirmación de Cervantes, hecha en *El rufián dichoso*, de que «los tiempos mudan las cosas» se convirtió en un lugar común para proclamar no sólo el derecho a un Arte Nuevo, sino la superioridad del mismo en los nuevos tiempos<sup>711</sup>. La libertad creadora, que impone velozmente novedades, se justifica por los gustos del público, pues, como dice Ricardo del Turia –pseudónimo tras el que se esconde el magistrado Pedro Juan de Rejaule y Toledo, nacido entre 1586 y 1590 y muerto después de 1640–, en su *Apologético de las comedias españolas* (1616), «es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día»<sup>712</sup>.

Los preceptistas que defendían la necesidad de someterse al arte y, por ello, de seguir utilizando los modelos clásicos latinos, basaban su defensa en una crítica de la comedia nueva surgida con Lope de Vega, cuyas obras, según ellos, eran malas precisamente por apartarse de los preceptos transmitidos desde la Antigüedad. Veamos a continuación algunos ejemplos, citados según el orden cronológico de las obras. Una obra muy significativa de la época es el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva (1550-1610); en la «Epístola III» se dice lo siguiente:

Dirás que ni la quieres ni deseas,

---

<sup>711</sup> J. Oleza, «Del primer Lope al Arte Nuevo», Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, D. McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, p. 23. Esta edición está accesible en internet, en la página [www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF](http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF).

<sup>712</sup> *Apud.* F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 168.

que no son las comedias que hacemos  
con las que te entretienes y recreas.  
Que ni a Ennio ni a Plauto conocemos,  
ni seguimos su modo y artificio,  
ni de Nevio ni Accio lo hacemos.  
Que es en nosotros un perpetuo vicio  
jamás en ellas observar las leyes  
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio<sup>713</sup>.

Similar es la opinión de Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-¿1639?), en sus obras *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) y *El pasajero* (1617):

Los autores de comedias que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio. Así, por agradarle, alimentándole con veneno, componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de decir, gastando quien las va a oír inútilmente tres o cuatro horas, sin sacar al fin dellas algún aprovechamiento. (*Plaza*)<sup>714</sup>

Plauto y Terencio fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido quien presume saber más cierto género de farsa menos culta que gananciosa. (*Pasajero*)<sup>715</sup>

En *Las eróticas o amatorias* (1617) de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) nos encontramos con las palabras de un hombre que aconseja a su amigo cómo hacer comedias. Nada más fácil: las nuevas comedias no tienen ya ningún artificio ni valía, pues se ha renunciado al arte y «fábulas compusieron Plauto y Terencio / que ya para Castilla son escoria»<sup>716</sup>. Villegas era un gran conocedor y admirador de la literatura grecolatina y de ello dejó cumplida prueba en su obra *Dissertationes criticae*, compuesta en los últimos años de su vida y formada por 231 pequeños ensayos en latín, en los que comenta pasajes de diferentes autores griegos y latinos. De Plauto habla en

---

<sup>713</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>714</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>716</sup> *Ibidem*, p. 187.

dos disertaciones, la sexta y la vigésima segunda, y para él, sus comedias son *venustae, lepidae y elegantes* y tan válidas, que cualquier profesor de retórica las puede emplear como modelo de elocuencia<sup>717</sup>.

Guillén de Castro (1569-1631), en su conocida obra *El curioso impertinente* (1618), introduce un pasaje en el que conversan el Duque y un Camarero, En un determinado momento, el camarero se sorprende de que las nuevas comedias triunfen en un país en que Plauto y Terencio tienen tan grandes amigos. Preguntado por el Duque si esas comedias le parecen malas, él, que podría representar los gustos del pueblo, no obstante contesta que sí<sup>718</sup>.

Frente a estos autores, se encuentran los que defienden el nuevo teatro español y su derecho a crear algo nuevo. Significativo es el título de la obra de Agustín de Rojas (1572-1618), *Loa de la comedia*, aparecida en 1603. En ella, Rojas renuncia a la tradición clásica y cita como padre del teatro español a Lope de Rueda, un autor que, si bien fue de los primeros que buscó el acercamiento del teatro a un público mayoritario, lo hizo precisamente traduciendo e imitando adaptaciones italianas de comedias plautinas, aparente paradoja que es un buen ejemplo del devenir histórico del teatro. Así, Agustín de Rojas dice:

Entonces escribió Plauto  
aquella de su *Alcumena*,  
Terencio escribió su *Andria*, [...].  
Y porque yo no pretendo  
tratar de gente extranjera,  
sí de nuestros españoles,  
digo que Lope de Rueda,  
gracioso representante  
y en su tiempo gran poeta,  
empezó a poner la farsa  
en buen uso y orden buena<sup>719</sup>.

---

<sup>717</sup> E. Marqués López, «Plauto en las *Dissertationes criticae* de E. M. de Villegas (Edición y comentario de las *dissertationes* 6 y 22)», *Berceo*, 142, 2002, pp. 133-151.

<sup>718</sup> *Apud.* F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>719</sup> *Ibidem*, p. 123.

Ya se ha citado anteriormente una parte de *El rufián dichoso* (¿1615?) de Cervantes. Lo importante de este pasaje es que, en unos pocos versos, aparece de forma muy condensada lo que fue la teoría dramática del siglo XVII: una renovación partiendo de lo antiguo. Así, se nos dice lo siguiente, puesto en boca nada menos que de la Comedia:

Los tiempos mudan las cosas  
y perficionan las artes [...].  
Buena fui pasados tiempos,  
y en éstos, si lo mirares,  
no soy mala, aunque desdigo  
de aquellos preceptos graves  
que me dieron y dejaron  
en sus obras admirables  
Séneca, Terencio y Plauto,  
y otros griegos que tú sabes.  
He dejado parte dellos,  
y he también guardado parte,  
porque lo quiere así el uso,  
que no sujeta el arte<sup>720</sup>.

Unos años después, en 1622, se publica la obra de Francisco de Barreda, titulada *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*<sup>721</sup>. En ella se cita a Plauto y a Terencio como los únicos autores antiguos salvables, pero la opinión que de ellos ofrece el autor no es muy elogiosa. Plauto y Terencio imitaron a los autores griegos y, con ello, también sus errores y sólo una visión objetiva y desapasionada permitirá valorarlos en su justa medida, sin alabanzas desproporcionadas<sup>722</sup>. Cita el

---

<sup>720</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>721</sup> De esta preceptiva dice M. Menéndez y Pelayo: «No se escribió mejor poética dramática en el siglo XVII. Todos los argumentos de Tirso, de Ricardo de Turia, de Alfonso Sánchez, se encuentran recogidos y enlazados por Barreda». *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1974<sup>4</sup>, p. 794.

<sup>722</sup> «Veamos, pues, si la comedia nueva escarmentó en los yerros de la antigua y llegó a perfección. Plauto y Terencio son los que se han librado del hambre de los años, sus comedias son las que llaman nuevas, porque pulieron y descortezaron lo rústico y mal advertido de las antiguas. Terencio siguió a Plauto, éste a Menandro, y así cayeron todos donde el que los guiaba. Miraron mucho por el aplauso del pueblo, hicieronle árbitro de sus glorias, juez de sus esfuerzos, pusieron en sus manos sus laureles, y por solicitarlos lisonjeáronle el gusto, habláronle en su lengua, humilláronse para dejarse tratar, y con todo eso hágase alarde de la graciosidad y urbanidad de Plauto, que empeñó todos sus nervios en ella. Mírese

autor el *Amphitruo* de Plauto, obra apreciada, pero controvertida, por mezclar dioses y hombres; aparte de esta aberración genérica, la comedia adolece de otros fallos compositivos. Según Barreda, a los antiguos hay que imitarlos con moderación y evitar el error de los italianos, que, por emular ciegamente la Antigüedad, perdieron la gloria<sup>723</sup>; por otra parte, si Plauto y Terencio tuvieron éxito en su tiempo, hoy el público y sus gustos son otros y sus comedias ya no pueden gustar, «porque como ha crecido el ingenio de los hombres y con los ojos del tiempo ha descubierto mayores agrados, no se contentará con aquéllos».

Queda para el final una obrita que, pese a su brevedad, es uno de los más importantes y debatidos textos de preceptiva dramática del siglo XVII. Con unos versos de ella he encabezado este apartado y, por ser su autor quien es, ella nos va a servir de enlace para pasar a las piezas teatrales y ver en las mismas la posible influencia de Plauto. Se trata de la obra compuesta en 1609 por Lope de Vega y titulada *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Es una obra muy corta, de 389 versos, en la que Lope traza un esbozo de las características de la que él denomina “comedia nueva”, una teoría que ahora, a diferencia del siglo XVI, llega después de que el género ya ha triunfado en los escenarios y no como base teórica para la composición. De esta obra se ha obtenido la cita que siempre se toma como prueba de la ausencia de los clásicos en las comedias del siglo XVII: son los versos 40 a 44, en los que Lope habla de la necesidad de prescindir de los preceptos o de encerrarlos con seis llaves y abrir la puerta a la libertad creadora. Sin embargo, no debió cerrar tan bien, porque precisamente uno de los puntos importantes del *Arte nuevo* es la definición del término “tragicomedia”, conflictivo, pero necesario para caracterizar el nuevo género teatral creado por Lope, y en este punto, ni él ni nadie podían sustraerse a seguir a Plauto, el primero que utilizó el término y la costumbre de introducir en la comedia elementos propios de la tragedia. Así, dice Lope de Vega:

---

sin la veneración que suele persuadir la antigüedad, sin la estimación que la envidia hace de los muertos para oscurecer los vivos». *Apud.* F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 222.

<sup>723</sup> «Probemos, pues, a imitar estos antiguos medrosamente. Hagamos lo que Italia, que, teniendo ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera. No se atreven a salir de aquellos claustros; son inviolables aquellos muros». *Ibidem*, p. 223.



Elíjase el sujeto, y no se mire  
(perdonen los preceptos) si es de reyes [...].  
Esto es volver a la comedia antigua  
donde vemos que Plauto puso dioses,  
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter. (vv. 157-167)

La referencia al *Amphitruo* de Plauto como fuente de esta mezcla es un lugar común en la época. Tres años antes de la publicación de la obra de Lope, en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, ya mencionado, decía este autor que a él le culpaban porque «fui el primero / que reyes y deidades di al tablado»<sup>724</sup>. Nada más lejos de la verdad, porque esto venía siendo habitual en todos los autores que imitaron en el siglo XVI el *Amphitruo* de Plauto y fueron unos cuantos, como hemos visto; sí es verdad que, fuera del ámbito de las traducciones e imitaciones plautinas, tal práctica no fue tan frecuente como en el teatro nacional del siglo XVII. Posteriormente, en 1617, Francisco Cascales volverá a citar en sus *Tablas poéticas* el ejemplo de *Anfitrión* como lo que él denomina “comedia doble”, pieza que tiene materia cómica con personajes graves y humildes<sup>725</sup>. También Fernando de Rojas había empleado el término “tragicomedia”, tomado con bastante seguridad de Plauto, para referirse no a la mezcla de personajes nobles con bajos, sino al final trágico. Lope de Vega lo hace para aludir a la mezcla de personajes, consciente de que esta mezcla no es aceptada por los preceptistas:

Terencio fue más visto en los preceptos,  
pues que jamás alzó el estilo cómico  
a la grandeza trágica, que tantos  
reprehendieron por vicioso en Plauto,  
porque en esto Terencio fue más cauto. (vv.106-110)

No obstante, en la obra de Francisco de Barreda citada más arriba, el mayor mérito que encuentra este autor en el *Amphitruo* plautino es su atrevimiento al mezclar dioses y hombres. Tal atrevimiento es semejante al de sus contemporáneos, que no dudan en romper con una norma que venía siendo pilar de la poética, como él dice:

---

<sup>724</sup> *Apud* F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 143.

<sup>725</sup> *Ibidem*, p. 199.

Parécele a Aristóteles que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y apartadas, no mezcladas y conformes, como nosotros las veíamos. Hay hombres tan supersticiosos de la antigüedad que, sin más abono de que hace muchos años que uno dijo una cosa, la siguen tenazmente y sobre eso harán traición a su patria. Siendo así que debemos dar más crédito a los modernos, porque éstos vieron los antiguos y la aprobación o enmienda de los tiempos, a cuya hacha encendida debemos la luz de todas las cosas<sup>726</sup>.

Señala Rozas, al hablar sobre el *Arte nuevo*, que el valor y preponderancia que se da al concepto de tragicomedia es la ruptura más grave con el arte antiguo basado en Aristóteles<sup>727</sup>. Lope conoce las obras de los teóricos, tanto Aristóteles como Donato o sucesores tan importantes como Francesco Robortello, a quienes cita en su *Arte nuevo*, pero ante ellas no muestra el mismo sometimiento que sus antecesores. La razón para mezclar la tragedia con la comedia es dar gusto al público, siempre deseoso de novedades; tal justificación va a ser frecuente en las preceptivas dramáticas del siglo XVII y también tuvo que hacerla Lope de Vega ante los académicos que le escuchaban, porque a comienzos de siglo, esta decisión era todavía una osadía. Sus seguidores no necesitarán hacerlo, el éxito les da la razón. Ricardo de Turia, en su obra ya citada *Apologético de las comedias españolas* (1616), define la tragicomedia como un «mixto formado de lo cómico y lo trágico», un Hermafrodito, y señala que, para defender este género, no hay que acudir a autores extranjeros, sino ver el éxito que tiene en el país, lo que es más un motivo de alabanza que de reprehensión<sup>728</sup>. Seis años después, Francisco Barreda no sólo no ve necesario justificar la comedia española, sino que ya la convierte en ejemplo. Tirso de Molina compuso en 1621, en honor de Lope de Vega, un texto titulado *Cigarrales de Toledo*, en donde elogia a Lope como maestro y omite las opiniones de cuantos quisieran criticarle por ir contra el arte según las normas clásicas para buscar el aplauso del público<sup>729</sup>:

Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutiliza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí y para que los que nos preciamos de sus

---

<sup>726</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>727</sup> J. M. Rozas, «Significado y doctrina del arte nuevo de Lope», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible en la misma página web que su edición del *Arte nuevo*.

<sup>728</sup> F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 177-178.

<sup>729</sup> J. F. Montesinos, «La paradoja del “Arte nuevo”», A. Sánchez Romeralo, *Lope de Vega. El teatro*, vol. I, Madrid, Taurus, 1989, p. 163.

discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe –que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos– dícelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección<sup>730</sup>.

En este texto de Tirso de Molina se subraya la modestia y falta de arrogancia de Lope de Vega, que frena las abundantes críticas por parte de los eruditos de la época de todo lo contrario. Resulta interesante ver cómo se recurre al argumento del gusto de la plebe a modo de justificación, pese a que Lope de Vega había tenido la capacidad de consolidar un nuevo tipo de comedia por sí mismo, partiendo de los elementos que le había legado la tradición, pero moldeándolos con su propia genialidad. Sin embargo, al final de su vida, sin necesidad ya de justificarse, dice Lope de Vega en el prólogo de *El castigo sin venganza*: «Está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega, y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres», argumento similar a los que se han citado anteriormente de Cervantes en *El rufián dichoso* y de Ricardo de Turia en el *Apologético de las comedias españolas*.

Lope aconseja separarse de las fuentes clásicas para poder crear un teatro nuevo y fresco. Sin embargo, son los mismos clásicos quienes le ofrecen la forma para sus obras. Incluso a pesar de unas normas estrictas, ellos también adoptaron, en ocasiones, una actitud similar a la que defendían los dramaturgos del siglo XVII, de respeto unido a cierta rebeldía. Plauto también tuvo que justificarse en el prólogo de su *Amphitruo* por mezclar dioses y personajes humildes y lo hizo con el mismo argumento que los autores del XVII: había que contentar al público (que en aquellos tiempos seguramente no sería, en su impaciencia, muy diferente al español). En el paso del siglo XVI al XVII se observa un notable cambio de actitud hacia los clásicos. El respeto, que no acatamiento, a los clásicos durante el siglo XVI se unía a un ambiente de admiración hacia la Antigüedad, vista como un modelo insuperable, por lo que la copia de sus obras, lejos de ser un motivo de vergüenza, era más un motivo de orgullo. El teatro español del siglo XVI no estaba todavía muy evolucionado ni tenía una estructura determinada capaz de

---

<sup>730</sup> *Apud.* F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 212.

atraer la atención tanto de eruditos como del público, pero, durante este siglo, se produce una serie de avances que va a cambiar radicalmente esta situación. Se recibe el influjo del teatro italiano y, con él, del latino, lo que provoca una evolución de formas, temas y técnicas escénicas. Lope de Vega reúne todos estos avances en una fórmula de éxito, con lo que el teatro se convierte en un fenómeno popular y el público ya no se conforma con unas pocas obras, perfectas formalmente, pero insulsas. Los dramaturgos, por su parte, son conscientes del éxito de que disfrutaban y de las exigencias del público. La imitación de los clásicos ya no es una buena carta de presentación y, por otra parte, ¿por qué seguir imitándoles, si ellos son capaces de crear algo mejor? Sin embargo, nada surge de cero, el teatro de Lope y sus seguidores es heredero del latino y de la poética grecolatina y no pueden renunciar a ello, aunque tampoco alardeen. En un artículo sobre la tradición clásica en la literatura española de Enrique Ángel Ramos Jurado aparecen unas palabras que resumen perfectamente esta actitud: «es sabido que Lope entraba a saco en todos aquellos fondos en que veía posibilidad de escenificación, fuera cual fuera el país o la época, desde la antigüedad a sus días, desde lo profano a lo sagrado, y, por tanto, el mundo antiguo no fue un campo vedado al impulso creador del genio»<sup>731</sup>. Los dramaturgos del siglo XVII, aunque quisieran superar a los latinos, eran conscientes de que su teatro era una fuente muy importante. A esta fuente acuden con más frecuencia de lo que pueda parecer, aunque no lo hagan de forma abierta y sea difícil rastrear esta huella o separar lo que está tomado de la tradición clásica y lo que ya ha pasado a formar parte del acervo popular.

Formalmente, el teatro de Lope, la comedia nueva, en la que se mezcla el género de la tragedia y de la comedia, va a justificarse precisamente recurriendo a una fuente latina, a Plauto y su *Amphitruo*. La temática ya va a ser diferente y más variada que la de las comedias latinas; de otro modo, el teatro no hubiera podido evolucionar. No obstante, algunos motivos que se venían utilizando insistentemente desde los comienzos del teatro español y que hundían sus raíces en el teatro plautino, siguen apareciendo en algunas comedias de los grandes dramaturgos del siglo XVII, no de forma pura, sino adaptados al nuevo esquema. Se habían convertido ya en motivos populares archiconocidos, independientes de su origen latino, por lo que más que hablar de

---

<sup>731</sup> E. Á. Ramos Jurado, «Comedia mitológica y comedia histórica. La tradición clásica en Lope de Vega», *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y M<sup>ra</sup> Teresa León, y la novela histórica)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, p. 14.

influencia directa del teatro de Plauto y Terencio, se puede hablar de una herencia común que parte de ellos y sigue su propia trayectoria. Por ello, al analizar el teatro del siglo XVII dentro de un trabajo sobre la influencia en España de Plauto, podemos hablar ya de madurez de esta influencia, pues la imitación directa y más o menos servil ha traído como consecuencia la aceptación y conocimiento por todos de los principales motivos del teatro latino, que se independizan de sus orígenes para fertilizar no ya sólo otros géneros teatrales, sino cualquier género literario.

## **2. Presencia de Plauto en las obras dramáticas: referencias y semejanzas**

La influencia de Plauto en el teatro del siglo XVII ha sido muy poco estudiada. Quizá por la afirmación de Lope de que sacaba a Plauto y a Terencio de su estudio, se ha pensado que ésta era nula. No vamos a encontrar ahora imitaciones tan claras como las estudiadas en el caso del teatro universitario del siglo XVI, no hay traducciones o adaptaciones de comedias concretas. Pero Plauto y Terencio siguen estando presentes, aunque camuflados. En las páginas siguientes se citarán algunas obras de los más importantes dramaturgos en las que puede rastrearse la huella de esa influencia. Dada la magnitud del corpus de comedias del teatro español del Siglo de Oro, es imposible ir pieza por pieza. Este es un trabajo que queda por hacer dentro de la crítica española, aunque sí hay algunos estudios realizados al respecto, que son de gran ayuda y que han servido de base para este apartado. La bibliografía citada sobre cada autor no será, por razones evidentes, exhaustiva, sólo se citarán referencias que tengan que ver con el aspecto aquí tratado o que puedan ayudar a avanzar en este terreno.

### **2.1. Lope de Vega**

Aunque no presentemos aquí una biografía de Lope de Vega (1562-1635), de sobra conocida, sí hay que hacer referencia a algunos hechos de su vida que pueden ser significativos a la hora de estudiar la influencia del teatro latino en su obra. En primer lugar, su formación humanística. Lope presumía de ser un gran conocedor de la lengua latina y, según su biógrafo, Pérez de Montalbán, a los cinco años ya la leía y traducía. Estudió latín durante dos años con Vicente Espinel, escritor, músico y aventurero español. En 1572 comenzó sus estudios en el Colegio Imperial de Madrid y un año más tarde, en el de los Teatinos. Ese mismo año realizó la traducción del poema de

Claudio *De raptu Proserpinae*<sup>732</sup> y, más tarde, tradujo parte del *De deorum imaginibus* de Albricio<sup>733</sup>. Entre 1574 y 1576 estudió en el colegio de los jesuitas de Madrid, donde también cursó sus estudios Calderón de la Barca varias décadas más tarde. Este hecho resulta significativo, pues, como hemos visto, en esa época el teatro jesuítico era el más evolucionado; en este teatro de tipo religioso no aparecen los mismos temas que en el latino, pero la impronta de Plauto y de Terencio se deja notar, sobre todo y una vez más, en aspectos externos, como en la técnica teatral y en la escenificación. Ya hemos señalado en el segundo capítulo de qué forma influyó el teatro latino en el jesuítico; se ha visto también que, dentro del programa escolar de los jesuitas, para la enseñanza del latín se utilizaban las comedias plautinas y terencianas expurgadas de pasajes poco morales. El teatro de los jesuitas, tan evolucionado y con unas magníficas puestas en escena, tuvo que impresionar vivamente a Lope, el cual, como él decía, empezó a edad muy temprana a traducir a los clásicos y compuso su primera comedia, *El verdadero amante*, a la edad de doce años. Acudió a la Universidad de Alcalá de Henares, en donde estudió literatura y a los clásicos; asimismo, es probable que estudiara en 1580 en la Universidad de Salamanca, uno de los centros en los que más auge tuvo el teatro clasicista de imitación de Plauto<sup>734</sup>.

Otro hecho muy importante para conocer hasta qué punto pudo Lope tener contacto con círculos en los que hubiera influencia del teatro latino es el conocido destierro de Lope a Valencia. El apartado anterior ha estado dedicado al teatro valenciano, con las figuras de Lope de Rueda y Juan de Timoneda. Lope de Rueda, al que se le llama el padre del teatro español, supuso la iniciación en España de un nuevo tipo de teatro, de raíces clásicas, aunque esta influencia llega de modo indirecto a través de Italia, y que busca un mayor contacto con el público<sup>735</sup>. Para adaptar las piezas teatrales a los gustos del público, se hacen más breves, con un mayor enredo, variedad temática e importancia cada vez mayor de las figuras cómicas, que el propio Rueda interpretaba. Su editor y amigo, Juan de Timoneda, realizó dos versiones de comedias plautinas, *Amphitruo* y *Menaechmi*, que tenían lugar ya en tierras españolas y en las que la figura del gracioso es casi más importante que las de los señores. Todo este teatro lo conoció Lope tras su llegada a Valencia en 1588 para cumplir los ocho años de destierro

---

<sup>732</sup> Vid. J. Millé Giménez, «Lope de Vega, traductor de Claudio», *Verbum*, 17, 1923, pp. 67-70.

<sup>733</sup> Editado por J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. II, Valencia, 1963<sup>2</sup>, pp. 517-521.

<sup>734</sup> A. Zamora Vivente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 33 y ss.

<sup>735</sup> R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Madrid, Barcelona, Caracas, Anaya, 1968, p. 91.

y, a través de él, también recibió la tradición clásica latina. Dice Ramos Jurado, al estudiar las comedias mitológicas de Lope de Vega, que «una de las contribuciones más significativas de Lope [es] la inclusión de la figura del “gracioso” en las comedias mitológicas, que nos hace ver el lado cómico de la trama mítica»<sup>736</sup>. Cuando Lope escribió sus ocho comedias mitológicas, ya había en España una larga tradición; la influencia de Ovidio y sus *Metamorfosis* fue notable en España, donde se editaron numerosos repertorios mitográficos y manuales<sup>737</sup>. A estos repertorios se unía, por una parte, la tradición poética sobre mitología, con obras de Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cueva; por otra, la tradición teatral, con la adaptación de Fernán Pérez de Oliva del *Amphitruo* o de tragedias griegas como *La venganza de Agamenón* o *Hécuba triste*, o las versiones de Pedro Simón Abril del *Plutus* de Aristófanes y la *Medea* de Eurípides<sup>738</sup>. Pero en cuanto a la introducción de la figura del gracioso en comedias mitológicas, uno de los mejores ejemplos son las versiones de Timoneda que ya hemos estudiado, en las que los personajes de Sosia tardío, Tronchón y Talega no tienen nada que envidiar al gracioso del teatro áureo.

Para estudiar la influencia de Plauto en el teatro de Lope de Vega hay que distinguir dos aspectos:

- Aparición en una obra de Lope, teatral o no, de citas tomadas de las comedias de Plauto o de Terencio, que demuestran un conocimiento directo de las mismas.
- Utilización de Plauto y de Terencio como modelos teatrales, para componer obras que, o bien imitan una comedia de los autores latinos, o bien toman algún elemento de sus obras (temas, personajes, elementos de técnica teatral) en una obra original.

Respecto al primer punto, la obra en la que aparecen más citas de Plauto y de Terencio es el *Arte nuevo*, esperable en un autor que quiere estructurar en un tratado teórico su concepción del género cómico como superación de los modelos latinos. Aparte de esta obra teórica, señala Rothberg que Lope toma de Plauto y de Terencio numerosas citas, a modo de adagios o aforismos, sobre todo, relacionados con el amor;

---

<sup>736</sup> E. Á. Ramos Jurado, *art. cit.*, p. 24.

<sup>737</sup> Así, por ejemplo, *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Gregorio Gyraldi o *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti, que Lope conocía.

<sup>738</sup> E. Á. Ramos Jurado, *art. cit.*, p. 20.

tales citas pueden verse en *El peregrino en su patria* o en *La Dorotea*<sup>739</sup>. En los preliminares de esta última, se citan las comedias *Mercator* de Plauto y *Eunuchus* de Terencio como modelos en los que se aconseja contra el amor «porque quantos escriuen de amor enseñan cómo se ha de huir, no cómo se ha de imitar»<sup>740</sup>. Más adelante, el personaje de Don Fernando vuelve a aludir a la aparición de dioses en *Amphitruo* de Plauto, pero esta vez con un tono más crítico que en el *Arte nuevo*: «Y más delito fue introducir las ranas Aristófanes, y en sus Anfitriones los dioses Plauto» (p. 236). Una nueva cita de Plauto aparece en boca de Don Bela: «Acuérdate de Plauto, donde dixo que hasta los perros de sus damas lisonjeauan los amantes» (p. 258), que reproduce los versos 184-185 de *Asinaria*<sup>741</sup>. Por último, las palabras de Marfisa, «El oro se halla en la fortuna, y el buen ingenio en la naturaleza», reproducen, sin identificar la fuente, el verso 302 de *Poenulus*, «Aurum, id fortuna inuenitur, natura ingenium bonum». He aportado aquí sólo unos pocos ejemplos de la presencia de Plauto en Lope de Vega, los cuales, sin ser exhaustivos, sí muestran cómo Lope, pese a la rotunda afirmación de no utilizar el teatro romano como fuente, acude a él. Estos ejemplos podrían multiplicarse en caso de analizar cada una de las comedias del autor.

En cuanto a la aparición en las comedias de elementos teatrales tomados de Plauto y Terencio, no ya simples citas, dice Rothberg que la «comedia nueva retiene dos temas establecidos por la antigua: el amor y la industria ingeniosa del criado engañador, *servus fallax*»<sup>742</sup>. Acabamos de ver cómo Plauto y Terencio son tomados como ejemplo para la descripción del amor (y de sus consecuencias); también serán citados como modelos para la comedia, como se ve en una carta que Lope dirige a su enemigo Luis de Góngora el 16 de enero de 1616, con un pasaje que no tiene desperdicio: «Homero y Virgilio fueron poetas heroicos, [...] Terencio y Plauto cómicos, V.m. y Merlín Cocaio ridículos»<sup>743</sup>.

Al hablar de los personajes en el teatro de Lope de Vega, vemos que, junto al criado ingenioso y urdidor de engaños, se encuentran muchos de los típicos personajes del teatro romano: el *filius erilis*, el *durus pater*, el *miles gloriosus*, la *meretrix*. El

---

<sup>739</sup> I. P. Rothberg, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, p. 61.

<sup>740</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, E. S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1968, p. 52. En las siguientes citas sobre esta obra se pone el número de página a la derecha de la cita, siempre referida a la misma edición.

<sup>741</sup> Clear.: «et quoque catulo meo / subblanditur novos amator, se ut quom videat gaudeat» (vv. 184-185).

<sup>742</sup> I. P. Rothberg, *art. cit.*, p. 64.

<sup>743</sup> Lope de Vega, *Cartas*, N. Marín (ed.), Madrid, Castalia, 1985, p. 165.



modelo para la descripción de la vida de una meretriz es Plauto y Terencio, como se dice en *El peregrino en su patria*; además, la meretriz que aparece en *La prueba de los amigos*, según Lope, tiene muchas semejanzas con la cortesana de Plauto y Terencio: discreta, pícara, grave, decidora, limpia y vana<sup>744</sup>. Resulta curioso que mencione la limpieza como una característica propia de la cortesana plautina, cuando este tipo de personaje femenino no suele presentar esa cualidad. Si se hace referencia al complicado aseo de estas mujeres, es como crítica del interés excesivo que ellas muestran por adornos y afeites, lo que les lleva a dilapidar el capital de los jóvenes a quienes engañan y exprimen; esto es otro rasgo de estas mujeres, su miseria, pues sólo tienen dinero si explotan a algún joven. Decía M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel que las “mochachas” de *La Celestina*, frente a las meretrices plautinas, son personas limpias que viven en una casa aseada, sin depender de nadie<sup>745</sup>. Así pues, la alusión a la limpieza de las meretrices, más que un rasgo de la influencia de Plauto, puede ser una herencia de *La Celestina*.

Lope de Vega utiliza también técnicas teatrales propias del teatro romano, como ya había ocurrido en *La Celestina*, pues ni Rojas ni él podían negar las virtudes formales de las comedias plautinas y terencianas. Lo mismo que se ha dicho en *La Celestina* puede decirse de Lope de Vega en la utilización de la acotación dramática, el aparte, el monólogo y la ironía. Lope, en su *Arte nuevo*, decía que «engañar con la verdad» era un invento de Miguel Sánchez, pero puntualiza Rothberg que esta técnica la toma del *Heautontimorumenos* de Terencio<sup>746</sup>.

No es fácil rastrear la huella de Plauto y de Terencio en la obra de Lope y en la de otros dramaturgos del siglo XVII, pero hay un aspecto temático que permite algo más que una simple referencia: la confusión de identidades. Y en este terreno, el modelo más acabado es *Menaechmi* de Plauto. Ya hemos visto que esta comedia ha tenido un gran éxito, fuera y dentro de España, a lo largo de los siglos. Timoneda la traduce del latín y Lope de Rueda, al que Lope de Vega admiraba, traduce las imitaciones italianas, introduciendo en España un cambio muy productivo: la mezcla de sexos, lo que aumenta el enredo y las confusiones. Pues bien, la confusión de identidades y la ocultación de la identidad de una mujer en un disfraz para conseguir el favor de un amante inconstante va a aparecer en algunas comedias de Lope de Vega; el disfraz, por

---

<sup>744</sup> I. P. Rothberg, *art. cit.*, p. 64.

<sup>745</sup> M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970 [1962<sup>1</sup>], p. 679.

<sup>746</sup> I. P. Rothberg, *art. cit.*, p. 64.

otra parte, va a ser un recurso constante del teatro áureo, que también usa con frecuencia Calderón de la Barca. En la utilización de este elemento va a verse una característica de la tradición clásica en el siglo XVII: se imita a los clásicos, pero mezclando su influencia con la tradición teatral posterior, porque, aunque Lope de Vega dio la forma definitiva al teatro nacional, para finales del siglo XVI el teatro estaba ya lo suficientemente evolucionado para que los propios dramaturgos españoles sirvieran también como modelo.

El cambio de identidades ya lo vemos en una comedia temprana de Lope de Vega, *La hermosura aborrecida*, fechada entre 1604 y 1610<sup>747</sup>. En ella, la protagonista femenina, doña Juana, mujer decidida y valerosa, corre peligro de ser asesinada por su marido, pero tras recurrir a diversos disfraces, consigue recuperar el amor de éste y ser perdonada. Doña Juana es la esposa de don Sancho, a quien los Reyes Católicos favorecen con el virreinato de Navarra. Como don Sancho no soporta a los familiares de su esposa, ordena matar a su mujer, pero ésta no muere y, para acercarse a su marido sin despertar sospechas, se disfraza, adoptando diferentes personalidades, hasta que su marido se vuelve a enamorar de ella. El tema es muy similar al de *Eufemia* de Lope de Rueda, en la que la protagonista femenina consigue probar su inocencia de unas acusaciones falsas y salvar la vida de su hermano.

Hay otra comedia en la que la influencia de la comedia plautina *Menaechmi* es más evidente<sup>748</sup>. Se trata de *El palacio confuso*, que se imprimió por primera vez en Huesca en 1634, aunque la fecha de composición es mucho anterior, probablemente entre 1619 y 1624<sup>749</sup>. Su autoría ha sido discutida y no siempre se le ha atribuido a Lope de Vega; en alguna ocasión ha figurado como autor Mira de Amescua, pero en la edición de 1634 se nombra sin ninguna duda a Lope como autor y hoy se acepta que la comedia fue compuesta por él<sup>750</sup>.

La acción se sitúa en Sicilia y de Sicilia son también los dos hermanos Menecmos; el nombre de esta isla no se cita en ninguna otra obra, por lo que su aparición en una obra de las características de ésta no es mera casualidad y confirma la utilización de *Menaechmi* como fuente. Al comienzo de la obra, Floro, uno de los

---

<sup>747</sup> F. Weber de Kurlat, «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes...*, p. 58.

<sup>748</sup> La semejanza entre ambas comedias ha sido exhaustivamente estudiada por Ch. H. Stevens, *Lope de Vega's El palacio confuso, together with a study of the Menaechmi theme in Spanish Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1939. A este estudio me remito constantemente en las referencias a esta comedia.

<sup>749</sup> *Ibidem*, pp. xxix y lxxv.

<sup>750</sup> *Ibidem*, pp. xxxii y ss. y xlvi y ss.

personajes, relata a modo de prólogo los antecedentes de la comedia: Eduardo, rey de Sicilia, tiene dos hijos y la madre, temiendo que su marido no acepte una descendencia tan fecunda, esconde a uno de ellos y lo entrega a un villano para que lo críe; el rey decide matar al otro hijo, porque, según las estrellas, será un tirano destructor del reino, y lo entrega a un criado para que lo arroje al mar, cosa que éste no hace. Con el paso del tiempo, el rey muere sin descendencia y su sobrina hereda el reino. Cuando la sobrina se ha de casar para dar un rey a Sicilia, reúne, según una ley, a todos los hombres para escoger entre ellos a su marido y allí se presenta Carlos, un soldado sin pasado que, según él dice, ha sido criado por el mar y que resulta ser el hijo del rey. La reina lo toma por marido, pero él se convierte en un tirano. Para solucionar esta situación, el Conde, consejero de la reina, dice que ha encontrado a un labrador, Enrico, que «con un prodigio extraño / al nuevo Rey se parece»<sup>751</sup>. Ante esta situación, la reina exclama:

Vn antojo mal seguro  
me trae a este graue [passo];  
aun en comedia era el caso  
no verisímil y duro. (p. 31)

Esta cita, que es casi meta-teatro, se asemeja a una práctica muy habitual en las comedias plautinas y, en general, en cualquier teatro desarrollado, cuando se rompe la ficción dramática para hacer una referencia a la creación poética o a algún aspecto concerniente a la escenificación. Quizá hay en esta referencia una pequeña crítica a los complicados enredos de las comedias plautinas, aunque el propio Lope, en este caso, está utilizando una de ellas como fuente para la suya, cosa que dice de una forma velada. La reina disfraza a Enrico como si fuera el rey, por lo que hay dos reyes y se produce una serie de confusiones entre las órdenes dadas por uno y por otro. En un momento determinado, la reina decide rechazar a Carlos por su crueldad y entonces aparece Lisardo, el labrador que ha criado a Enrico y que le reconoce por una señal en la mano; sin embargo, miente para que su hijo goce de la fortuna de ser rey. Al final, cuando Carlos cree haberse vuelto loco, Lisardo cuenta quién es en verdad Enrico y el Conde dice que Carlos tiene que ser el otro hijo del rey, que éste mandó tirar al mar. Carlos promete no volver a comportarse de modo injusto y la reina lo acepta a su lado.

---

<sup>751</sup> Las citas de esta comedia se hacen a partir de la edición de Stevens, ya citada, p. 31. En adelante, se indicará a la derecha de la cita el número de página correspondiente a la edición.

Hasta aquí puede verse que las semejanzas entre esta obra y la de *Menaechmi* de Plauto son evidentes: Sicilia, dos hermanos gemelos separados de niños, confusión de identidades provocada por la semejanza entre los hermanos, reconocimiento final. Stevens, en su comparación de esta comedia con el modelo plautino, señala que hay varios pasajes de esta comedia de Lope que están tomados tanto de *Menaechmi* de Plauto como de *Los Menemnos* de Timoneda, es decir, Lope acude no sólo a la fuente latina, sino también a las imitaciones españolas<sup>752</sup>. Todos los pasajes a los que alude Stevens, en los que Lope cita a Plauto o a Timoneda, están puestos en boca de Barlovento o de criados. Como también se ha visto en *La Celestina*, son los personajes de baja condición los más cercanos al teatro latino; Plauto y Terencio no podían ser modelos para nobles o reyes, porque estos personajes, a excepción de *Amphitruo*, no aparecen en la comedia romana.

Stevens compara *El palacio confuso* de Lope únicamente con *Menaechmi* de Plauto. No se ha dicho nada al respecto, pero no es ésta la única comedia de Plauto que sirve como fuente a Lope: también hay similitudes innegables con *Amphitruo*, como puede verse en los versos 2760-2763, cuando Lisardo, al ver a Enrico, dice:

Bien sé que tiene vn lunar  
grande en la mano derecha.  
Mirar quiero esta señal.  
El de la pluma es mi hijo.

En *Menaechmi* no hay ninguna señal que permita diferenciar a los dos hermanos, pero en *Amphitruo* sí las hay para poder distinguir a los impostores Júpiter y Mercurio de los auténticos Anfitrón y Sosia: Mercurio lleva en su petaso unas plumas y Júpiter, un cordón de oro (vv. 142-145). Por otra parte, en *Amphitruo*, en la escena tercera del primer acto, Júpiter se despide de Alcmena para irse a la guerra, pero dos escenas después llega el auténtico Anfitrón y se produce un malentendido entre éste, que espera una cálida acogida, y Alcmena, que no entiende por qué su marido vuelve tan pronto

---

<sup>752</sup> Ch. H. Stevens, *op. cit.*, pp. XXIV y ss. Como ejemplos, cita el pasaje en el que Barlovento, criado de Carlos, en los versos 3005-3008 le dice a éste que tuvo mucha soberbia al querer ser ruin «en casa de su suegro», lo que tiene que ser una referencia a Menecmo I de la comedia de Plauto que, a pesar de que su salvador le da la mano de su hija y lo convierte en su heredero, Menecmo ultraja constantemente a su esposa con sus amoríos. En cuanto al uso de la comedia de Timoneda, en los versos 894-897 dice Barlovento que él todo lo tiene que oler, porque es podenco de casa, al igual que Talega había dicho en la escena cuarta «olido ha de narizes como podenco de muestra».

tras la reciente despedida, lo que provoca el enfado de los esposos y la consiguiente acusación de adulterio. En el acto tercero, vuelven a encontrarse Júpiter y Alcmena y el dios tiene que intentar que Alcmena le crea. En *El palacio confuso* hay una serie de requiebros amorosos entre Enrico y Elena y Carlos (pese a ser el marido de la reina) y Porcia, ambas, damas de la reina. En ocasiones, Porcia se encuentra con Enrico y Elena, con Carlos, y reclaman a los caballeros las atenciones amorosas prometidas, que provocan en ellos la confusión y en las damas, el enfado y su recriminación.

Esta serie de confusiones por la semejanza física es similar a la que se produce en *Menaechmi* entre Erocía, la cortesana amante de Menecmo I, y el hermano que llega a Epidamno, Menecmo II: Erocía, confundiéndole con su hermano, le invita a entrar en su casa, y Menecmo II, aunque se extraña, acepta. Pero entre Menecmo II y Erocía no hay recriminaciones ni malas caras, sino todo lo contrario, mientras que las reacciones de las damas sólo pueden explicarse comparándolas con el comportamiento de Alcmena, en el que se mezclan orgullo e inocencia en su propia defensa y en la declaración del amor hacia su marido. Por otra parte, en *Menaechmi* no se produce el encuentro de los hermanos gemelos hasta el final, mientras que en la comedia de Lope, aunque fugazmente, Carlos sí se encuentra con su hermano; en *Amphitruo*, sin embargo, sí se encuentran varias veces Júpiter y Anfitrón. Una situación de *El palacio confuso* es similar tanto a *Amphitruo* como a *Menaechmi* y es que, ante las dificultades que vive Carlos tras la llegada de Enrico (sus órdenes no son acatadas, la reina le rechaza, las damas le critican, su hermano aparece ante él), éste piensa que está loco («¿Luego loco estoy?» v. 1988), temor que se repite en los versos 2019 y 2709. Al tratar sobre la adaptación del *Amphitruo* de Pérez de Oliva, se ha hecho referencia a la utilización de la locura como justificación de las reacciones de Alcmena; también en *Menaechmi* se acusa a Menecmo II de locura y éste dice que los que de verdad están locos son el señor y la mujer que dicen ser su suegro y su esposa, respectivamente (v. 843).

Las semejanzas entre las dos comedias de Plauto, *Amphitruo* y *Menaechmi*, los ejemplos más significativos en el teatro romano de confusión de identidades por igualdad física, y la comedia de Lope de Vega, *El palacio confuso*, con un arranque muy similar al de *Menaechmi* y al de tantas comedias romanas con separación de padres e hijos y reconocimiento final, permiten ver cómo un autor que aconseja apartarse de los modelos latinos, en un siglo en el que ya no existe la veneración del XVI hacia la literatura grecolatina y con un código estético diferente, sigue sintiéndose atraído hacia dos comedias que ya habían demostrado su vitalidad en innumerables representaciones,

traducciones e imitaciones. La de Lope, ajustada a su tiempo y a un tipo de teatro diferente, no es una adaptación, sino una obra original, pero deudora del teatro de Plauto, demostrando, una vez más, que siempre hay obras geniales a las que siempre acuden autores también geniales.

## 2.2. Calderón de la Barca

Hasta aquí hemos hablado de algunas comedias de Lope de Vega en las que se citan o imitan pasajes y comedias de Plauto. También en Calderón de la Barca es posible encontrar, aunque todavía en medida considerablemente menor que en Lope, alguna reminiscencia del teatro de Plauto.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) tuvo una formación académica amplia y, en algunos aspectos, similar a la de Lope de Vega. Como él, estudió en el Colegio Imperial en Madrid, entre 1608 y 1613, en donde pudo asistir a las solemnes representaciones del teatro de los jesuitas ya aludidas; de este modo, el teatro jesuítico, clasicista y moralista, forma parte de las raíces del teatro de Calderón<sup>753</sup>. Estudió en las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, en donde permaneció hasta 1620, aunque no completó su formación<sup>754</sup>. Su primera comedia de éxito, *Amor, honor y poder*, se estrenó en 1623<sup>755</sup> y, a partir de entonces, se dedicó plenamente al teatro. Aparte de los autos, género que Calderón llevó a su más alto grado de perfección, compuso diversas comedias y dramas, algunas, pocas, para los corrales, la mayoría, para las representaciones palaciegas, en las que hizo gala de un gran refinamiento y una compleja y espectacular escenografía<sup>756</sup>. Buscó la protección del Duque de Frías y consiguió ser el dramaturgo favorito del rey Felipe IV, gran aficionado al teatro; para él compuso numerosas obras, incluso después de 1651, en que se ordenó sacerdote y se dedicó, sobre todo, a la producción de autos sacramentales.

Si ya Lope de Vega, como se ha visto, utiliza en muy contadas ocasiones las comedias de Plauto como fuente de inspiración, las comedias de Calderón en las que

---

<sup>753</sup> J. Menéndez Peláez, «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello, *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 11-13 de julio de 2000)*, Almagro, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 34.

<sup>754</sup> J. L. Sirera, *El teatro en el siglo XVII, ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982, p. 9.

<sup>755</sup> En esta obra aparece, en los versos 1227-1231, una posible referencia a *El palacio confuso* de Lope de Vega, como indica Stevens (p. XXXI): «Quiero que me deshagáis, / Enrico, una confusión / Que a todo palacio dais.»

<sup>756</sup> *Ibidem*, p. 10.

puede observarse una cierta presencia plautina son aún más escasas. Todas las comedias en las que la crítica ha señalado la posible influencia de Plauto están relacionadas, precisamente, con *Menaechmi*; son comedias de enredo, con equívocos y profusa utilización del disfraz para la ocultación de identidades. Reinhardtstöttner recoge una cita de Rapps<sup>757</sup>, en la que dice que existen ciertas similitudes entre la comedia *Hombre pobre todo es trazas* y *Menaechmi* de Plauto, pues en la comedia de Calderón aparece un amante de dos damas, a las que engaña haciéndose pasar por dos hombres distintos; dice este autor que Calderón pudo tener en la cabeza el original griego de *Menaechmi*, aunque es poco probable, pues se desconoce cuál pudo ser dicho original<sup>758</sup>. Otra comedia relacionada con el tema de *Menaechmi* es *El príncipe constante* (1629), en la cual, según Moir, se puede percibir un lejano eco de *Captivi* de Plauto<sup>759</sup>.

En el capítulo sobre Lope de Rueda hemos aludido a la presencia en sus obras de un tema recurrente: la mujer vestida de hombre. Como ya se ha señalado anteriormente, a partir de una de las comedias más famosas de Plauto, *Menaechmi*, el Cardenal Bibbiena compuso *La Calandria* (1513) e introdujo una variante que tendría después una enorme influencia en el teatro español: los dos hermanos se transforman en hermano y hermana y ésta se disfraza como un hombre para conseguir recuperar el amor de un amante inconstante. Esta novedad aparece también en *Gl'Ingannati*, fuente utilizada después por Lope de Rueda, que convirtió a la mujer vestida de hombre en una protagonista casi omnipresente de sus comedias. Lope de Rueda recibió a través de la commedia erudita italiana la influencia indirecta de Plauto; tras él, el motivo se hizo tan habitual que se separó de sus orígenes cultos clasicistas. Y cuando llega a Lope, que lo emplea con frecuencia, y a Calderón, menos entusiasta, ya es difícil separar si estos autores, cultos y conocedores del teatro latino quizá incluso en su propia lengua, lo recogen de los textos latinos o de la más reciente tradición española e italiana. Uno de los ejemplos más conocidos de mujer disfrazada de hombre en las obras de Calderón es el de Rosaura de *La vida es sueño*, que entra en escena disfrazada de hombre; sin embargo, este episodio no es el central de la obra. En varias comedias calderonianas, incluso en las de temática divina, se usa este recurso; pero en la que tiene un mayor

---

<sup>757</sup> K. von Reinhardtstöttner, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Literaturen*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886, p. 509.

<sup>758</sup> Sobre el posible original griego de la comedia plautina, *vid.* F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 125; E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, Gunter Narr, 1989.

<sup>759</sup> D. Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», M. J. Anderson (ed.), *Classical drama an its influence*, London, Methuen, 1965, p. 222.

efectismo es en *Las manos blancas no ofenden*, donde aparece una mujer vestida de hombre y un hombre vestido de mujer. Una situación semejante se daba en la *Medora* de Lope de Rueda, basada en *La Cingana*, de Gigio Arthemio Giancarli, que, a su vez, había empleado como fuente *La Calandria* y *Gl'Ingannati*. Es bastante probable que Calderón conociera la comedia de Lope de Rueda y que hubiera utilizado la doble confusión de identidades a través del doble disfraz.

Sin recurrir al disfraz, Calderón también utiliza en dos de sus más conocidas comedias el recurso de “las tapadas”, mujeres que cubren su rostro y ocultan su identidad, lo que hace que los personajes masculinos no sepan nunca con quién están hablando: se trata de las comedias de enredo *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En esta última, la dama sale y entra aprovechando dos puertas que hay en su casa, lo que recuerda a otra de las más famosas comedias de Plauto, *Miles gloriosus*. En ella, como es bien conocido, a través de un agujero en uno de los muros de la casa en la que se aloja la joven Filocomasia, consigue entrar Pleusicles, su enamorado, sin ser visto por Pirgopolinices, el soldado. ¿Influencia plautina? ¿Episodios que forman ya parte de la tradición teatral, avalados por el éxito de las dos comedias de Plauto citadas? Resulta difícil contestar a estas preguntas ante la ausencia de citas o reproducción literal de pasajes plautinos en las comedias de Calderón, pero es bastante probable que éste, con una sólida formación, conociera directamente el teatro romano y, como Lope de Vega, acudiera a él como fuente.

La pareja de hermanos vuelve a ser la protagonista de una comedia cuya autoría se atribuye a Calderón, *La Española de Florencia*, aunque también ha sido atribuida a Lope de Vega<sup>760</sup>. Probablemente se escribió en torno a 1634, el mismo año en el que publica Alonso de Castillo Solórzano, dentro de su colección *Fiestas del Iardin*, su novela corta titulada *Los hermanos parecidos*. Señala Stevens que la comedia de Calderón es una nueva adaptación de *Gl'Ingannati*, así como la de Solórzano, de la *novella* XXXVI de Bandello, pero ambas tamizadas por la familiaridad con las adaptaciones del siglo precedente de *Menaechmi*<sup>761</sup>. Uno de los dramaturgos pertenecientes al ciclo de Calderón, Agustín Moreto y Cavana (1618-1669), en una de sus más famosas comedias, *El parecido en la corte*, aunque de una forma muy leve, parece tener en mente también *Menaechmi* de Plauto como modelo de su comedia.

---

<sup>760</sup> Vid. H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 88.

<sup>761</sup> Ch. H. Stevens, *op. cit.*, p. XXII.



### 2.3. Juan Ruiz de Alarcón

«Se ha dicho repetidas veces que Alarcón es el Terencio español. Un estudio comparado del teatro de Terencio y Plauto con el de nuestro dramaturgo moralizador prueba lo mucho que éste tiene de aquéllos, y que tanto podría llamarse el Terencio como el Plauto español»<sup>762</sup>. Así comienza un artículo dedicado a la influencia de Plauto en el teatro de Alarcón, uno de los muy escasos artículos que estudian este aspecto de la tradición clásica durante el siglo XVII. La autora del mismo, Elisa Pérez, defiende que Plauto, un autor no considerado especialmente moralista, sobre todo, en comparación con Terencio, es el modelo no sólo de la moral que predomina en el teatro de Alarcón, sino también de varios de sus tipos y situaciones. Lisardo Rubio considera, sin embargo, que hay más similitudes entre Alarcón y Terencio en la intención moral y la urbanidad ática, en la caracterización de los personajes, en la sobriedad y en la pureza de lengua, de modo que puede decirse que Alarcón es el Terencio español<sup>763</sup>.

Juan Ruiz de Alarcón, nacido en Tasco, Nueva España, probablemente en 1581<sup>764</sup>, comenzó temprano a escribir y compuso su primera comedia, *El desdichado en fingir*, hacia 1599. En una de sus comedias más famosa, *La verdad sospechosa*, pueden encontrarse muchas similitudes con el teatro latino y con el de Plauto en particular.

Se observan semejanzas entre la estructura y plan dramático de esta obra de Alarcón y las del teatro latino<sup>765</sup>. La mayoría de las comedias, tanto plautinas como terencianas, se basan en la oposición entre un padre que quiere casar a su hijo y la rebeldía de éste, enamorado de otra mujer, que se niega a cumplir las órdenes paternas y procura engañarle para conseguir el dinero necesario con el que liberar a su amada, en caso de que ésta sea una cortesana o mujer no libre. Las convenciones sociales obligan al hijo a obedecer al padre y casarse dentro de su clase, cosa que el joven no siempre está dispuesto a aceptar; este rasgo asemeja la sociedad de las comedias plautinas a la española. En *La verdad sospechosa* el padre, Don Beltrán, quiere casar a su hijo García

---

<sup>762</sup> E. Pérez, «Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania*, 2, 1928, p. 131.

<sup>763</sup> L. Rubio, "Introducción" a su edición *P. Terencio Afro. Comedias*, 3 vols., Barcelona, Alma Mater, 1957, p. LIX.

<sup>764</sup> Sobre la vida de Alarcón, *vid.* P. Henríquez Ureña, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Habana, 1915; A. Castro Leal, «Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra», *Cuadernos Americanos*, México, 1943; W. Poesse, *Juan Ruiz de Alarcón*, New York, Twayne, 1972.

<sup>765</sup> E. Pérez, *art. cit.*, pp. 131-138.

cuanto antes, porque éste es un mentiroso y su vicio tal vez le impida concertar una buena boda si lo deja para más tarde. Sin embargo, el hijo está enamorado de una joven, Jacinta, pero él cree que esta muchacha es Lucrecia, una amiga suya que la acompañaba en el primer encuentro. El padre al final elegirá como futura esposa precisamente a Jacinta, sin que el hijo sepa que es la misma mujer.

En esta comedia volvemos a encontrarnos con la confusión de identidades, ya que García cree que Jacinta es Lucrecia. El equívoco ya está servido, esta vez, no por similitudes en el aspecto físico, sino por confusión de nombres; pese a que los nombres no son iguales, este enredo se asemeja a la comedia *Bacchides*, de Plauto, en la que hay dos hermanas, no gemelas, pero con el mismo nombre, que son confundidas por todos. Así pues, como comedia de enredo basada en el equívoco, *La verdad sospechosa* utiliza como fuentes dos obras de Plauto, *Amphitruo* y *Bacchides*.

En la comedia de Alarcón hay otro galán, don Juan, que también está enamorado de Jacinta; Lucrecia, por su parte, ante la confusión de García, que la cree Jacinta, piensa a su vez que éste la ama. Al final, García se dará cuenta de su error, pero, como castigo impuesto por su padre, deberá casarse con Lucrecia y será don Juan quien se case con Jacinta. Esta solución con una boda forzada recuerda a la comedia de Plauto *Epidicus*, en la que el joven Estratípocles está enamorado de una lirista, después se encapricha de otra esclava, pero al final debe aceptar a la primera mujer. Los embrollos del esclavo Epídico, que da nombre a la comedia, para liberar a la lirista y a la esclava son innumerables, pero cuando parece que su astucia va a conseguir un final feliz para el joven, se descubre que su nuevo amor es medio hermana suya, por lo que debe conformarse y casarse, también como una especie de castigo por su inmadurez e inconstancia, con la lirista, su primer amor.

Señala Elisa Pérez que la típica confusión de identidades es un recurso utilizado por Alarcón en tres de sus comedias, aparte de la citada: *El semejante a sí mismo*, *El desdichado en fingir* y *Quién engaña más a quién*, refundición de la segunda. En la primera comedia, el protagonista oculta su identidad y finge ser quien no es para probar la constancia de la mujer que ama, es decir, en lugar de aparecer dos personajes iguales, como en *Amphitruo* o en *Menaechmi*, uno finge ser dos personas diferentes. Por otra parte, como en *Menaechmi*, toda la familia del protagonista tiene dificultades para identificarle. Que *Amphitruo* y *Menaechmi* pudieran ser las fuentes de esta comedia lo

prueba la semejanza de pasajes entre las tres obras, recogidos en el artículo citado<sup>766</sup>. Como *Menaechmi* comienza también otra comedia de Alarcón, *Los favores del mundo*, en la que el protagonista recorre el mundo buscando vengar su honor y en la que se hace una crítica a los peligros que acechan en una gran ciudad, como Mesenión advierte a Menecmo II de los peligros de Epidamno en la escena primera del segundo acto. En las comedias *El desdichado en fingir* y *Quién engaña más a quien*, hay un personaje que se finge hermano de la dama para estar cerca de ella, utilizando, como en *Amphitruo*, la falsa identidad como recurso para acercarse a su amor, recurso muy similar al que las mujeres disfrazadas de hombre de las comedias de Lope de Rueda y otros dramaturgos emplean para recuperar a su amado.

Muchos de los personajes de Alarcón presentan similitudes con sus correspondientes plautinos<sup>767</sup>. El criado de las comedias de Alarcón se asemeja al esclavo plautino, astuto y rico en recursos. A veces incluso, ambos tipos repiten las mismas palabras<sup>768</sup>. Los amos se ponen en sus manos y reconocen su valía. Por otra parte, muchos de los esclavos plautinos son también pedagogos de los jóvenes, encargados de su educación y protección, lo que les da una cierta confianza y cercanía a sus pupilos; también algunos criados de las obras de Alarcón son gente de alta alcurnia venida a menos, lo que los coloca en un plano de cierta igualdad con los amos. No obstante, a diferencia del teatro latino, la barrera entre amo y criado no llega a romperse o sobrepasarse nunca. No faltan en Alarcón los criados borrachines y tragones como los esclavos y parásitos plautinos, rasgos que después heredarán los dramaturgos españoles.

Los padres de las comedias de Plauto son los modelos de los que Alarcón presenta en las suyas. Aunque con cierto carácter dominante, como don Beltrán en *La verdad sospechosa*, hay también en ellos una relativa suavidad de tono y permisividad, como los padres tolerantes de las comedias de Terencio, que creen en las ventajas de una educación permisiva.

En cuanto al joven protagonista de *La verdad sospechosa*, don García, encontramos también en las comedias de Plauto y Terencio la figura del mentiroso, pero este rasgo se aplica generalmente al esclavo, que debe hacer uso de su astucia y dotes engañosas para conseguir satisfacer los deseos de su amo. Los esclavos no mienten

---

<sup>766</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>767</sup> *Ibidem*, pp. 138-145.

<sup>768</sup> *Ibidem*, p. 139.

para sí y tienen presente la amenaza del castigo por sus mentiras, pero siempre consiguen lo que quieren; don García, por el contrario, miente sin razón y paga por ello.

Por último, Elisa Pérez recoge varios pasajes en los que Alarcón ha tomado versos de Plauto y de Terencio para ejemplificar diferentes temas, como la pobreza, la amistad, la fortuna, la sinceridad, el amor, el honor o la constancia<sup>769</sup>. De este modo, para Alarcón, autor moralizador, Plauto y Terencio recuperan su calidad de modelos a quienes imitar, en cuestiones puramente teatrales, pero, sobre todo, en aspectos más generales. Así, los comediógrafos latinos recobran una calidad humana, no sólo literaria, que habían perdido en los últimos tiempos.

#### **2.4. Matías de los Reyes y *El agravio agradecido***

*El agravio agradecido* de Matías de los Reyes es un buen ejemplo de la forma en que en la España del siglo XVII se adaptó la tradición teatral anterior de traducciones plautinas al modo de componer comedias elaborado por Lope de Vega. Matías de los Reyes sigue los cánones desarrollados por Lope de Vega para la construcción de su obra, pero el andamio de la misma hunde sus raíces en el teatro latino, porque *El agravio agradecido* es una nueva versión de *Amphitruo* de Plauto. Hemos visto hasta aquí el camino seguido en España para la recuperación de los clásicos, desde las convencionales menciones de los autores de la Edad Media, que no demostraban un conocimiento directo de su obra, pasando por las traducciones e imitaciones del siglo XVI de comedias concretas de Plauto, que empezaron por una traducción para pasar a adaptaciones más originales, hasta llegar a las obras de Lope de Rueda y Timoneda, en el caso del primero, con una influencia indirecta de la obra del comediógrafo latino a través del teatro italiano. Y, al llegar al siglo XVII, las palabras de Lope de Vega auguraban el cierre de la puerta de acceso a los clásicos y el abandono de éstos de las tablas, relegados, una vez más, al estudio de eruditos y preceptistas y al olvido de los espectadores. Pero esto no fue así y la obra de Matías de los Reyes resulta un buen broche para un trabajo dedicado a la presencia e influencia de Plauto en el teatro español, pues es una prueba excelente de cómo, a pesar de todo, el teatro latino seguía estando vivo y siendo una parte del camino emprendido por los dramaturgos españoles.

---

<sup>769</sup> *Ibidem*, pp. 146-148.

Esta obra ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica<sup>770</sup> y tampoco su autor ha sido muy estudiado. De su vida se conoce muy poco y, como señala Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado<sup>771</sup>, las noticias más fiables sobre su vida se pueden extraer de su obra *Para algunos*, de 1640. Ésta es la única obra conservada del autor, un conjunto de discursos sobre la magia, en la que se citan otras obras suyas y se incluye la comedia que aquí se va a analizar, *El agravio agradecido*<sup>772</sup>.

Matías de los Reyes nació en Madrid en el último tercio del siglo XVI y estudió en Alcalá de Henares, aunque no se sabe exactamente qué. Él dice, en la introducción de *Para algunos*, que compuso seis comedias, tituladas *Enredos del diablo*, *Di mentira, sacarás verdad*, *Dar al tiempo lo que es suyo*, *Donaires de Pedro Corchuelo* y *el qué dirán* (dedicada a Lope de Vega), *Elías, su vida y rapto* y *El agravio agradecido*, comedia dedicada a Tirso de Molina, del que nuestro autor fue discípulo. Esta última comedia la volvería a introducir al comienzo de su obra miscelánea *Para algunos*, editada en 1640. Es, según dice el autor en la Dedicatoria, su quinta obra, escrita «en más madura edad. En la introducción de esta obra explica el autor por qué comienza *Para algunos* con la comedia *El agravio agradecido*: él encuentra la comedia en la biblioteca de un amigo, en cuya casa se hospeda, y, dado que la trama de la misma se relaciona con el tema central de *Para algunos* –la magia–, uno de los viajeros solicita al autor que la lea para amenizarles la tarde. Otras obras del autor son *El Curial del Parnaso* (1624) y *El Menandro* (1636), citadas en *Para algunos*, *La Ulixea*, *El Embrión* y *El sabio de Guijo*.

Matías de los Reyes es consciente de estar realizando una adaptación de *Amphitruo* de Plauto, aunque sin los personajes mitológicos plautinos, y así lo indica al

---

<sup>770</sup> Aunque es claramente una adaptación del *Amphitruo*, si bien no sigue fielmente el modelo plautino, no se incluye la obra de Matías de los Reyes dentro de las versiones plautinas de los siglos XVI y XVII. T. S. Beardsley, *Hispano-classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1970, no la cita en su lista de traducciones de Plauto, y tampoco la nombra entre las versiones plautinas españolas K. von Reinhardtstöttner, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Literaturen*, vol. I, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886, pp. 138-146.

<sup>771</sup> C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968, p. 324.

<sup>772</sup> La obra carece de edición moderna; ejemplares de la *editio princeps*, publicada en Madrid por la viuda de Juan Sánchez y en la imprenta de Lorenzo Sánchez y Gabriel de León Mercaderes en 1640, se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal y en el Palacio Real de Madrid, en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, en la Abadía de Poblet de Tarragona y en la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca.

comienzo y al final de la comedia. Al poco de iniciarse la comedia, uno de los protagonistas, Fabio, dice:

La historia de Anphitreon  
resucita oy en el mundo,  
y qual Iupiter segundo,  
goza Camilo su accion. (fol. 7r)<sup>773</sup>

Y al final, en el diálogo entre los asistentes que han solicitado la lectura de la comedia, uno de los interlocutores dice: «Y no tendrá Plauto que se quejar de la imitacion de sus Amphitreones, que vos la aveis hecho (a todo mi entender) sazoadamente» (fol. 30). Pero la obra de Matías de los Reyes no es sólo una nueva versión del *Amphitruo* plautino, sino la adaptación de la comedia latina al nuevo código teatral y compositivo de la comedia nueva española del siglo XVII. La admiración hacia los clásicos grecolatinos se une a la plena conciencia del desarrollo alcanzado por la literatura nacional y no se duda en verter en los nuevos moldes de esa literatura ya desarrollada las obras clásicas.

Los protagonistas de la comedia, que se desarrolla en Florencia, son Octavio y Camilo; éste último usurpa la identidad del primero gracias a un conjuro que le proporciona su criado Fabio, para así poder conseguir a su amada Belisa. La joven está enamorada de él, pero tiene que casarse con Octavio para heredar la fortuna de un anciano tío de ambos, que lo ha dispuesto así en su testamento. Por su parte, Octavio, que estaba enamorado de Leonora, hermana de Camilo, acepta casarse con Belisa para obtener esta herencia. Cuando Octavio se ausenta de Florencia durante largo tiempo, Camilo utiliza un conjuro facilitado por su criado Fabio, con el que hace creer a todos que él es Octavio y Fabio, que es Guarín, criado de Octavio. Así, Camilo consigue el amor de Belisa, que le acepta en su casa bajo palabra de matrimonio y queda embarazada. Todo parece derrumbarse cuando vuelve Octavio y rechaza a Belisa al verla embarazada, actitud que desconcierta por completo a ésta. Mientras tanto, Leonora sufre de celos, creyendo que la boda entre Belisa y su amado Octavio ya se ha consumado. Al final, Fabio romperá el hechizo delante de todos y aclarará todos los

---

<sup>773</sup> Los textos de la comedia los cito según la edición de *Para algunos* de 1640, en la que la comedia ocupa los folios 5 al 30. En adelante, se consignará el número del folio entre paréntesis a la derecha de la cita.

enredos provocados por la confusión de identidades; cada galán podrá, de este modo, casarse con su respectiva enamorada y los criados, con las sirvientas de las damas.

En la comedia de Matías de los Reyes se mantienen los hechos más significativos de la comedia plautina, pero se transforma todo lo demás. Al igual que en *Amphitruo*, hay usurpación de identidades, pero aquí, como todos los personajes son humanos, es preciso utilizar la magia para conseguir el engaño. Existen similitudes entre esta obra y la *Patraña Trecena* de Juan de Timoneda (autor que había realizado, asimismo, una adaptación de la comedia plautina *Amphitruo*), en la que un nigromante, haciendo uso de sus artes mágicas, consigue el intercambio de identidades de dos personajes<sup>774</sup>. En *El agravio agradecido* aparecen las escenas más importantes y logradas de la comedia plautina. Así por ejemplo, la escena con la que arranca el *Amphitruo* de Plauto, como el famoso encuentro entre Sosia y Mercurio, se reproduce aquí con el encuentro entre Guarín y Fabio (fols. 10-12). A su vez, justo después de la despedida de Camilo y Belisa, tiene lugar el encuentro de ésta con el verdadero Octavio (fols. 14-16) y también al final se encuentra Octavio con su doble Camilo (fol. 28), aunque, a diferencia del original latino, en el que la protagonista femenina nunca verá a los dos Anfítriones juntos, este encuentro se va a producir delante de las damas. Como Alcmena, también Belisa se queda embarazada, situación esta poco frecuente en las comedias españolas, lo cual puede resultar muy peligroso para su honor, si no se legaliza el matrimonio. La comedia presenta también diferencias respecto al original plautino. Los enredos y confusiones se van a multiplicar, puesto que, además de las dos parejas de nobles, hay dos parejas de criados. La solución de la intriga también es diferente, sin el parto maravilloso y la intervención divina de la comedia plautina; aquí, Camilo rompe el hechizo, aconseja a su hermana casarse con Octavio y se acuerdan las bodas de las cuatro parejas.

Pese a que temáticamente esta comedia es heredera de la de Plauto, es propiamente una comedia barroca, por la estructura, la caracterización de los personajes y la ideología. La obra se divide en tres actos o “jornadas”, esquema habitual de la comedia barroca, frente a los cinco actos que presentaban habitualmente las ediciones de las comedias plautinas desde el siglo XVI. A diferencia del teatro latino y siguiendo

---

<sup>774</sup> Según señala M<sup>a</sup> P. Cuartero Sancho en la “Introducción” al *Patrañuelo*, *op. cit.*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1990, p. 27, esta patraña es una especie de patraña-*palliata*, con rapto de niñas al nacer, confusión de identidades y reconocimiento y reencuentro con los padres al final del relato. Agradezco muchísimo a la doctora Cuartero sus sugerencias sobre las posibles similitudes entre la comedia de Matías de los Reyes y esta patraña de Juan de Timoneda.

la práctica habitual de la comedia barroca, *El agravio agradecido* carece de prólogo; éste se utiliza muy poco en la comedia barroca y son los propios actores, con sus palabras, los que explican los antecedentes de la acción de la comedia. En *El agravio agradecido*, conocemos estos antecedentes a través de la conversación entre Fabio y Camilo de la primera jornada (fols. 8-10), en la que se informa de la usurpación de identidades, del motivo y del medio empleado para llevarla a cabo.

Por otra parte, aunque el asunto de esta comedia está tomado del *Amphitruo* de Plauto, en *El agravio agradecido*, como indica el título, se va a desarrollar el habitual tema de la comedia barroca del honor mancillado: el agravio que se comete contra el honor de Octavio, que acabará, pese a todo, en el consabido final feliz. Por lo tanto, el motivo principal de la comedia plautina –dobles y confusión de identidades– es sólo el punto de partida de una típica comedia barroca. El amor, el honor y los celos son componentes esenciales de las comedias españolas del siglo XVII y responden a un código moral absolutamente ajeno al de la comedia latina. En la comedia plautina, el amor es casi siempre el tema principal, pero allí la honorabilidad de la familia condiciona poco al joven amante, nada a la enamorada, que apenas aparece, y los celos sólo son un recurso cómico poco frecuente. Únicamente está presente el tema del honor familiar en el *Amphitruo*, que es, precisamente, la única comedia en la que se insinúa el adulterio. Sin embargo, en la comedia española el frágil honor, tan necesario para ser aceptado socialmente, es lo más importante para los personajes, sobre todo, para los femeninos, y los celos aparecen siempre como el contrapunto del amor. Según señala Ignacio Arellano, los celos son en la comedia de capa y espada un mecanismo técnico en la construcción del enredo y son necesarios para que la acción evolucione hacia el final<sup>775</sup>. En el *Amphitruo* son más importantes las situaciones jocosas producidas por la confusión de identidades, mientras que en la comedia de Matías de los Reyes es más relevante el proceso de enamoramiento de los personajes, aquí, solteros y no casados como Anfitrón y Alcmena, y las consecuencias que este galanteo tiene para su honor. Junto a este tema de la relación entre el amor y el honor, ocupa un lugar importante el de la magia, necesaria para que se produzca la confusión de identidades entre personajes que son todos humanos, no divinos. Sobre la magia entablarán Fabio y Camilo una conversación en la segunda jornada (fol. 17), explicando el significado de la palabra, sus orígenes y su historia a través de fuentes clásicas (Plinio, Apuleyo, Virgilio) y cristianas

---

<sup>775</sup> I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 33.



(San Agustín, Padre Martín del Río) y las consecuencias de su uso. Dice el autor en la introducción de *Para algunos* que él ha compuesto la comedia «mas por seguir a Plauto, que porque aya dado entero credito a estas Magicas operaciones, en que parece ay tanta contradiccion a la razon natural» (fol. 30r); sin embargo, incluye esta comedia dentro de un libro sobre la magia y le añade una escena, la discusión sobre la magia, original y totalmente innecesaria para el desarrollo de la acción, lo que indica la importancia que el autor concede a esta cuestión.

Los personajes ya no son los mitológicos de la comedia plautina, sino los t picos de la comedia española: galanes y damas, criados y sirvientas. Estos personajes se organizan en dobles parejas: hay dos galanes que cortejan a dos damas y, a su vez, los criados de los galanes hacen lo propio con las sirvientas de las damas. El personaje femenino protagonista ya no es sólo uno, como en la comedia de Plauto, sino dos. Leonora es la que tiene un mayor parecido con la Alcmena plautina: es decidida, está dispuesta a todo por conseguir a su enamorado y es la más humillada. Frente a ella, Belisa es un personaje más endeble y con rasgos negativos: acepta casarse por interés económico y, cuando el verdadero Octavio la rechaza por estar embarazada, su única preocupación es su honor. Octavio tampoco es un personaje muy positivo, interesado, inconstante en su amor hacia Leonora y también con algunos rasgos del *miles gloriosus*.

Los personajes de Fabio y Guarín están mejor trazados y se asemejan más a sus modelos latinos. Fabio desempeña aquí el papel de Mercurio en el *Amphitruo* y, como él, es astuto y hábil; es también el motor de la acción, al dar a Camilo el hechizo, y quien ofrece la solución de todos los enredos.  l sabe más que los demás personajes, incluso que el público, dado que es el que posee la solución del hechizo y el que todo lo escucha en apartes, como también hacía el siervo latino. En ocasiones, Fabio representará el papel del poeta que va escribiendo la trama (Fol. 19v). Señala Gioacchino Chiarini que la asimilación del siervo con el poeta, el cual construye la acción según le conviene, aparece claramente ejemplificada en el *Pseudolus*, (vv. 394-405), en donde Pseudolo dice que él, para conseguir el dinero que necesita, se volver  poeta y har  aparecer cosas que no existen<sup>776</sup>.

Al final, Fabio pronuncia la despedida de la comedia, en la que se prescinde de la t pica despedida plautina «Valetate et plaudite» y se introduce el título de la comedia:

---

<sup>776</sup> G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 126.

Tus pies beso, a queste fin  
he puesto, como se ha visto  
por medio de mis enredos.  
Al Agravio Agradecido. (Fol. 30r)

Frente a Fabio se sitúa Guarín, criado de Octavio, paralelo del personaje plautino Sosia. Su estupidez va a contrastar, como en el *Amphitruo* entre Sosia y Mercurio, con la astucia de Fabio, que le hará creer que es un alma en pena. Al igual que Anfitrón no cree el relato de Sosia y atribuye la confusión al sueño o al exceso de alcohol, también Octavio le acusa que debió «soñar a la sombra del tintillo» (fol. 14r). Guarín asegura que se ha encontrado consigo mismo repetido y que, ante él, se ha comportado tan valientemente como no lo habría hecho el propio Marte, pudiendo con más de cien. Aquí se reproduce la típica bravuconería del soldado fanfarrón, que contrasta con la auténtica cobardía del personaje, como cobarde era también Sosia. Pero, a diferencia del Sosia plautino, cuando Guarín acude de noche a casa de Belisa, no es, como en el *Amphitruo*, para comunicar a la dama la vuelta de Octavio, sino para encontrarse con la criada de Belisa, Florela, de la que está enamorado. Más adelante, Guarín hablará de los beneficios económicos que a él le reportará la boda de su amo; en ello se reproduce una actuación que venía siendo habitual desde *La Celestina* y que es reflejo de una sociedad completamente diferente a la de las comedias de Plauto.

Matías de los Reyes emplea otras fuentes, además del teatro de Plauto, para la composición de su comedia, como la mitología, la literatura medieval y renacentista o la tradición cristiana y, por supuesto, la comedia nueva desarrollada a partir de Lope de Vega. Tradición e innovación se yuxtaponen en la comedia de un autor que, si bien ha quedado relegado al olvido ante la importancia de dramaturgos mayores, resulta muy interesante en el estudio de la recepción de Plauto en la literatura española.

## **2.5. Plauto como modelo de obras no dramáticas: motivos universales**

Llega un momento en que ciertos motivos tomados de determinadas comedias de Plauto se convierten, gracias al éxito y la manoseada utilización de los mismos, en parte de la cultura popular, independientes ya de la obra de la que partieron. En este último apartado, sin pretender ser una enumeración exhaustiva, sino más bien breve y

ejemplificadora, se va a hacer referencia a dos obras que tratan sobre el mismo tema: una es la novela corta de **María de Zayas y Sotomayor**, *El castigo de la miseria*, y la otra, ésta sí dramática, pero copia de la anterior, de **Juan de la Hoz y Mota** (1622-1717), con el mismo título.

María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590 – 1660) se dedicó a escribir teatro y poesía, pero las obras por las que es más conocida son dos recopilaciones de novelas cortas, *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), en el que se incluye la novela *El castigo de la miseria*, y *Desengaños amorosos* (1647), segunda parte de la anterior. El género de la novela corta, que sigue el modelo de las *novelle* italianas, gozó de un gran éxito en el siglo XVII. Cervantes, autor de *Novelas ejemplares*, se vanagloriaba de ser el primer autor español de novelas, término con el que se alude a las composiciones breves de este género, ya que él no copia novelas italianas. Cervantes y las *novelle* italianas son la fuente a la que acude María de Zayas y Sotomayor para la composición de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, obra estructurada según el *Decamerón* de Boccaccio y que en el título refleja el influjo de Cervantes.

La novela que aquí nos interesa es *El castigo de la miseria*<sup>777</sup>, texto que después transformó Juan de la Hoz y Mota en una obra teatral. El protagonista de la misma es don Marcos, hidalgo pobre y tremendamente avaro, que vive de una forma absolutamente miserable a pesar de tener ahorrada una cierta cantidad de dinero, de la que no se separa nunca. Persuadido por doña Isidora, una guapa viuda supuestamente rica, se casa con ella y va a vivir a su casa, donde también habita Agustín, su sobrino. La noche de bodas supone un gran susto y desilusión para don Marcos, pues su esposa ni es guapa ni joven, sino una mujer mayor y horrorosa, que pierde peluca y dientes mientras duerme. Al final, doña Isidora y su amante, que no su sobrino, Agustín, son unos timadores que roban el dinero de don Marcos y desaparecen, aunque Agustín timará a su vez a Isidora, desapareciendo con todas sus posesiones y con una de sus criadas. El mismo tema y los mismos personajes aparecen en la pieza teatral, también titulada *El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota.

Uno de los principales modelos sobre la tacañería y sus consecuencias había sido tradicionalmente la *Aulularia* de Plauto. Hay ciertos pasajes de la obra de Zayas que

---

<sup>777</sup> La edición de la novela de María de Zayas y Sotomayor utilizada para este trabajo es la de Madrid, Punto de Lectura, 2001.

recuerdan a la comedia plautina. Don Marcos tiene siempre vigilado su dinero<sup>778</sup>, como el viejo Euclión su tesoro, aunque éste lo ha encontrado por casualidad enterrado en su casa y aquél lo ha ido ganando a lo largo de su vida. Cuando se casa, obliga a las criadas a cerrar todas las puertas y ventanas, para impedir que entren ladrones (p. 56), al igual que Euclión, nada más empezar al comedia, sale voceando a Estáfila para que cierre todo y no deje entrar a nadie. Don Marcos no derrocha ni en luz ni en agua, con tal de ahorrar lo máximo posible; hay un pasaje en el que se describe el modo de vida de don Marcos, que reproduzco aquí por no tener desperdicio:

Jamás se encendió en su casa luz, si alguna vez se hacía esta fiesta, era el que le concedía su diligencia y el descuido del repostero algún cabo de vela, el cual iba gastando con tanta cordura, que desde la calle se iba desnudando y en llegando a casa dejaba caer los vestidos, y al punto le daba la muerte. Cuando se levantaba por la mañana tomaba un jarro que tenía, sin asa, y se salía a la puerta de la calle, esperando los aguadores, y al primero que veía le pedía remediase su necesidad [...]. (p. 19)

Este pasaje recuerda a otro similar de la *Aulularia* de Plauto, la escena tercera del primer acto, en el que Estáfila, discutiendo con Euclión, le pregunta por qué quiere proteger tanto la casa, si allí no hay nada que robar, ni lo más imprescindible.

Cierto es que hay, como se ha visto, similitudes entre la *Aulularia* de Plauto, la novela de María de Zayas y Sotomayor y la obra teatral de Juan de la Hoz. ¿Cabe hablar, no obstante, de imitación o de influencia de Plauto? ¿Son todos los avaros herederos de Plauto, como todos los soldados bravucones del Pirgopolinices de *Miles gloriosus*? Cuando María de Zayas compone su obra, hay ya detrás una larga tradición de imitaciones y una de las primeras, ya en el siglo V, *Querolus sive Aulularia*, fue considerada durante mucho tiempo obra de Plauto y fue la que influyó en otros autores, creyendo éstos que imitaban una comedia plautina. ¿Conocía María de Zayas la comedia de Plauto? Hay diversas similitudes que permiten suponer que sí, aunque asegurarlo sería arriesgado. Su novela es una prueba de cómo se han ido empleando determinadas obras literarias. Muchas de ellas están compuestas por los principales

---

<sup>778</sup> «Vino don Marcos de esta suerte cuando llegó a los treinta años, pues vino a juntar, a costa de su opinión y hartándose a su cuerpo, seis mil ducados, los cuales se tenía siempre consigo, porque temía mucho las retiradas de los ginoveses, pues cuando más descuidado ven a un hombre, le dan manotada como zorro» (p. 23).

autores grecolatinos, que perviven al calor de la veneración que éstos provocan en generaciones posteriores. Esta admiración da como resultado la creación de imitaciones, lo que, a su vez, hace que los principales motivos de estas obras se conviertan en un lugar común. Y en épocas no clasicistas, en las que se rehuye la imitación de los clásicos, se utilizan esos lugares comunes sin verse obligados ya a citar las fuentes de las que partieron, las cuales, por otra parte, es posible que ya no se conozcan de primera mano. Todo ello forma parte de un devenir de siglos, en el cual, lo verdaderamente importante siguen siendo las buenas obras, de cualquier tiempo, clásicas en el sentido literal de la palabra y, por ello, siempre vivas.

### 3. Más allá del siglo XVII

Menéndez Pelayo, en su obra *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. VII, en el apartado dedicado a Plauto (pp. 355-422)<sup>779</sup>, hace una relación de las traducciones e imitaciones que se han realizado hasta el siglo XX de las comedias de Plauto. Las imitaciones, de las cuales ya hemos hablado en capítulos anteriores, prácticamente se agotan en el siglo XVIII; a partir de esta fecha, se hace referencia casi únicamente a traducciones. Las traducciones citadas por Menéndez Pelayo son las siguientes: una traducción anónima al *Amphitruo* en 1802; *La botijuela*, traducción de la *Aulularia* plautina, realizada por Ramón Emeterio Betances (que firma con el pseudónimo de Bintah) en Nueva York en 1863<sup>780</sup>; *El cable del navío*, traducción incompleta e inédita de *Rudens* llevada a cabo por Andrés Bello en 1883<sup>781</sup>; traducción de los primeros setenta y ocho versos del *Miles gloriosus*, por Pedro Paz Soldán y Unanue, en Lima, 1883, publicados en el libro *Poesía latina. Traducciones en verso castellano por Juan de Arona* (pseudónimo del autor); el mismo autor traduce también versos de *Amphitruo*, *Captivi*, *Menaechmi* y *Rudens*; el propio Menéndez Pelayo tradujo en 1879 *Captivi*, traducción que fue representada en el Teatro Español en diciembre del mismo año por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid<sup>782</sup>. La única obra original que se cita sobre Plauto lleva el sorprendente título de *Plauto polígloto, o sea, hablando libremente hebreo, cántabro, céltico, irlandés, húngaro, etc. Seguido de una respuesta a la impugnación del Manual de la lengua vasca*, escrita en Tolosa en 1828 por Lécluse, bajo el pseudónimo de Lor. Urhersigarria. Se cita también la obra de Fray Bartolomé de Santa Teresa, *Disertación sobre el Catecismo plauto-vascongado*, editada en San Sebastián en 1829.

Karl von Reinhardtstöttner cita varias traducciones<sup>783</sup> que se compusieron en los siglos XVIII y XIX únicamente de *Amphitruo* y *Aulularia*. Del *Amphitruo* se han realizado las siguientes traducciones: *El casamiento por la fuerza*, de Santos Díez

---

<sup>779</sup> M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. VII, Santander, C.S.I.C., 1950-1955.

<sup>780</sup> Citada, como señala Menéndez Pelayo, por M. María Sanam «Bibliografía Puerto-Riqueña», Mayagüez, 1887, p. 33.

<sup>781</sup> Citada por M. Luis Amunátegui, "Introducción" a *Obras Completas de D. Andrés Bello*, vol. III, 1883.

<sup>782</sup> M. Menéndez Pelayo edita esta traducción en las páginas 373-407 de su obra *Bibliografía...* ya citada.

<sup>783</sup> K. von Reinhardtstöttner, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Literaturen*, 2 Bände, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886, pp. 146, 296, 509.

González<sup>784</sup>; *Amor es todo invención: Júpiter y Anfitrión*, de José de Cañizares (1676-1750), publicada en Madrid en 1829 en *Comedias escogidas de José de Cañizares; El Anfitrión y la Adriana de Terencio*, traducidos por Salvador Constanzo (Madrid, 1859). De la *Aulularia* se citan las traducciones tituladas *El avariento*, de Manuel de Iparraguirre, y *El avaro*, de Luciano Francisco Comella.

A estas traducciones hay que añadir las siguientes, citadas por José Román Bravo en la Introducción a su traducción de las comedias de Plauto, una de las más recientes traducciones de las comedias plautinas, la que se ha empleado en este trabajo<sup>785</sup>: *Aulularia*, de Miguel Zorita, 1810; *Anfitrión*, de Salvador Constanzo, Madrid, 1859; *Aulularia* y *Los cautivos*, de A. González Garbín, Granada 1879 y 1880 respectivamente; *La de la canastilla*, de Antonio Jimeno Caridad, Zamora, 1896; *Trinummus*, de Eutasto Fernández Álvarez (como tesis doctoral, realizada en Madrid, 1917); también como tesis doctoral, las traducciones de *Mostellaria*, *Persa*, *Asinaria* y *Stichus*, de Agustín Bravo Riesco (Salamanca, 1927).

Apenas encontramos obras originales a partir del teatro de Plauto, al menos, hasta el siglo XX, en el que aparecen una nueva imitación de *Amphitruo* para el teatro y una novela basada en esta misma comedia plautina. La obra de teatro se titula *Los dioses y los cuernos*, compuesta por Alfonso Sastre en 1995; en el prólogo de la misma, dice el autor que su comedia es más bien de Plauto, con su activa colaboración desenfadada y alguna pequeña ayuda de Molière<sup>786</sup> y realiza una enumeración de la larga serie de imitaciones de esta comedia plautina, en la que conscientemente Sastre introduce su obra. La novela citada es *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, premio Primavera de Novela 2000; no es una nueva imitación, sino la utilización del motivo de las dobles identidades para componer una sugestiva y recomendable novela que enlaza la Primera y la Segunda Guerra Mundial, a través de dos personajes (Viktor Kretzschmar y Thadeus Dreyer) que intercambian sus identidades, uno de los cuales, años después, pondrá en marcha el denominado “Proyecto Amphitryon”, en el que se entrena una pequeña legión de dobles para sustituir a líderes nazis en apariciones públicas arriesgadas.

---

<sup>784</sup> Citada por Moratín, Obras dramáticas y líricas, vol. I, p. 62 del Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente, Bibl. Esp. II, p. 332.

<sup>785</sup> J. Román Bravo, *op. cit.*, p. 96.

<sup>786</sup> A. Sastre, *Los dioses y los cuernos, sobre Anfitrión de Tito Maccio Plauto*, Hondarribia, 1995, p. 8.

Poner punto final aquí a este trabajo puede dar la impresión de que hubo un momento de la historia del teatro en España en el que Plauto resurgió de las cenizas como un ave fénix, para después ceder el nombre y primer plano a Lope de Vega, desapareciendo otra vez en el polvo de bibliotecas o aulas. No es así. A partir del siglo XVII, el teatro español se convierte en un modelo más atractivo para ser imitado, pero las obras de Plauto siguen siendo valoradas por sí mismas y representadas, porque continúan estando vivas a pesar del paso de los siglos. Hemos visto cómo, si bien no ha habido en los últimos siglos apenas imitaciones del teatro de Plauto, las mismas comedias que entonces entusiasmaron a público y eruditos son hoy fuente para los pocos dramaturgos que se atreven aún a llevar a escena la adaptación de una obra de Plauto. Sus comedias se representan en todos los festivales de teatro grecolatino que se desarrollan a lo largo de la geografía española, en los que se aprovechan habitualmente monumentos romanos y yacimientos para realzar las obras clásicas y hacerlas atractivas al público. Entre los más destacados de estos festivales dedicados exclusivamente al teatro griego y romano, se encuentran los siguientes: Baleares, Cataluña, Euskadi, Itálica, Lugo, Madrid, Mérida, Sagunto y Zaragoza<sup>787</sup>. A ellos hay que añadir los que organizan las universidades dentro de sus centros. Uno de los últimos festivales planeados es el “Certamen de Teatro Grecolatino Illici Augusta”, en el yacimiento de La Alcudia, en Elche, para mayo de 2014<sup>788</sup>. En su programa aparece, como no podía ser menos, la comedia “Los gemelos”, de Plauto.

En todos ellos, cada año, se representan las comedias de Plauto, en mucha mayor medida que las de Terencio. Puede pensarse que esta situación es posible sólo en teatros y festivales especializados y dirigidos a un público muy concreto, pero no siempre es así. En la temporada de invierno de 1996, el actor Rafael Álvarez, “El Brujo” llevó a escena la adaptación de *Amphitruo* realizada y dirigida por José Luis Alonso de Santos, dramaturgo y director escénico de reconocido prestigio. El texto estaba modernizado, pero la versión era muy respetuosa con el original plautino. Seguramente, muchos de los espectadores no tenían una idea muy clara de quién fue Plauto. Poco importa, el resultado saltaba a la vista: la sala estaba completamente llena. Alonso de Santos tiene a Plauto como unos de sus autores favoritos; de él ha realizado tres versiones, la del *Amphitruo* citada, una del *Miles gloriosus*, estrenada en 1989, y *La dulce Cásina*,

---

<sup>787</sup> Se puede encontrar el programa de todos estos festivales en la página web [www.culturaclasica.com](http://www.culturaclasica.com), junto a información muy interesante del mundo clásico grecolatino.

<sup>788</sup> La información sobre este certamen se encuentra en <http://certamenilliciaugusta.com/>.



estrenada en 1995 y también interpretada por Rafael Álvarez, “El Brujo”. Dice José Romera Castillo que Alonso de Santos “reescribe” y “recrea” las obras de Plauto, que su labor está caracterizada por el desenfado y una gran libertad y que el director teatral tiene siempre como objetivo el situar las obras clásicas más cerca del público actual<sup>789</sup>. Para realizar sus versiones, sigue los mismos pasos que los adaptadores e imitadores de Plauto desde el siglo XVI: suprimir pasajes, aligerar escenas, aumentar o disminuir el número de personajes según el interés que puedan despertar, cambiar espacios o hacer alusiones a las ciudades donde se representa la obra, hacer intervenir al público para ganarse su interés, utilizar las técnicas escénicas para realzar escenas importantes y, sobre todo, primar la comicidad<sup>790</sup>. Nada que resulte desconocido.

De Plauto dice José Luis Alonso de Santos<sup>791</sup>: «Desde que comencé a estudiar y conocer su obra, he tenido siempre la agradable sensación de estar hablando con un amigo cercano, a pesar de los muchos siglos que nos separan. ¡Qué enorme deuda tenemos con él los autores de teatro de todos los tiempos!». Que sus palabras sean el punto final de este trabajo. *Ualete*.

---

<sup>789</sup> José Romera Castillo, «El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto», en J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto*, Madrid, UNED, 2002, pp. 19-20.

<sup>790</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>791</sup> J. L. Alonso de Santos, *op. cit.*

## **CONCLUSIÓN**

## CONCLUSIÓN

Hay en el precedente trabajo un largo recorrido temporal y geográfico, desde que el comediógrafo Plauto compuso sus obras, en Roma y en los siglos III y II a.C., hasta el siglo XVII de nuestra era y en nuestro país. A lo largo de este estudio, se ha podido comprobar que obras concebidas para ocasiones concretas, para un público determinado –a juzgar por los prólogos plautinos, no muy refinado– y en las que puede verse las presiones cotidianas, en fin, obras que han sido escritas sin pensar en sobrepasar la barrera de la representación más inmediata, se convierten en modelos imperecederos que superan el paso de los tiempos, los cambios de gustos y las críticas de los estudiosos. ¿Cómo se mantienen vivas? ¿Por qué son fuente de inspiración para los dramaturgos posteriores? Esas preguntas me llevaron a elegir la materia de este trabajo y, al intentar contestarlas, espero haber aportado información y respuestas.

Estudiar la influencia del teatro latino en el español me pareció, desde el principio, apasionante, porque me permitía ampliar conocimientos en los dos campos que yo había estudiado, la filología clásica y la hispánica, y porque el género del teatro y la obra de Plauto habían sido mis favoritos en los años de estudio; era además un reto, por la poca bibliografía existente y porque el teatro del siglo XVI español, no tan espléndido como el teatro barroco, presentaba multitud de obras y autores poco estudiados. Las expectativas, al comienzo, no parecían muy prometedoras. La escasa bibliografía que trataba el tema de la relación del teatro español con el latino se centraba en unos pocos autores y en muy limitados aspectos, lo que, más que probar esta posible relación, parecía dar a entender que ésta había sido superficial o inexistente. Por otra parte, en el teatro del siglo XVI, había multitud de manifestaciones diferentes para las que no se vislumbraba una forma fácil de organización. ¿Realmente había un lugar en el que el mundo romano de Plauto y el de los dramaturgos españoles, tan diferentes, pudieran encontrarse? ¿Y qué hacer con un material tan diverso? La respuesta la encontré en dos comedias de Plauto, *Amphitruo* y *Menaechmi*, tantas veces citadas, las cuales, como hemos visto en el trabajo y como se va a resumir en los próximos párrafos de esta conclusión, fueron las más imitadas, casi las únicas, por todos los autores españoles.

Se ha repetido que la importancia de Plauto en Europa y en España durante la Edad Media fue muy reducida. No había lugar para él en los escenarios, ya que el teatro medieval estaba fuertemente asociado al entorno de las iglesias, donde se representaban obritas de temática religiosa, y tampoco se consideraba aconsejable la lectura de sus obras, calificadas de lascivas y poco edificantes. Por otra parte, el conocimiento que se tenía sobre Plauto era reducido, llegando a confundírsele con Platón o a darse la paradoja de que la única comedia de “Plauto” que fue imitada a partir del siglo V d.C. fue el *Querolus*, que ni era de Plauto ni de su época. Pero incluso en estos siglos, a Plauto siempre se le consideró un modelo imitable por su estilo y buen latín, si bien se le concedió una menor importancia a su valor como autor teatral en una época en la que el teatro tampoco tenía una presencia muy relevante. Al llegar al siglo XVI, Plauto ya no sólo fue un modelo para los críticos, también lo fue para los dramaturgos.

Al llegar al siglo XVI, dentro del teatro profano (del religioso, por motivos evidentes, apenas se ha tratado en este trabajo), había dos grupos bien diferenciados. Uno era el teatro culto, compuesto por profesores y dirigido a un público minoritario. Otro era el teatro populista, escrito por dramaturgos que sólo en contadas ocasiones habían estudiado en la universidad y que se dirigían, primero, a un público formado por nobles en las cortes italianas y españolas y, después, tras la llegada de compañías italianas a nuestro país y la consiguiente formación de grupos de teatro nacionales, a un público popular, convirtiendo el teatro en un espectáculo de amplia difusión.

Dentro del teatro culto, a pesar de las diferencias mencionadas entre las comedias en latín y en castellano, había una gran homogeneidad, con igualdad de objetivos a la hora de componer las obras –aprender el latín–, lo que conllevaba un estilo semejante en todas ellas: lento, discursivo y más centrado en el aspecto lingüístico que en el teatral. Todo ello constreñía este teatro al espacio de las aulas, pues, fuera de ellas, pocos las hubieran entendido o soportado. La profesión de los autores garantizaba su capacidad para comprender las comedias de Plauto incluso en su lengua original y este conocimiento les permitió mayor libertad para elegir cómo utilizar las obras plautinas. Hubo autores que optaron por no imitar una comedia concreta, sino por reunir en una sola obra fragmentos de varias comedias plautinas. Como fuente, tampoco desecharon obras recientes del teatro español o, incluso, del italiano, siendo Petreyo el primero que introdujo en España el teatro italiano. No obstante, las obras de Petreyo, por su propia concepción, no iban a tener la repercusión de las de Lope de Rueda.

Aquellas obras del teatro culto que se escribieron en latín hoy están casi olvidadas. Pero al revisarlas, y después de leer en numerosos estudios que estas piezas no tenían muchos valores dramáticos ni más público que alumnos obligados a asistir a las representaciones, me ha llamado la atención que estas comedias, de haberse escrito en castellano, hubieran resultado mucho más atractivas al público de lo que pueda pensarse, pues la mezcla de fuentes y la mayor preocupación por la trama, y no sólo por el lenguaje (quizá lo segundo es fruto de lo primero, también Plauto había comprobado las ventajas de la *contaminatio*), le dan la viveza que muchos críticos han echado en falta en el teatro culto en castellano. El teatro universitario en castellano, aún mucho más homogéneo que el escrito en latín, se limita a traducir únicamente tres comedias de Plauto, *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*, con dos objetivos fundamentales: facilitar el conocimiento de la obra de Plauto mediante las que fueron las primeras traducciones al castellano de la comedia latina (las traducciones de Terencio aún tardarían en llegar) y dignificar un idioma, el castellano, que a principios del siglo XVI tenía una importancia menor como lengua literaria en comparación con el latín. Estas obras tienen muy pocos valores teatrales y resulta impensable llevarlas a escena, pero son un documento extraordinario de cómo se quiso revalorizar las lenguas romances frente al latín, recurriendo, precisamente, a los que eran los modelos más perfectos, los romanos, de modo muy similar a lo que éstos habían hecho respecto a los griegos.

Se ha establecido que no hay ninguna relación entre el teatro culto y el popular. Aún sin llegar al exceso de considerar que uno tuviera influencia sobre el otro, sí hay puntos en común. Maldonado adapta en su *Hispaniola* elementos tomados de *Amphitruo* en un esquema similar al de *La Celestina*; Petreyo traduce alguna de las comedias italianas que también tradujo Lope de Rueda, que reproducen la confusión típica de *Menaechmi*; en castellano se vierten *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*. Si hubo un personaje presente con muy pocas variantes en multitud de comedias españolas fue el del bravucón, soldado o no, heredero indiscutible de los soldados fanfarrones de Plauto. Motivo fructífero, y en qué medida, fue el de la pareja de hermanos, cuyo miembro femenino se disfraza de varón, el cual había seguido un largo camino desde Plauto hasta el teatro italiano y desde allí hasta el español, siendo Lope de Rueda el primero que, al traducir las adaptaciones italianas de comedias plautinas, lo introdujo en el teatro español. Así pues, Plauto está en el fondo de muchas de las obras

teatrales del siglo XVI, cuyos autores extrajeron de las obras de áquel cuantos temas y personajes podían ofrecerles una base sólida para construir un teatro de calidad.

Los autores españoles buscaron la perfección de las comedias de Plauto, bien directamente, bien en las adaptaciones de los italianos, quienes demostraron que el teatro plautino seguía siendo una mina inagotable para ganarse el favor del público, del ilustrado y del analfabeto. En España, la única obra capaz de competir en calidad literaria con las de Plauto y las italianas era *La Celestina*, la cual, fuera o no concebida como obra teatral, se unió como modelo imitable al prestigioso teatro romano e italiano.

El interés mostrado por los autores españoles del teatro culto hacia el elaborado teatro italiano, basado en comedias plautinas, es también el factor común de las obras del teatro populista aquí analizadas. Atender a la influencia del teatro italiano en el español, tanto en el culto y minoritario como en el popular, nos permite, por una parte, conocer las formas, una directa y otra indirecta, en las que Plauto influyó en España; por otra, encontrar un punto de unión entre esas dos manifestaciones teatrales citadas, vistas siempre como realidades completamente diferentes, pero que tienen en común, precisamente, la utilización de las mismas comedias de Plauto.

En época temprana del siglo XVI, algunos dramaturgos como Juan del Encina o Torres Naharro viajaron a Italia y conocieron el teatro italiano. Las obras italianas les impresionaron de tal modo que su influencia supuso un cambio en la concepción de su teatro. En Juan del Encina se observan diferencias entre las obras sencillas que escribió antes de ir a Roma y las más elaboradas escritas después de sus sucesivos viajes a la ciudad eterna; Torres Naharro, siguiendo el ejemplo italiano, compuso un teatro representable mucho más complicado que las simples églogas de Encina.

Aún habría que esperar unos años hasta la llegada de las compañías italianas a España, que convirtieron el teatro en un espectáculo rentable y no ya en un simple entretenimiento, lo que conllevó la creación de compañías nacionales. Lope de Rueda, junto a otros como Juan de Timoneda o Alonso de la Vega, tradujo al castellano las obras del teatro italiano, algunas ya traducidas antes al latín por Petreyo, que eran todas ellas, una vez más, adaptaciones de las siempre exitosas *Amphitruo* y *Menaechmi*. Rueda no pensó en publicar sus obras, sólo en tener material para llevar a cabo su trabajo, gustar al público y gazantizarse así nuevos contratos, por ello no tienen un gran valor literario, sí muchas incongruencias, pero son tan efectivas como lo fueron las plautinas. Su labor como traductor es absolutamente paralela a la del comediógrafo latino respecto a las comedias griegas. Para ambos, los modelos literarios que copiaban

ya no eran bloques marmóreos que respetar con veneración, sino instrumentos para conseguir obras que gustaran al público –y los modelos latinos a través de los italianos eran un ejemplo de probado éxito–, pero que no había por qué respetar al pie de la letra. Si Lope de Rueda volvió los ojos a los italianos, Timoneda, del mismo grupo y discípulo del anterior, fue el primero que intentó llevar a escena una comedia de Plauto, pero directamente y no ya a través de los italianos, con una técnica muy similar a la de Rueda: acortar los modelos y complicar la trama para atraer la atención del público.

A Lope de Rueda, como también a Plauto, se le ha criticado su desatención de la calidad literaria en favor de la efectividad cómica, en su búsqueda del acercamiento del teatro al público. Tras él, un autor de gran ingenio logró conjugar esa calidad con la atención a los gustos del público y llevó al teatro español a uno de sus momentos cumbres. Lope de Vega, a quien me estoy refiriendo, consciente de su enorme capacidad como dramaturgo y de la madurez que el teatro español presentaba a finales del siglo XVI, buscó la modernización del teatro nacional en una separación intencionada de los modelos antiguos, sin importarle las críticas que esto pudiera acarrearle. No obstante, no fue tan radical como puede pensarse en un principio, pues tampoco él podía renunciar a la perfección de las obras de Plauto (de Terencio hay muy pocas huellas), auténtico maestro de la comedia.

He aplicado a este trabajo las enormes ventajas que una disciplina comparativa como la tradición clásica aporta, de manera que, al final, al comparar nuestro teatro nacional con el teatro romano, pudiera comprenderse mejor la evolución del primero como un proceso continuo que hunde sus raíces en el tiempo. El resultado de esta evolución es un teatro como un árbol centenario que va engrosando las ramas con el paso de los siglos, haciéndose más fuerte, y no como se le ha considerado frecuentemente, una criatura maravillosa que surge de repente y de la nada, espléndida y acabada, sin tener relación con lo que le precede. Esto sólo ocurre en la mitología: el teatro es un género literario demasiado dependiente de la época y de los gustos de un público variable y no muy benigno, como para que pueda nacer en una noche un Hércules como el teatro de Lope de Vega.

Las obras de teatro que se habían seleccionado para este trabajo eran un material aparentemente heterogéneo, sin puntos en común y, a primera vista, con una escasísima relación con el teatro romano. En un principio, se buscó esa relación y, a medida que

ésta era mayor y más evidente, se fue abriendo un camino para asociar unas obras con otras. Al final, espero que este camino, extenso en el espacio y en el tiempo, haya ofrecido una panorámica lo suficientemente amplia como para que este trabajo pueda ser un instrumento útil para el estudio del teatro español.



## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

### A) FUENTES

#### 1. FUENTES Y EDICIONES DE LAS COMEDIAS DE PLAUTO Y DE TERCENIO Y DE OBRAS DE LA LITERATURA GRECO-LATINA

ARISTÓTELES, *Poética*, GARCÍA YEBRA, V. (ed.), *Edición trilingüe*, Madrid, Gredos, 1988

ERNOUT, A. (ed.), *Plaute. Comédies*, 7 vols., Paris, Les Belles Lettres, 1970, [1935<sup>1</sup>]

EVANCIO, *De fabula*, CUPAIUOLO, G. (ed.), Napoli, Loffredo, 1992

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. (ed.), *Plauto. Comedias (Anfitrión, Las Báquides, Los Menecmos)*, Madrid, Akal, 1993

GONZÁLEZ-HABA, M. (ed.), *Plauto. Comedias*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1992

HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, SILVESTRE, H. (ed.), Madrid, Cátedra, 1996

KAUER, R., LINDSAY, W. M. (eds.), *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1988

LINDSAY, W. M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1980, [1904<sup>1</sup>]

MONTES DE OCA, F. (ed.), *Los mellizos. El militar fanfarrón. La olla. El gorgojo. Anfitrión. Los cautivos*, México, Porrúa, 1978

PLAUTO, *Comoediae. Plautus cum correctione et interpretatione Hermolai, Merulae, Politiani et Beroaldi et cum multis additionibus*, Mediolani, Udalricus Scinzenzeler, 1497

ROMÁN BRAVO, J. (ed.), *Plauto. Comedias*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1993 y 1995

ROMÁN BRAVO, J. (ed.), *Terencio. Comedias*, Madrid, Cátedra, 2001

RUBIO FERNÁNDEZ, L. (ed.), *P. Terencio Afro. Comedias*, 3 vols., Barcelona, Alma Mater, 1957

SEDGWICK, W. B. (ed.), *Plautus. Amphitruo*, (comentario), London, Bristol Classical Press, 1993

VOLTES BOU, P. (ed.), *Terencio. Comedias*, Barcelona, Iberia, 1995

## 2. FUENTES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

### 2.1. FUENTES ANTIGUAS (HASTA 1800)

ANÓNIMO, *Editio princeps: Comedia de Plauto llamada Amphitruon traduzida de latin en lengua Castellana. Agora nueuamente impressa en muy dulce apazible y sentencioso estilo*, Toledo, 1554

ANÓNIMO, *Editio princeps: La comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua castellana, y La comedia de Plauto, intitulada Menechmos, traduzida en lengua castellana por el mismo author*, Amberes, 1555

LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Editio princeps: Amphytrion con privilegio real por diez años*, Alcalá de Henares, 1517

LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Libro intitulado Los problemas de Villalobos que tracta de cuerpos naturales y morales. Y dos Diálogos de Medicina: y el Tractado de las tres grandes: y una Canción, y la Comedia de Anfitríon*, Zamora, Juan Picardo, 1543; Zaragoza 1543; Zaragoza, George Coci, 1544; Sevilla 1550; Zaragoza 1550; Sevilla 1570; Sevilla, Hernando Diaz, 1574; Zamora 1583

PÉREZ "PETREYO", J., *Joannis Petreii Toletani Rhetoris disertissimi et oratoris eloquentissimi in Academia Complutensi Rhetoricae Professoris, Comediae quattuor, nunc primum in lucem editae*, Toledo, 1574

PÉREZ DE OLIVA, F., *Editio princeps: Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o Comedia de Amphitrion en español, compuesta por Fernán Pérez de Oliva, 1525*

PÉREZ DE OLIVA, F., *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Cordoua: Rector que fue de la Vniversidad de Salamanca, y Cathedratico de Theologia en ella. Con otras cosas que van añadidas, como se dara razon luego al principio*, editada por el sobrino del autor, Ambrosio de Morales, Salamanca y Córdoba, 1586

PÉREZ DE OLIVA, F., *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba. Rector que fue de la Universidad de Salamanca, y Cathedrático de Theología en ella; y juntamente quince discursos sobre varias materias, compuestos por su sobrino el célebre Ambrosio de Morales [...]. Dirigidas al Ilmo. Sr. el Cardenal de Toledo D. Gaspar de Quiroga. Dalas a la luz en esta segunda edición D.A.V.C.. Con licencia del Consejo. En Madrid. En la Imprenta de Benito Cano Año de 1787*

REYES, M. de los, *Para algunos de...*, Madrid, 1640

TIMONEDA, J. DE, *Editio princeps: Las tres comedias del facundissimo poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre Señor don Xime Pérez de Calatayu y Villaragut*, Valencia, 1559

## **2.2. FUENTES MODERNAS (A PARTIR DE 1800)**

ANÓNIMO, *Entreteneimiento Hércules, vencedor de la ignorancia*, MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (ed.), *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-431

ENCINA, J. DEL, *Obra completa*, PÉREZ PRIEGO, M. Á. (ed.), Madrid, Castro, 1996

ENCINA, J. DEL, *Teatro completo*, PÉREZ PRIEGO, M. Á. (ed.), Madrid, Cátedra, 1991

ENCINA, J. DEL, *Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, ALIPRANDINI, L. DE (ed.), Madrid, Akal, 1995

- ENCINA, J. DEL, *Teatro*, DEL RÍO, A. (ed.), Barcelona, Crítica, 2001
- FERNÁNDEZ, L., *Farsas y Églogas*, VALERO MORENO, J. M. (ed.), Salamanca, Clásicos de Salamanca, 2002
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Algunas obras del Doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, 1886
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Libro intitulado Los problemas de Villalobos (contiene Anfitríon. Comedia de Plauto que traducía el doctor Villalobos, la cual glosó él en algunos pasos oscuros; nuevamente impresa y enmendada por el mismo autor)*, Madrid, B.A.E., vol. XXXVI, 1950 (edición hecha a partir de la de Zaragoza de 1544)
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Libro intitulado Los problemas de Villalobos (contiene Anfitríon. Comedia de Plauto que traducía el doctor Villalobos, la cual glosó él en algunos pasos oscuros; nuevamente impresa y enmendada por el mismo autor)*, Madrid, B.A.E. XXXVI, 1950
- MALDONADO, J. DE, *Hispaniola*, DURÁN RAMAS, M<sup>a</sup> Á. (ed.), Barcelona, Bosch, 1983
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, ROHLAND DE LANGBEHN, R. (ed.), Barcelona, Crítica, 1997
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas, I y II*, PÉREZ PRIEGO, M. Á. (ed.), Madrid, Alhambra, 1991
- PALMIRENO, J. L., *Fabella Aenaria*, Leal, J., Sirera J. L. (eds.), Valencia, Universitat de València, 2000
- PÉREZ DE OLIVA, F., *Cosmografía Nueva*, FLÓREZ MIGUEL, C., GARCÍA CASTILLO, P., FUERTES HERREROS, J. L., SANDOVAL RAMÓN, L. (eds.), Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 1985
- PÉREZ DE OLIVA, F., *Der spanische Amphitron*, REINHARDSTÖTTNER, K. VON (ed.), München, P. Zipperers Buchhandlung und Antiquariat, 1886
- PÉREZ DE OLIVA, F., *Diálogo de la dignidad del hombre*, CERRÓN PUGA, M<sup>a</sup> L. (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 9-61

- PÉREZ DE OLIVA, F., *Razonamiento de la navegación del Guadalquivir*, RUIZ PÉREZ, P. (ed.), Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1988
- PÉREZ DE OLIVA, F., *Teatro*, ATKINSON, W. (ed.), *Revue Hispanique*, 69, 1927, pp. 521-659
- PÉREZ DE OLIVA, F., *Teatro*, F., PEALE, G. (ed.), Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976
- ROJAS VILLANDRANDO, A. de, *El viaje entretenido*, JOSET, J. (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1977
- ROJAS, F. DE, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, RUSSELL, P. E. (ed.), Madrid, Castalia, 1991
- ROJAS, F. DE, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, RUSSELL, P. E. (ed.), Madrid, Castalia, 1991
- ROJAS, F. DE, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, RICO, F. (et al.) (eds.), Barcelona, Crítica, 2000
- ROJAS, F. DE, *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, CRIADO DE VAL, M., TROTTER, G. D. (eds.), Madrid, Clásicos Castellanos, C.S.I.C., Instituto «Miguel de Cervantes», 1984
- RUEDA, L. DE, *Comedia Eufemia. Comedia Armelina. El Deleitoso (siete pasos)*, VILLA, J. M. (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1968
- RUEDA, L. DE, *Eufemia. Armelina*, GONZÁLEZ OLLÉ, F. (ed.), Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, Anaya, 1967
- RUEDA, L. DE, *Los engañados. Medora*, GONZÁLEZ OLLÉ, F. (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973
- RUEDA, L. DE, *Obras*, COTARELO Y MORI, E. (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1908
- RUEDA, L. DE, *Pasos*, GONZÁLEZ OLLÉ, F., TUSÓN, V. (eds.), Madrid, Cátedra, 1987
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D., *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, PÉREZ PRIEGO, M. Á. (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982
- SASTRE, A., *Los dioses y los cuernos*, Fuenterrabía, HIRU, 1995

- SEPÚLVEDA, L., *Comedia de Sepúlveda*, Barcelona, Institut del Teatre, 2009;  
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009
- SIMÓN ABRIL, P., *Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera del enseñallas*, B.A.E., vol. LXV, Madrid, 1953
- SOJO RODRÍGUEZ, F., «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX, 2, 1986, pp. 281-337
- TIMONEDA, J. DE, *Las tres comedias*, Edición facsimilar, Madrid, Academia Española, 1936
- TIMONEDA, J. DE, *Los ciegos y el mozo, Los Menemnos*, en *Orígenes del Teatro español. Obras de Leandro Fernández Moratín*, Tomo I, 1ª y 2ª parte, Madrid, Aguado, 1830, y B.A.E., vol. II, Madrid, 1944
- TIMONEDA, J. DE, *Obras completas, Tomo I. Teatro profano: Las Tres Comedias. La Turiana*, MENÉNDEZ PELAYO, M. (introd.), Valencia, Sociedad de Bibliófilos Valencianos, 1911
- TIMONEDA, J. DE, *Obras de Juan de Timoneda*, JULIÁ MARTÍNEZ, E. (ed.), 3 vols., Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-48
- TORRES NAHARRO, B. DE, *Obra completa*, PÉREZ PRIEGO, M. Á. (ed.), Madrid, Turner, 1994
- VALDÉS, J. DE, *Diálogo de la Lengua*, LOPE BLANCH, J. M. (ed.), Madrid, Castalia, 1969
- VEGA, L. DE, *La Dorotea*, MORBY, E. S. (ed.), Madrid, Castalia, 1968<sup>2</sup>
- VEGA, L. DE, *Rimas humanas y otros versos*, CARREÑO, A. (ed.), Barcelona, Crítica, 1998
- VERARDUS, M., *Fernandus servatus*, THOMAS, H. (ed.), pp. 428-457
- VERZOSA, J., *Epístolas*, LÓPEZ DE TORO, J. (ed.), Madrid, C.S.I.C., 1945
- VILLALÓN, C. DE, *El Scholástico*, MARTÍNEZ TORREJÓN, J. M<sup>a</sup> (ed.), Barcelona, Crítica, 1997
- ZAYAS, M. DE, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Castalia, 1988

## B) ESTUDIOS

- ALBORG, J. L. (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1972-1999
- ALBRECHT, M. VON, *Historia de la literatura romana. Desde Andrónico hasta Boecio*, vol. I, ESTEFANÍA, D., POCIÑA, A. (trads.), Barcelona, Herder, 1997
- ALEJO MONTES, J., *La Universidad de Salamanca bajo Felipe II 1575-1598*, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1998
- ALIPRANDINI, L. DE, «Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina», VV.AA., *Nello Spazio e nel Tempo della Letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, Parma, Roma, Università degli Studi di Parma, Bulzoni, 1991, pp. 117-128
- ALLMAND, C. T. (ed.), *War, literature and politics in the late middle ages*, Liverpool University Press, 1976
- ALONSO ASENJO, J., «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 29-52
- ALONSO ASENJO, J., «Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español», CHIABÒ, M., DOGLIO, F. (eds.), *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*, Roma, Torre d'Orfeo, 1998, pp. 151-191
- ALONSO ASENJO, J., «Comedia de Sepúlveda y comedia erudita o regular española», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XX, 2, 2009, pp. 3-18
- ALONSO CORTÉS, N., «Datos acerca de varios maestros salmantinos», *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 779-793
- ALONSO DE SANTOS, J. L., *Mis versiones de Plauto*, Madrid, UNED, 2002
- ALVAR EZQUERRA, A., «Juan Pérez (*Petreius*) y el teatro humanístico», *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos, (Sevilla, 1981)*, vol. II, Gredos, Madrid, 1983, pp. 205-212
- ÁLVAREZ PELLITERO, A. M., «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», GUIJARRO CEBALLOS, J. (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, pp. 15-26



- ANDERSON, W. S., *Barbarian Play. Plautus' Roman comedy*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1996
- ANSINO DOMÍNGUEZ, J. M., «El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva», *Florentia Iliberritana*, 10, 1999, pp. 11-27
- APOLLONIO, M., *Storia del teatro italiano*, Firenze, G.C. Sansoni, 1951
- ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995
- ARNALDI, F., *Da Plauto a Terenzio. I, Plauto*, Napoli, Luigi Coffredo
- ARNOUT, G. W., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1975
- ARÓSTEGUI, M<sup>a</sup> DEL P., «La dramaturgia de Juan Timoneda. Estado actual de la cuestión», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, 1972, pp. 201-230
- ARRÓNIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969
- ARRÓNIZ, O., *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977
- ARTIGAS, M., «Juan Verzosa, traductor de Plauto», *Universidad*, 2, 1925, pp. 25-29
- ASENSIO, E., ALCINA ROVIRA, J., «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el Humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971
- ATKINSON, W., «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical study», *Revue Hispanique*, 71, 1927, pp. 309-483
- BACA, A. R., «A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda», *Hispanófila*, 35, 1969, pp. 1-17
- BARANDA, C., «Marcas de interlocución en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 271-300

- BARANDA, C., *“La Celestina” y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2004
- BARATTO, M., *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri Pozza, 1977
- BARBERA, M., S.I., «La pedagogia e didattica della «Ratio Studiorum»», *La civiltà cattolica*, vols. 1 (pp. 428-436), 2 (pp. 135-145), 3 (pp. 405-413), 4 (pp. 163-171), 1939 y vols. 2 (p. 116-122; 362-369), 3 (p. 16-25), 1940
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968
- BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, London, Routledge, 1995
- BEARDSLEY, TH. S. JR., «The Classics in Spain: The Sixteenth versus the Seventeenth Century», FAULHABER, CH. B., KINKADE, R. P., PERRY, T. A. (eds.), *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986
- BEARDSLEY, TH. S. JR., *Hispano-Classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1970
- BENASSAR, B., *The Spanish character: attitudes and mentalities from the sixteenth to the nineteenth centuries*, London, 1979
- BENZ, L., STÄRK, E., VOGT-SPIRA, G., *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr, 1995
- BERGER, PH., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i investigació, 1987
- BERTINI, F., *Plauto e dintorni*, Roma, Bari, Laterza, 1997
- BERTONI, G., *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903
- BETTINI, M. (ed.), *Storia della Letteratura Latina. Antropologia e cultura romana*, Firenze, La Nuova Italia, 1996

- BETTINI, M., «Amphitruo e altri Anfitrioni», RAFFAELLI, R., TONTINI, A. (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates I. Amphitruo*, Urbino, QuattroVenti, 1998, pp. 49-69
- BIECKEL, E., *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1987 [1960<sup>1</sup>]
- BIELER, L., *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1992 [1965<sup>1</sup>]
- BINDER, G., EFFE, B. (ed.), *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998
- BLÄNSDORF, J., *Plautus*, LEFÈVRE, E. (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978
- BLECUA, A., «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 3, 1978, pp. 403-434
- BOLGAR, R. R., *Classical influences on European Culture a.d. 1500-1700: proceedings of an international conference held at King's College*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974
- BONDURANT, A. L., «The «Amphitruo» of Plautus, Molière's «Amphitryon» and the «Amphitryon» of Dryden», *Sewanee Review*, 33, 1925, pp. 455-468
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., «Algunas consideraciones acerca de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y sus autores», *Anales de la literatura española*, Madrid, 1904, pp. 7-24
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15, 1906, pp. 372-386
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, pp. 143-150
- BONINO, G. D., *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*, Torino, Tirrenia, 1989
- BOUGHER, D. C., *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, 1954
- BOURLAND, C. B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232

- BRADNES, L., «The Latin Drama of the Renaissance (1340-1640)», *Studies in the Renaissance*, 4, 1957, pp. 31-70
- BRAUN, L., *Scenae suppositiciae oder Der falsche Plautus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1980
- BRAVO-VILLASANTE, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988
- BREVA-CLARAMONTE, M., *La didáctica de las lenguas en el Renacimiento. Juan Luis Vives y Pedro Simón Abril. Con selección de textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1994
- BUCK, A., *L'eredità classica nella letteratura neolatina del Rinascimento*, Brescia, Paideia, 1980
- BURCKHARDT, J., *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser, 1860, traducida como *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1982
- CAGNIART, P., «Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute», *Latomus*, 53, 4, 1999, pp. 753-779
- CAMACHO GARRIDO, P., *Teatro del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis y su aplicación al drama español del Renacimiento. Edición crítica de la «Comedia de Amphytrion» por Francisco López de Villalobos*, Tesis doctoral dirigida por Luisa López Grigera
- CAMACHO ROJO, J. M<sup>a</sup>, «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Florentia Iliberritana*, 2, 1991, pp. 33-92
- CANET VALLÉS, J. L., «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», DIAGO, M. V., FERRER, T. (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 79-105
- CANET VALLÉS, J. L., *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993

- CAPITÁN DÍAZ, A., *Historia de la educación en España*, 2 vols., Madrid, Dykinson, 1991
- CAPRA, D., GUIJARRO CEBALLOS, J., «Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)», GUIJARRO CEBALLOS, J. (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, pp. 317, 324
- CARRASCO, F., «Diálogo, antidiálogo y conciencia de clase en *La Celestina*», *Idéologie et pratiques discursives. Imprévue*, Montpellier, CERS, 1979, pp. 103-118
- CARRERA DE LA RED, A., *El «problema de la lengua» en el Humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988
- CARRERES Y DE CALATAYUD, F., «Lope de Rueda y Valencia», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 7, 1946, pp. 128-138
- CASTILLO, C., «La comedia romana: herencia e innovación», ARELLANO, I., GARCÍA RUIZ, V., VITSE, M. (eds.), *Del honor a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 61-77
- CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, 1924
- CASTRO, A., *La realidad histórica*, México, 1962
- CAZAL, F., «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, pp. 7-18
- CAZAL, F., «Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa Teologal* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 58, 1993, pp. 47-60
- CHALMERS, W. R., «Plautus and his Audience», DOREY, T. A., DUDLEY, D. R., *Roman drama*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, pp. 21-50
- CHELIUS, K. H., *Die Codices minores des Plautus: Forschungen zur Geschichte und Kritik*, Baden-Baden, Valentin Körner, 1989
- CHEVALIER, M., «Un cuento, una comedia, cuatro novelas. (Lope de Rueda, Juan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)», *Essays on*

*Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*,  
Oxford, Dolphin Book, 1982, pp. 27-38

CHIABÒ, M., DOGLIO, F. (eds.), *XVIII Convegno Internazionale. I Gesuiti e i  
Primordi del Teatro Barocco in Europa. Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni  
30 Ottobre 1994*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e  
Rinascimentale, Torre d'Orfeo, 1995

CHIARINI, G., *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari, Laterza, 1991

CHIARINI, G., *La recita. Plauto. La farsa. La festa*, Bologna, Patron, 1996 [1979<sup>1</sup>]

CHIARINI, G., TESSARI, R., *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul  
«comico»*, Pisa, ETS, 1987

CLOSA FARRÉS, J., «Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto», MAESTRE  
MAESTRE, J. M<sup>a</sup>, PASCUAL BAREA, J., CHARLO BREA, L. (eds.), *Humanismo y  
Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz,  
Alcañiz, Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Instituto de  
Estudios Turolenses, 1997, pp. 249-255

COLL SANSALVADOR, A., *Lucas Fernández. A Bibliography (1514-1995)*, Kassel,  
Reichenberger, 1999

CORFIS, I. A., «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita Poetica*»,  
*Neophilologia*, 67, 1984, pp. 206-213

COROLEU, A., «Humanismo en España», J. Kraye (ed.), *Introducción al  
Humanismo del Renacimiento*, Madrid, Cambridge University Press, 1998,  
pp. 295-330

CORVISIER, A., *Armies and societies in Europe, 1494-1789*, Bloomington,  
Indiana University Press, 1979

COSTA, C. D. N., «The Amphitryo Theme», DOREY, T. A., DUDLEY, D. R. (eds.),  
*Roman Drama*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, pp. 87-122

COTARELO Y MORI, E., «Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo»,  
*Historia de la Literatura de España*, Madrid, Imprenta de la Revista  
Española, 1901, pp. 183-285

- COULTER, C. C., «The Speech of Foreigners in Greek and Latin Comedy»,  
*Philology Quaterly*, 13, 1934, pp. 133-139
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols., México,  
Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976
- D'ANCONA, A., *Origini del teatro italiano*, 2 vols., Roma, Bardi, 1996
- D'ANTUONO, N. L., «Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras»,  
CRIADO DE VAL, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*,  
Madrid, EDI-6, 1981, pp. 217-228
- D'ELIA, S., *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Napoli, Guida, 1993
- DANGEL, J., «Traduire Plaute: á propos d'*Amphitryon*», *Revue des Études  
Latines*, 76, 1998, pp. 93-115
- DELGADO BARNÉS, P., «Contribución a la bibliografía de Juan de Timoneda»,  
*Revista de Literatura*, 16, 1959, pp. 24-56
- DELLA CORTE, F., *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova  
Italia, 1967
- DIAGO, M. V., «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo  
*XVI*», *Criticón*, 60, 1994, pp. 19-26
- DIAGO, M. V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*,  
50, 1990, pp. 41-65
- DÍAZ DE ESCOVAR, N., *Anales de la escena española anteriores al año 1550*,  
Madrid, 1910
- DÍAZ DE ESCOVAR, N., *Anales de la escena española correspondientes a los años  
1551 a 1580*, Madrid, 1910
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup> (dir.), *Historia del teatro en España. Edad Media, Siglo XVI,  
Siglo XVII*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, *Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media  
y Renacimiento*, Madrid, Guadian, 1975
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, *Historia del Teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984

- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, *Los géneros dramáticos en el XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1990
- DOREY, T. A., DUDLEY, D. R., *Roman drama*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965
- DREXLER, H., *Plautinische Akzentstudien*, I/II, Hildesheim, Register, Georg Olms, 1967
- DUCKWORTH, G. E., *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 [1952<sup>1</sup>]
- DUMONT, J. CH., «Amphitryon et le genre comique», *Revue des Études Latines*, 76, 1998, pp. 116-125
- DUPONT, F., «Signification théâtrale du double dans l'Amphitryon de Plaute», *Revue des Études Latines*, 54, 1976, pp. 129-141
- ELIZALDE, I., «El antiguo teatro de los colegios de la compañía de Jesús», *Educadores*, 4, 1962, pp. 667-684
- ERRAZU COLÁS, M<sup>a</sup> Á., «La imagen de la mujer en los “introitos” de las primeras comedias del siglo XVI», VV.AA., *La mujer: elogio y vituperio. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, 2 vols., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp.145-154
- ERRAZU COLÁS, M<sup>a</sup> Á., *El teatro de Jaime de Huete (Introducción a su estudio)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984
- ERRAZU COLÁS, M<sup>a</sup> Á., *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (microfichas), 1993
- ESPERABÉ ARTEAGA, E., *Historia pragmática é interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, 1914
- ESPINOSA MAESO, A., «El maestro Fernán Pérez de Oliva, en Salamanca», *Boletín de la Real Academia*, 1926, pp. 433-473
- ESTEBAN, L., «Juan Lorenzo Palmireno: Humanista y Pedagogo», *Perficat*, VII, 95, 1976, pp. 73-108



- ESTEFANÍA, D., POCIÑA, A. (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996
- FABIÉ, A. M<sup>a</sup>, *Vida y escritos de Francisco López de Villalobos*, Madrid, 1886
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Orígenes del teatro español*, Madrid, B.A.E. II, 1944
- FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, J. A., *El estado, la guerra y la paz*, Madrid, Akal Universitaria, 1988 (*The state, war and peace: Spanish political thought in the Renaissance, 1516-1559*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977)
- FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN, M<sup>a</sup> V., «Una versión de la fábula de la lechera en Plauto», *Epos*, 14, 1998, pp. 35-47
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., «Observations sur *La Celestina*», *Revue Hispanique*, 7, 1900, pp. 28-80 y 9, 1902, pp. 171-199
- FRAENKEL, E., *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches im Plautus)*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 (1922<sup>1</sup>)
- FRAKER, Ch. F., «*Celestina*»: *genre and rhetoric*, London, Tamesis, 1990
- FRIEDENWALD, H., «Francisco López de Villalobos. Spanish Court physician and poet», *Bulletin of the History of Medicine*, 7, 1939, pp. 1129-1139
- FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Madrid, Barcelona, Caracas, Anaya, 1968
- FUERTES HERREROS, J. L. (ed.), *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva, Rector*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984
- FUERTES HERREROS, J. L., «Pérez de Oliva: reconstrucción biográfica», FLÓREZ MIGUEL, C., GARCÍA CASTILLO, P., FUERTES HERREROS, J. L., SANDOVAL RAMÓN, L. (eds.), *Cosmografía Nueva*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 1985, pp. 27-68
- FUSILLO, M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- FUSTER, J., *La Decadència al País Valencià*, Curial, Barcelona, 1976

- GALLEGO BARNÉS, A., *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982
- GAMBERALE, L., «La riscoperta dell'Arcaico», CAVALLO, G., FEDELLI, P., GIARDINA, A. (dirs.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, Roma, Salerno, 1990, pp. 547-595
- GARCÍA SORIANO, J., «El teatro de colegio en España», *Boletín de la Real Academia española*, 57-70, 1927-1929, incompleto. Recogido después en un volumen *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Rafael Gómez, 1945
- GARCÍA VELASCO, J. I. (ed.), *San Ignacio de Loyola y la Provincia jesuítica de Castilla*, León, Provincia de Castilla S.I., 1991
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M. M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, B., *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema castesiano*, Madrid, Tecnos, 1997
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, B., *Gemelos y Sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000
- GARZÓN-BLANCO, A., «La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte», GALLEGO MORELL, A., SORIA, A., MARÍN, N. (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108
- GIL, E., LABRADOR, C., ESCALERA, J. M. DE LA, DíEZ, A. (eds.), *Ratio studiorum*, Madrid, UPCO, 1992
- GIL FERNÁNDEZ, L., «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», L. Gil, POCIÑA, B. RABAZA, M. DE F. SILVA (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, 2006, pp. 431-460
- GIL FERNÁNDEZ, L., *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1984

- GIL FERNÁNDEZ, L., *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecno, 1997
- GILG-LUDWIG, R., «Alkmene», *Helikon*, 2, 1962, pp. 57-71
- GILLET, J. E. (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 3 vols., Universidad de Pennsylvania, 1943-1951
- GILLET, J. E., *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, GREEN, O. H. (ed.), vol. IV de la obra anterior, Universidad de Pennsylvania, 1951
- GILLET, J., «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Homenaje a Bonilla y San Martín*, 2, 1930, pp. 437-468; *Hispanic Review*, V, 3, 1937, pp. 193-207
- GILMAN, S., *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982
- GILMAN, S., *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978
- GIORDANO GRAMEGNA, A., «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», OLEZA, J. (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1986, pp. 11-49
- GOLDBERG, S. M., *Understanding Terence*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1986
- GÓMEZ, J., *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988
- GÓMEZ MORENO, Á., *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991
- GOMME, A., SANDBACH, Fh., *Menander. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1973
- GONZÁLEZ, J.-G., *Historia de la literatura italiana I. Desde los orígenes hasta la unidad nacional italiana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Durham, London, Duke University Press, 1993
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., «El P. Juan Bonifacio, dramaturgo», *Epos*, 10, 1999, pp. 467-492

- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., «El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 23, 1998, pp. 91-122
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640). Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., MORENO HERNÁNDEZ, A., SEQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P., *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000
- GRANJEL, L. S., *Vida y obra de López de Villalobos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979
- GRIFFIN, N., «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología moderna*, 54, 1975, pp. 407-413
- GRIFFIN, N., «Plautus castigatus: Rome, Portugal, and Jesuit Drama Texts», CHIABÒ, M., DOGLIO, F. (eds.), *XVIII Convegno Internazionale. I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni 30 Ottobre 1994*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Torre d'Orfeo, 1995
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1994
- GRISMER, R. L., «Another Reminiscence of Plautus in the Comedias of Torres Naharro», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 57-58
- GRISMER, R. L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944
- GUARINO, A., DE CESARE, G. B., «Dalla novella alla scena: “La duquesa de la Rosa” di Alonso de la Vega», DE CESARE, G. B. (ed.), *La festa teatrale hispanica. Atti del Convegno di Studi, Napoli 1-3 dicembre 1994*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 21-33
- HALE, J. R., *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento 1450-1620*, Madrid, MD, 1990

- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Estudios sobre el Renacimiento en España. Maestro Hernán Pérez de Oliva*, Habana, «Cuba Contemporánea», 1914
- HERMENEGILDO, A., «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 161-76
- HERMENEGILDO, A., *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994
- HERMENEGILDO, A., *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973
- HERMENEGILDO, A., *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M., *La recepción de Boccaccio en España. Actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de octubre de 2000)*, Madrid, Universidad Complutense, 2001
- HERRERO, M., «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25, 1941, pp. 46-78
- HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1978
- HUERTA CALVO, J., *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor, 1984
- INFANTES, V., «Los libros «traydos y viejos y algunos rotos» que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100, 1998, pp. 7-51
- JACHMANN, G., *Plautinisches und Attisches*, Berlin, 1931
- JACHMANN, G., «Terentius», *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Vol. IX, München, Alfred Druckenmüller, 1934
- JULIÁ MARTÍNEZ, E., «Originalidad de *Timoneda*», *Revista Valenciana de Filología*, 5, 1955, pp. 91-151

- KUNZE, M., METZLER, D., RIEDEL, V. (eds.), *Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater*, Münster, Hamburg, Lit., 1993
- LA PENNA, A., *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Giulio Einaudi, 1963
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A., «Menéndez Pelayo y María Rosa Lida de Malkiel ante Celestina y la lina romana», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 9, 1988, pp. 7-10
- LANGEN, P., *Plautinische Studien*, Hildesheim, New York, Georg Olms, 1970
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1983 [1960]
- LAWRENCE, J., «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», DEYERMOND, A., LAWRENCE, J. (eds.), *Letters and Society in Fifteenth Century Spain. Studies presented to P. E. Russell on his eightieth birthday*, Llangranog, Dolphin, 1993, pp. 79-92
- LEJAY, P., *Plaute*, Paris, Ancienne Librairie, 1925
- LENZ, A., «Torres Naharro et Plaute», *Revue Hispanique*, 57, 1923, pp. 99-107
- LEO, F., *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Dublin, Zürich, Weidmann, 1973 [1895<sup>1</sup>]
- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R., «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, 11, 1958, pp. 268-291
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970 [1962<sup>1</sup>]
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975
- LIHANI, J., «New biographical ideas on Bartolomé de Torres Naharro», *Hispania*, 54, 1971, pp. 828-835
- LINDSAY, W. M., *The ancient editions of Plautus*, Oxford, Oxford University Press, 1904

- LINDSAY, W. M., *The codex Turnebi of Plautus with facsimiles*, Oxford, Oxford University Press, 1971 [1898<sup>1</sup>]
- LLARENA I XIBILLE, M., *Personae plautinae: Aproximació a la tècnica teatral de Plaute*, Barcelona, Universitat, 1994
- LÓPEZ, A., «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», POCIÑA, A., RABAZA, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, pp. 3-46
- LÓPEZ, A., POCIÑA, A., *Comedia romana*, Madrid, Akal, 2007
- LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès Editors, 1991
- LÓPEZ MOLINA, L., «La Comedia Thebaida y La Celestina», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 169-183
- MAESTRE MAESTRE, J. M<sup>a</sup>, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabellam Arnaria* de Juan Lorenzo Palmireno», PÉREZ I DURÀ, J., ESTELLÈS, J. M., *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pp. 95-114
- MAI, A., *M. Acci Plauti fragmenta inedita*, Milano, 1815
- MARAVALL, J. A., *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1972
- MARCOS CASQUERO, M.-A., «Plauto en la literatura española de los siglos XV y XVI», *Estudios de tradición clásica y humanística. (VI Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León)*, León, Universidad de León, 1993, pp. 123-160
- MARÍN MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>, «Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda», *Anuario de Estudios Filológicos*, 9, 1986, pp. 169-177
- MARQUÉS LÓPEZ, E., «La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2000, pp. 841-851

- MARQUÉS LÓPEZ, E., «Relación entre el autor y el público en los prólogos de la comedia greco-latina», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 2001, pp. 581-587
- MAURIZI, F., «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67, 1986, pp. 287-305
- MAZUR, O., *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega. Tramas, temas, tipos y modos*, Madrid, Playor, 1990
- MAZZEI, P., *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922
- MCKENDRICK, M., *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1994
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R., MARCELLO, E. (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11-13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 33-76
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Historia de la literatura española. Vol. II: Renacimiento*, Madrid, Everest, 1993
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VII, Santander, C.S.I.C., 1950-55
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Biblioteca de Traductores españoles*, vol. IV, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1953
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1941
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, C.S.I.C., 1974<sup>4</sup>



- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro, con un estudio crítico de...*, vol. II, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1900
- MÉRIMÉE, H., *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Paris, Toulouse, Édouard Privat, 1913
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, 1996, pp. 163-170
- MILLÉ GIMÉNEZ, J., «Lope de Vega, traductor de Claudiano», *Verbum*, 17, 1923, pp. 67-70
- MIOLO, R. S., *Shakespeare and Classical Comedy: the influence of Plautus and Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1997
- MOIR, D., «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth century», ANDERSON, M. J. (ed.), *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto*, New York, Barnes & Noble, 1965, pp. 193-228
- MOLINA SÁNCHEZ, M., «El latín familiar y el latín literario de Plauto», *Estudios de Filología latina en honor del profesor Gspar de La-Chica Cassinello*, Granada, Universidad de Granada, 1991, pp.137-146
- MOLINA SÁNCHEZ, M., «Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer Renacimiento», SÁNCHEZ MARÍN, J.A., LÓPEZ MUÑOZ, M. (eds.), *Humanismo renacentista y mundo clásico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991
- MONTOYA MARTÍNEZ, J., «La presencia de *Celestina* en las librerías de finales del XVI (del uso y consumo de *La Celestina*)», *Celestinesca*, 23.1-2, 1999, pp. 35-42
- MOORE, T. J., *The theater of Plautus: playing to the audience*, Austin, University of Texas Press, 1998
- MOREL-FATIO, A., «*Ate relegata et Minerva restituta*. Comédie de collègue représentée á Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, 5, 1903, pp. 9-24
- MORENO HERNÁNDEZ, C., «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca*, XVIII-2, 1994, pp. 3-30

- MORREALE, M., «Apuntes bibliográficos para el estudio de la presencia de *La Celestina* en Italia», *Revista de Literatura*, LII, 104, 1990, pp. 539-543
- MORREALE, M., «Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media», *Revista de Literatura*, 15, 1959, pp. 3-10
- MOURE CASAS, A. M<sup>a</sup>, «Comedias elegíacas en *La Celestina*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 15, 1998, pp. 443-473
- NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Versión española de SOLE-LERIS, A., London, Tamesis Books, 1974
- NORTON, F. J., *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, London, Cambridge University Press, 1978
- NORTON, F. J., *Printing in Spain, 1501-1520, with a note on the early editions of «La Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966
- NÚÑEZ, S., «Plauto 1976-1995. Veinte años de estudios: I. Aspectos editoriales», *Florentia Iliberritana*, 9, 1998, pp. 477-498
- OLIVA, C., «Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-79
- PANDIERI, G., *Il teatro italiano e la sua tradizione*, Matera, Basilicata, 1967
- PARATORE, E., «Nuove Prospettive sull'Influsso del Teatro classico nel '500», *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel'500 (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971
- PARATORE, E., *Plauto*, Firenze, Sansoni, 1961
- PARATORE, E., *Storia del teatro latino*, Milano, Francesco Vallardi, 1957
- PASQUALI, G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, La Lettere, 1988
- PEALE, A., «La estructura didáctica del *Anfitrión* de Fernán Pérez de Oliva», *Annali, Sezione romanza*, 15, 1977, pp. 203-212
- PEÑA, M<sup>a</sup> DE LOS R., «El teatro prelopesco», RICO, F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 540-549

- PÉREZ IBÁÑEZ, M<sup>a</sup> J., «La traducción de *Anfitrión* del doctor López de Villalobos», *Minerva*, 4, 1990, pp. 255-276
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», GUIJARRO CEBALLOS, J. (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, pp. 139-145
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «*La Celestina* y el teatro al Siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, pp. 291-311
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «La sátira en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz», CHIABÒ, M., DOGLIO, F. (ed.), *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento. Roma, 6-9 settembre 2001*, Roma, Torre D'Orfeo, 2002, pp. 159-180
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., *Cuatro comedias celestinescas*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Juan del Encina en busca de la comedia: la “Égloga de Plácida y Vitoriano”», PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Los albores del teatro español. Actas del las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1995, pp. 116-125
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004
- PÉREZ, E., «La influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania*, 11, 1928, pp. 131-149
- PERNA, R., *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955
- PFANDL, L., *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1952
- PICÓN GARCÍA, V. (coord.), *Teatro escolar latino del s. XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997
- PICÓN GARCÍA, V., «La comedia *Philautus* de Acevedo: sus deudas al “Terencio cristiano”», PÉREZ GONZÁLEZ, M. (coord.), *Congreso Internacional sobre*

*Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León, Universidad de León, 1998, pp. 599-611

POCIÑA, A., RABAZA, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998

POESCHL, M. V., «Les nouveaux papyri de Ménandre et l'originalité de Plaute», *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, pp. 306-321

PRIETO, A., «Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista», *Estudios sobre literatura española del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984

PRIETO, A., *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986

QUESTA, C., «Plauto diviso in atti prima di C. B. Pio», *RCCM*, 4, 1962, pp. 209-230

QUESTA, C., RAFFAELLI, R., *Maschere, Prologhi, Naufragi nella commedia plautina*, Bari, Adriatica, 1984

QUESTA, C., *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1984

QUESTA, C., *Parerga plautina, struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984

RABAZA, B., PRICCO, A. R., MAIORANA, D. P. R., «El personaje meretrix y la regulación del comportamiento ajeno», POCIÑA, A., RABAZA, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, pp. 201-229

RALLO GRUSS, A., *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, Thema, 1996

RAMOS JURADO, E. Á., «Comedia mitológica y comedia histórica. La tradición clásica en Lope de Vega», VV.AA., *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León, y la novela histórica)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 11-43

- REINHARSTÖTTNER, K. VON, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Literaturen*, 2 Bände, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886
- REINHARSTÖTTNER, K. von, *Plautus: spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Hildesheim, New York, Georg Olms, 1980
- RENNERT, H. A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909
- REYNOLDS, L. D., (ed.), *Texts and transmission. A survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1990 [1983<sup>1</sup>]
- RICO, F., *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978
- RODRÍGUEZ, F., «Las técnicas de avance y retroceso en *Diálogo entre el amor y un viejo* y *La Celestina*», *Explicación de Textos Literarios*, 7, 1978-1979, pp. 151-155
- ROMERA CASTILLO, J., «El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto», en J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto*, Madrid, UNED, 2002, pp. 11-20.
- ROMERA NAVARRO, M., «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 204-255
- ROMERA-NAVARRRO, M., «Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro», *Romanic Review*, 12, 1921, pp. 50-73
- ROMERO DE LECEA, C. (et. al.), *Historia de la imprenta hispana*, Madrid, Editora Nacional, 1982
- RONCONI, A., «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano», *Maia*, 22, 1970, pp. 19-37
- ROSITI, F., «La Commedia Rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rappresentate a Ferrara», VV.AA., *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie Storia del teatro*, 1, Università Cattolica del Sacro Cuore, Science Filologiche e Letteratura, Milano, Vita e Pensiero, 1968

- ROTHBERG, I. P., «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», CRIADO DE VAL, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 61-65
- RUBIO FERNÁNDEZ, L., *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1984
- RUBIÓ I BALAGUER, J., «Sobre el primer teatre valencià», VV.AA., *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Barcino, 1964
- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1988
- RUIZ PÉREZ, P., «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento», *Criticón*, 38, 1987, pp. 15-44
- RUIZ PÉREZ, P., *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Universidad de Córdoba, 1987
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979
- RUIZ-FUNES TORRES, M., MORALES ORTIZ, A., «Notas sobre las adaptaciones de “Menechmos” de Plauto en las traducciones españolas del siglo XVI», *Myrtia*, 11, 1996, pp. 119-132
- RUSSELL, P. E., «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 533-542
- RUSSELL, P. E., *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1978
- RUSSELL, P. E., *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Bellaterra, Universidad Autónoma, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1985
- SAA, O. E., *El teatro escolar de los jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*, Diss., Department of Spanish and Portuguese of the Graduate School of Tulane University, 1973
- SALVADOR MIGUEL, N., «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, 7, 1991, pp. 275-290

- SÁNCHEZ -ARJONA, J., *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Clásicos Sevillanos, 1994
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972
- SÁNCHEZ PÉREZ, A., *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, Historiografía de la Lingüística Española, Sociedad General Española de Librería, 1992
- SÁNCHEZ ROMERALO, J., «De los últimos años de Lope de Rueda», *Revista de Literatura*, XLI, 81, 1979, pp. 157-168
- SAVOYE, J., «Del diálogo humanístico a la novela», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986
- SEGURA, F., «El teatro en los colegios de los jesuitas», *Miscelánea Comillas*, 43, 1985, pp. 299-327
- SERAGNOLI, D., «La struttura del personaggio e della “fabula”», CRUCIANI, F., SERAGNOLI, D., *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 297-317
- SERÉS, G., *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997
- SERRANO MORALES, J. E., *Reseña histórica en forma de Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, F. Domenech, 1898-1899
- SEZNEC, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983
- SIMÓN DÍAZ, J., *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980
- SIRERA, J. L., «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», OLEZA, J. (ed.), *Teatros y prácticas escénicas. II: la comedia*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1986, pp. 11-49
- SIRERA, J. L., «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano, siglos XIII al XVII», DIAGO, M. V. (coord.), *Teatros y prácticas*

- escénicas. I: el Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 43-60
- SITO ALBA, M., «El teatro en el siglo XVI. (Desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», Díez Borque, J. M<sup>a</sup>, *Historia del teatro en España*, vol. I, Madrid, Taurus, 1984, pp. 155-471
- SOJO RODRÍGUEZ, F., «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX, 1, 1986, pp. 281-337
- SOJO RODRÍGUEZ, F., «Sobre el humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX, 1, 1986, pp. 27-37
- STÄRK, E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, Gunter Narr, 1989
- STATHATOS, C. C., *Diego Sánchez de Badajoz. A Bibliography (1530-2005)*, Kassel, K&R. Reichenberger, 2006
- STÄUBLE, A., *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto di Studi sul Rinascimento, 1968
- STEVENS, C. H., *Lope de Vega's «Palacio confuso» Together with a Study of the «Menachmi» Theme in Spanish Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1939
- STIEFEL, A. L., «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, 1891, pp. 183-216, 318-343
- STUEMUND, W., *Plauti Fabularum Reliquiae Ambrosianae. Codices Rescripti Ambrosiani Apographum*, Berlin, 1889
- SUÁREZ COALLA, F., «La función de los “apartes” en el discurso dialógico de *La Celestina*», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 39-40, 1989, 1990, pp. 469-484
- ULYSSE, G., «La «commedia» nel Cinquecento», Cruciani, F., Seragnoli, D. (eds.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 81-99



- VALENTIN, J.-M., «Études récentes sur le théâtre des jésuites. Problèmes et méthodes», *Études Germaniques*, 22, 1967, pp. 247-253
- VALLE LERSUNDI, F. DEL, «Testamento del Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 1929, pp. 366-388
- VEGA RAMOS, M<sup>a</sup> J., «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, 11, 1995, pp. 237-259
- VEGA RAMOS, M<sup>a</sup> J., *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997
- VERES D'OCÓN, E., «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española*, 34, 1950, pp. 195-237
- VOISINE, J., «Amphitryon dans le théâtre européen de la Renaissance», *Bulletin du la Association G. Budé*, 3, 1954, pp. 71-86
- VV.AA., *Atti dei Convegni «Il mondo scenico de Plauto» e «Seneca e i volti del potere»*, *Bocca di Magra 26-27 Ottobre 1992; 10-11 Dicembre 1993*, Genova, D.A.R.F.I.C.LE.T., Università di Genova, 1995
- VV.AA., *Atti del Convegno su tema: Il teatro classico italiano nel Rinascimento, Roma 9-12 Febbraio 1969*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971
- VV.AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1983
- VV.AA., *Juan del Encina et le Théâtre au XV<sup>ème</sup> siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne), 17-18 octobre 1986*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Centre d'Aix, 1987
- VV.AA., *La mujer: elogio y vituperio. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, 2 vols., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994
- WEBBER, E. J., «Manuscripts and early printed editions of Plautus and Terence in Spain», *Romance Philology*, 11, 1957-8, pp. 29-39
- WEBBER, E. J., «Plautine and Terentian «Cantares» in Fourteenth Century Spain», *Hispanic Review*, 18, 1950, pp. 93-107

- WEBBER, E. J., «The literary reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 191-202
- WEBER DE KURLAT, F. «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», CRIADO DE VAL, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional de Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 37-60
- WEBER DE KURLAT, F., «El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años setenta», *Revista de Filología Hispánica*, 29, 1980, pp. 172-185
- WEBER DE KURLAT, F., «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, XVII, 2, 1963, pp. 380-391
- WEIGER, J. G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, CUPSA, 1978
- WEINBERG, B., «Badius Ascensius and the Transmisison of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology*, 9, 1955-6, pp. 209-216
- WEINER, J., «El *Anfitrión* de Plauto en el Siglo de Oro español», VV.AA., *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Potomac, Scripta Humanistica, 1984, pp. 124-133
- WHINNOM, K., «El género celestinesco: origen y desarrollo», *Academia Literaria Renacentista V: Literatura en la época del Emperador*, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-131
- WHINNOM, K., «El linaje de *La Celestina*», *Insula*, 490, 1987, pp. 1-4
- WICKERSAM CRAWFORD, J. P., «A note on the *Comedia Calamita* of Torres Naharro», *Modern Language Notes*, 36, 1921, pp. 15-17
- WICKERSAM CRAWFORD, J. P., «The braggart soldier and the rufian in the spanish drama of the sixteenth century», *Romantic Review*, 2, 1911, pp. 186-208
- WICKERSAM CRAWFORD, J. P., «Two Notes on the Plays of Torres Naharro», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 76-78
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., «Notes on the «*Amphitriton*» and «*Los Menemnos*» of Juan de Timoneda», *Modern Language Notes*, 9, 1914, pp. 248-251

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., *Spanish drama before Lope de Vega*, with a Bibliographical Supplement by W. T. MCCREADY, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1968

YNDURÁIN, D., *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994

ZAMORA VICENTE, A., *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969

ZIMIC, S., PARKER, M., «Juan del Encina (or Enzina) (1468-1529)», PARKER, M. (ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1998, pp. 96-106

### C) DIRECCIONES DE INTERNET

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (BNE): <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>

BIBLIOTECA VIRTUAL ANDALUCÍA:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/inicio/inicio.cmd>

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES: <http://www.cervantesvirtual.com/>

BIBLIOTECA VIRTUAL DEL PATRIMONIO BIBLIÓGRAFICO:

<http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

BIBLIOTHECA AUGUSTANA: <http://www.hs->

[augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante02/Plautus/pla\\_co00.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante02/Plautus/pla_co00.html)

THE LATIN LIBRARY: <http://www.thelatinlibrary.com/>