



# Universidad de Oviedo

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Filología Española

LA PRESENCIA DE PLAUTO EN LOPE DE VEGA Y SU OBRA. ANÁLISIS  
DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO

ALEXANDRA NICULINA COBZIUC

Tutores del TFG

María Fernández Ferreiro

Aurelio González Ovies

Convocatoria ordinaria. Mayo 2024

Curso 2023/2024

# ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	4
II.	COMEDIA LATINA.....	6
a.	Breve contexto: orígenes y desarrollo .....	6
b.	Subgéneros .....	8
c.	Comedia <i>palliata</i> .....	9
III.	PLAUTO .....	10
a.	Vida y obra.....	10
b.	Preceptiva dramática.....	11
i.	Temática.....	11
ii.	Partes de la obra y división en actos.....	12
iii.	Las tres unidades .....	13
iv.	La mezcla de géneros .....	14
v.	Personajes tipo.....	14
vi.	Adecuación del lenguaje y otros recursos .....	16
vii.	Puesta en escena y público .....	18
IV.	COMEDIA NUEVA.....	19
a.	Breve contexto: el Barroco y la comedia.....	19
b.	La presencia de Plauto en Lope.....	22
V.	LOPE DE VEGA.....	23
a.	Vida y obra.....	23
b.	<i>Arte nuevo de hacer comedias</i> .....	24
c.	Preceptiva dramática del <i>Arte nuevo</i> ... ..	25
i.	Temática.....	25
ii.	Partes de la obra y división en actos.....	26
iii.	Las tres unidades .....	27
iv.	Mezcla de géneros .....	27
v.	Personajes tipo.....	28

vi.	Adecuación del lenguaje y otros recursos .....	30
vii.	Puesta en escena y público .....	32
VI.	ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS OBRAS LOPESCAS CON SENDAS COMEDIAS <i>PALLIATAE</i> PLAUTINAS.....	32
a.	El argumento.....	33
b.	Personajes principales.....	35
c.	Motivos y recursos estilísticos.....	36
VII.	CONCLUSIONES .....	37
VIII.	BIBLIOGRAFÍA .....	38

## I. INTRODUCCIÓN

«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, que suele  
dar gritos la verdad en libros mudos»  
(Lope de Vega, *Arte nuevo...*, vv. 40-44)<sup>1</sup>.

A menudo, estos versos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* han sido tomados como ejemplo del rechazo hacia los preceptos latino-clásicos en la comedia barroca o como «prueba de la ausencia de los clásicos en las comedias del siglo XVII» (Marqués López 2003: 350).

Sin embargo, no podría ser menos acertada esta opinión acerca de la ausencia de los clásicos; «a pesar de que Lope rechaza el “arte de los antiguos”, la mayor parte de las ideas del *Arte nuevo* son clásicas» (Raimundo Fernández 1969: 145); realmente Lope admira a esos «primeros inventores» (López López & Pociña Pérez 2007: 160).

No se puede olvidar que la comedia del siglo XVII es la comedia de Lope, *la comedia nueva*, «solo lo que Lope ha seleccionado de toda la masa de la producción literaria anterior a él, es lo que ha perdurado» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 12).

Algunos preceptistas de la época criticaban sus obras, considerándolas incluso malas, por alejarse, en su opinión, de los «preceptos transmitidos desde la Antigüedad» (Marqués López 2003: 346). La realidad es bien distinta, aunque parece que «Lope aconseja separarse de las fuentes clásicas para poder crear un teatro nuevo y fresco [...] son los mismos clásicos quienes le ofrecen la forma para sus obras» (Marqués López 2003: 353), de tal modo que no los saca de su estudio, ni los encierra, sino todo lo contrario: adopta motivos, temas, personajes, argumentos y técnicas teatrales tanto de Plauto como de Terencio (Marqués López 2003: 357), los representantes de la comedia latina denominada *palliata*.

Así pues, como bien apunta Rothberg (1981:61 en Sáez 2011: 109), «son versos teñidos de ironía»; versos que utiliza Lope de Vega como «una estrategia [con la] que busca ganarse la aceptación y la benevolencia de su auditorio» (Sáez 2011: 113), conformado por

---

<sup>1</sup> Las citas del *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo* de Lope de Vega están tomadas de la edición de Enrique García Santo-Tomás, referenciada en la bibliografía.

los ilustres señores de la Academia de Madrid en primera instancia, pero en la práctica, todo aquel que escuchase, o leyese, su *Arte nuevo*...

Por esta razón, cabe preguntarse hasta qué punto y de qué manera influyó en su obra la comedia *palliata*, sus preceptos y, sobre todo, su máximo exponente, Plauto, debido a que es evidente e innegable que «la imitación de los clásicos tiene una gran importancia en las obras de Lope» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 91).

Además, no se puede silenciar la verdad de la tradición ni negar parte de las raíces de la cultura occidental, transmitidas de generación en generación, de libro mudo en libro mudo; no es que se vuelva a los clásicos, ni que estos queden rezagados; en efecto, los clásicos no se van, no desaparecen, viven en cada uno de nosotros y en nuestra sociedad, ahora y siempre. Así lo afirma Adrián J. Sáez (2011:116):

El hábil uso del abanico de significados de la verdad como cualidad y divinidad pagana permiten al poeta construir su discurso irónico en defensa de una poética dramática que reclama su lugar en el panorama literario del siglo XVII al lado de unos clásicos que por muy afamados que sean, según el público muestra, no les queda más que clamar en los libros sin que su voz sea escuchada.

Por consiguiente, el propósito fundamental de este estudio es mostrar la influencia y la presencia de los preceptos clásicos dramáticos, principalmente plautinos, en Lope de Vega y su obra, en concreto en la preceptiva que él mismo expone de la comedia en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609.

Para ello, primero es pertinente acercarse a la comedia latina, sus orígenes, su desarrollo, sus subgéneros, su importancia en la sociedad, etc., para luego detenerse en la comedia *palliata* y en Plauto, «una persona que ha vivido del teatro y para el teatro a lo largo de toda su existencia» (López López & Pociña Pérez 2007: 96), con el objetivo de poder vislumbrar de manera somera su preceptiva dramática dividiéndola en distintas partes, por ejemplo, la temática, los personajes, el lenguaje y los recursos estilísticos, la métrica y la puesta en escena.

A continuación, la mirada se detendrá en la comedia nueva, el Barroco en España y uno de sus principales exponentes, Lope de Vega. Esta parte, espejo y reflejo de la anterior, y siguiendo, por tanto, un recorrido similar, se centrará en la preceptiva dramática que expone Lope en su *Arte nuevo*..., teniendo en cuenta las razones de su elaboración, su fin, el tipo de texto que es, la problemática que supuso, etc.

Por otro lado, para evidenciar sin equívocos la influencia plautina en la obra lopesca, puesto que

las comedias de Plauto [sirvieron] como texto de base de un espectáculo que satisfizo profundamente a un pueblo y a una época, y que, a partir de su éxito en empeño tan difícil, se convirtió en ejemplo excelente de obra clásica, viva hasta nuestros días, y en modelo del teatro de generaciones, siglos y milenios posteriores (López López 2010: 15),

se llevará a cabo un análisis comparativo de dos comedias lopescas, *El caballero de Olmedo* y *El palacio confuso*, con algunas de las comedias *palliata* de Plauto.

Por último, en las conclusiones, se realizará un compendio de todo lo expuesto anteriormente y se destacarán las semejanzas más llamativas entre estos dos autores, su vida, su contexto y su obra.

## II. COMEDIA LATINA

El teatro latino, hijo del arte dramático griego «no nació de la seriedad sino de la risa» (Bickel 1982: 509), pues desde un principio se manifiesta la presencia de danza y máscaras, canto y música con el propósito de deleitar y transmitir una enseñanza, el famoso *delectare et prodesse* horaciano, mediante «la trasmisión de modelos positivos de comportamiento, o [...] la condena de los negativos» (López López & Pociña Pérez 2007: 19).

En este apartado el objeto de exposición son los orígenes de la comedia, su desarrollo y su subdivisión en varios subgéneros, para llegar de esta manera a la comedia *palliata*, y en el siguiente apartado a su mayor exponente, Plauto, con el fin último de llegar a comprender las raíces de la comedia occidental y poder vislumbrar su desarrollo e influencia en el Barroco.

### a. Breve contexto: orígenes y desarrollo

El arte dramático entra en Roma de la mano de Livio Andrónico, autor romano, pero de origen griego, y su traducción adaptada de la *Odisea* de Homero, puesto que con él no solo llega la épica, sino todos los géneros cultivados entonces en Grecia (López López & Pociña Pérez 2007: 49-52), todos ellos poetizados en verso, y entre ellos, como se avanzaba hace un instante, el arte dramático.

Con todo, antes de la llegada de este género y el desarrollo y auge que posteriormente tuvo, cabe destacar la existencia de una dramatización y danzas escenificadas presentes en

la sociedad etrusca, adaptadas más tarde en algunos rituales latinos relacionados, cómo no, con las creencias y fiestas religiosas, teniendo en cuenta su importancia en esta sociedad.

Sin embargo, pronto todo ello se independizó del culto y el teatro en general, pero la comedia, en particular, se convirtió en un elemento fundamental de la sociedad como entretenimiento, sin ningún tipo de crítica social ni política como sí había en Grecia. Esto se debe a que las representaciones no las pagaba el pueblo, sino que tenían lugar en los *ludi teatrales*, organizados para todo tipo de público por el Estado como una fiesta oficial y gratuita (Pociña Pérez 1975: 239-240), y «una comedia [...] plagada de crítica política, social y personal [...] [era] indeseable para los sufragadores» (Pociña Pérez 1975: 264).

De todas formas, no se puede olvidar el hecho de que, aun sin pretenderlo, «en la comedia popular existe, pues, una crítica social velada, que no procede reflexivamente del autor ni trasciende a la mayoría del espectador» (Pociña Pérez 1975: 271). Por ejemplo, Plauto «no es ningún revolucionario social que clame contra la esclavitud, la tiranía de los padres, la injusticia de las autoridades, la precariedad de la vida o la dureza del trabajo» (López Gregoris 2006: 116).

Por otra parte, dado que «uno de los preceptos del teatro de todos los tiempos es el de deleitar» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 19), no causa extrañeza que «en la rivalidad entablada entre la comedia y el drama en Italia, se lleva la primacía la primera» (Bickel 1982: 505), puesto que la risa consigue este propósito de mejor forma que el llanto, porque, por un lado,

el concepto de la risa es fundamental en el teatro y trasciende el género de la comedia, pues funciona como un vehículo de conexión entre escenario y graderío, entre actor y público, entre la puesta en escena y la recepción del espectáculo. [...] Conseguir la risa en una comedia significa apropiarse del favor del público y, con él, ganar el aplauso o éxito de la representación (González Vázquez 2002-2003: 77),

y, por otro, «la segunda función de la risa es proporcionar placer, sobre todo cuando va unida a la palabra» (González Vázquez 2002-2003: 80).

Además, con la risa «se consigue la benevolencia hacia el *actor*, cuyo significado en [...] [la] comedia es doble: “actor” en su valor teatral y “abogado” desde el punto de vista del orador» (González Vázquez 2002-2003: 79). Asimismo, «la risa y la diversión están muy vinculadas con las expectativas, convencionales sociales, intereses y valores adoptados» (Morenilla 2006: 90) de la sociedad y es muy importante conseguir el beneplácito del público

porque es el «espectador quien decidía el fracaso [o el éxito] de la puesta en escena de una pieza» (Pociña Pérez 1975: 240).

El público era el juez, y el que, en definitiva, otorgaba al autor mérito y fama, de tal forma que los comediógrafos buscaban «ofrecerle argumentos, personajes, situaciones, alusiones, burlas, chistes y otros ingredientes para divertirlo, lo cual se logra sobre todo haciéndolo “en necio”» (Pociña Pérez 1975: 240). Como indica Antonio López Fonseca, «la comedia no dejó nunca de evolucionar desde sus primeros pasos [...] orientada ante todo como espectáculo popular» (2000: 37).

## b. Subgéneros

A pesar de que un «rasgo característico de la comedia antigua es la reducción marcada de argumentos, personajes y situaciones, que acarrea consigo una tipología constante y una notable semejanza en el contenido de las piezas» (Pociña Pérez 1975: 241), la comedia se divide en cuatro tipos según la ambientación, la temática, los personajes, el argumento, etc., a saber: *palliata*, *togata*, *atellana*, *mimus*. Otra distinción se realiza a partir del calzado utilizado: «El calzado alto, *cothurnus*, era propio de la tragedia, el bajo *soccus*, de la comedia, la falta de calzado para representar era característica del mimo» (Bickel 1982: 505).

La *palliata* toma su nombre del *pallium*, adaptación del manto griego *himation* (Bickel 1982: 509). Está inspirada en la comedia *Nea* griega, por lo que la ambientación, la temática y los personajes eran los propios del mundo griego (López López & Pociña Pérez 2007: 23). Otras de sus características son su «argumento complejo de naturaleza festiva, y [...] una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal» (López Fonseca 2000: 40). Sus mayores exponentes son Plauto y Terencio.

La *togata* es parecida a la *palliata*, pero la ambientación es la propia del mundo latino (López López & Pociña Pérez 2007: 23). Al igual que la anterior, puede servir como espejo de la sociedad que representa (López Fonseca 2000: 40). Destacan aquí Titinio y Afranio.

Por su parte, la *atellana* es una «obra de temática muy simplificada, elemental y popular, de ambientación exclusivamente itálica» (López López & Pociña Pérez 2007: 23). De argumento simple y con una gran importancia de la expresión corporal, surge en la población osca de Campania a partir de breves situaciones bufonescas, de forma totalmente original frente a la comedia griega (López Fonseca 2000: 40-41).



Por último, el *mimus* es un tipo de comedia en el que el diálogo y la gesticulación se vuelven fundamentales (López López & Pociña Pérez 2007: 23). Su argumento es simple, de naturaleza festiva y de carácter improvisado (López Fonseca 2000: 41).

### c. Comedia *palliata*

La comedia *palliata* es el primer tipo de comedia que se cultiva en Roma con interés verdaderamente literario y es el más importante. Se desarrolla durante más de un siglo, esto es, desde el último tercio del siglo III hasta finales del II a. C., momento en que fallece su último autor, Turpilio (López López & Pociña Pérez 2007: 39-40).

Sorprende su gran éxito, al ser una manifestación artística y cultural importada de Grecia, pero la realidad es que su éxito se debe a que presenta

a sus espectadores una continua sucesión de situaciones jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una especie de reino de Jauja o de país de las Maravillas, la lejana Atenas u otra ciudad griega; un mundo donde todo está permitido, donde ocurren cosas inimaginables en la Roma de cada día (López López & Pociña Pérez 2007: 98).

Esto permite al público evadirse, disfrutar y, en ocasiones, sentirse reflejado, pero sin ofensas, puesto que la comedia *palliata*, sobre todo la de Plauto,

puede servir de reflejo de la sociedad para la que fue concebido; en su adaptación a los espectadores, ofrece un magistral retrato de ellos y ellas, de sus gustos y sus preferencias. Es el teatro adecuado a una sociedad a la que Plauto quiso hacer reír, pero de ningún modo predicar (López López & Pociña Pérez 2007: 99).

Por otra parte, la nómina de autores es increíblemente numerosa para la breve vida de este tipo de comedia; destacan Livio Andrónico, por ser el introductor de todos los géneros, Gneo Nevio, Tito Macio Plauto, Quinto Enio, Publio Terencio Afro y Turpilio entre muchos otros. Asimismo, sorprendente es también la cantidad de obras que se testimonian, incluidas también aquellas de las que solo se ha conservado el título, puesto que se han llegado a registrar más de doscientas veinte obras (López López & Pociña Pérez 2007: 40).

Por último, «la técnica de la *palliata* romana es la *contaminatio*, que es una característica más del género [de la comedia]» (Bickel 1982: 513), siendo el principal modelo Menandro, pero también Dífilo y Filemón (López López & Pociña Pérez 2007: 41). Nunca adopta temas de Aristófanes por la gran crítica social y política presentes en sus obras, pero sí que hay una serie de

recursos cómicos que le acercan a Aristófanes, como la gran cantidad de registros léxicos, con los que crea parodias de los más variados lenguajes, [...] la libertad de la creación de términos compuestos altamente expresivos; el uso de metáforas y personificaciones; o [...] el nombre

propio [...] También se puede ver influencia de Aristófanes en [...] la acumulación de escenas rápidas, de comicidad gruesa (Morenilla 2006: 104).

El resto de las características de la comedia *palliata* se exponen en el siguiente apartado, dado que este tipo de comedia es, en esencia, perfeccionado y llevado a su punto más álgido por Plauto, hasta tal punto que la comedia *palliata* es Plauto y viceversa.

### III. PLAUTO

#### a. Vida y obra

A pesar de que tuvo un éxito impresionante siendo un «hombre procedente del pueblo y profundo conocedor de la psicología y de los gustos de este» (Millares Carlo 1995: 34), que vivió por y para el teatro y el deleite del auditorio, apenas se conocen datos acerca de la vida de Plauto. Por tradición, se le llama Titus Maccius Plautus, y se cree que nació hacia el 250 a. C., en Sársina, un pueblo de Umbría septentrional, en Italia, y murió en Roma en el 184 a. C. (López López & Pociña Pérez 2007: 61-64).

Existen diversas teorías sobre cómo llegó a Roma y empezó a escribir *palliatae*; sin embargo, lo verdaderamente importante es lo que consiguió con sus obras. Ya cosechó la admiración y el respeto de sus contemporáneos, así como la aversión de la competencia (pero esa admiración ha llegado hasta la actualidad) por su gran capacidad para jugar con el lenguaje, un «latín preciosista y expresivo, arriesgado y fecundo» (López Gregoris 2006: 116), y por amoldarse al gusto del vulgo mediante su talento e ingenio. Es decir,

la demostración más palmaria de la perfecta familiaridad de Plauto con la realidad teatral la ofrece ese magistral conocimiento de la sociedad que constituye el público receptor de su obra, y el propósito del comediógrafo de adaptarse en la medida de lo posible a sus gustos (López López & Pociña Pérez 2007: 97).

Diversos gramáticos antiguos, como Gelio, Lucio Accio o Elio Estilo, discutieron acerca de cuántas obras eran en verdad de autoría plautina de las ciento treinta comedias que se le atribuyeron. Hoy en día, se consideran propias de Plauto las denominadas *fabulae varronianae*<sup>2</sup>, veintiuna comedias que, gracias a los estudios de Varrón Reatino, se

---

<sup>2</sup> Las *fabulae varronianae* son las siguientes: *Amphitruo* (*Anfitrión*), *Asinaria* (*La comedia de los burros*), *Aulularia* (*La comedia de la cazuela*), *Bacchides* (*Las Báquidas*), *Captivi* (*Los prisioneros*), *Casina* (*Cásina*), *Cistellaria* (*La comedia de la cestilla*), *Curculio* (*Gorgojo*), *Epidicus* (*Epídico*), *Menaechmi* (*Los Menecmos*), *Mercator* (*El mercader*), *Miles gloriosus* (*El militar fanfarrón*), *Mostellaria* (*La comedia del fantasma*), *Persa* (*El persa*), *Poenulus* (*El cartaginesillo*), *Pseudolus*

trasmisieron prácticamente en su totalidad, excepto algunos breves pasajes perdidos, al haber sido consideradas auténticas (Marqués López 2003: 23-24).

Con la lectura de estas obras se hace una idea de lo que es sin lugar a duda la comedia *palliata*: una comedia divertida, juguetona, que busca el deleite de público mediante el engaño, los disfraces, el enredo, las suplantaciones, los amores, el juego doble, las burlas, las ironías, las parodias, las caricaturas y un largo etc., representados siempre por unos personajes tipo, fácilmente reconocibles y con un objetivo último cómico. Rosario López Gregoris explica perfectamente qué supuso Plauto para la comedia griega y las innovaciones que le llevaron al éxito absoluto e influencia que alcanzó en vida y en muerte al indicar que

los cambios que introdujo Plauto sobre sus modelos son numerosos y están explicados en muchos manuales; los más llamativos son, tal vez, la introducción de la música (hay tres maneras de estar en escena: cantando, recitando y salmodiando); la enorme variedad de metros utilizados para marcar los distintos ritmos en las escenas y de los personajes; la eliminación de la cuarta pared, de modo que el público queda incorporado a la ficción [...] [en] la trama que se representa (*vis comica*); el metateatro, [...], cuando se recuerda que aquello es una obra de teatro y está sujeto a un marco ficticio de actuación; [...] su poética; la mezcla de géneros, con la puesta en escena de personajes propios de la tragedia, como ocurre en el *Amphitruo*, que denomina tragicomedia; la introducción de personajes romanos en un mundo de ficción griego, la matrona romana, el *pater familias*, el usurero, el parásito o cliente pobre de un hombre rico, la prostituta pobre, los cocineros, etc. (2006: 115-116).

## b. Preceptiva dramática

Este apartado consiste precisamente en desglosar los distintos preceptos que se extraen de las obras de Plauto, atendiendo únicamente a los pertinentes en el presente trabajo para su posterior comparación con la preceptiva que Lope de Vega manifiesta en su *Arte nuevo...*

### i. Temática

El argumento, prototípico y sin apenas variantes de contenido —aunque sí de forma en algunas ocasiones— entre unas comedias y otras, consiste en esencia en un enredo, que en un principio parece que no llegará a buen puerto. En realidad, o bien todo el público era consciente del argumento de antemano, o bien el propio autor confirma en el prólogo el final feliz y productivo. El enredo es causado por el amor que un joven le profesa a una muchacha, en muchas ocasiones, meretriz, pero como no tiene dinero para conseguir sus favores, pide ayuda a su esclavo, hombre astuto, sagaz, que hace uso de todo su ingenio con el propósito

---

(*Pseudolo*), *Rudens* (*La maroma*), *Stichus* (*Estico*), *Trinummus* (*Las tres monedas*), *Truculentus* (*Truculento*), *Vidularia* (*La comedia de la maleta*).

de lograr lo que hiciere falta para propiciarle a su amo todo lo que desea, incluso engañando al padre de este, sin miedo a las posibles consecuencias. Este anciano, o bien es viudo y busca también los favores de una meretriz que es coincidente con la misma que desea su hijo, o bien, hastiado de su esposa, no deja que su hijo sea feliz y le impide el matrimonio. Otra figura que suele impedir el matrimonio, ante la ausencia del padre del joven protagonista, es la presencia de un repulsivo lenón, «dueño» de la meretriz, que también pretende obstaculizar felicidad y el amor. Es en este punto cuando, para que se produzca un desarrollo feliz y se corresponda el amor entre los dos jóvenes, aparece una alcahueta, que realiza conjuros de todo tipo, pero sobre todo de amor. El final, evidentemente, es dichoso; de tal forma que suele producirse un matrimonio entre el joven y la meretriz, que, en realidad era libre por ser hija verdadera de un noble o similar, abandonada en su niñez y, a pesar de su profesión, todavía virgen (López López & Pociña Pérez 2007: 46, 95-96).

Por otro lado, cabe destacar que el amor solo es un «desencadenante de la acción, del que el comediógrafo puede reírse a gusto» (Marqués López 2003: 198), no se trata de un sentimiento profundo ni elevado. Del mismo modo, «las acciones que estos jovencitos ociosos emprenden son parte de la intriga, no ejemplificación de vicios» (Marqués López 2003: 199). El propósito final es la comicidad y el entretenimiento fácil, no la crítica.

Por último, «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» (Marqués López 2003: 260). Junto con el rapto, otro de los motivos suele ser el abandono de uno de los bebés gemelos, que luego se juntan en un mismo sitio y crean comicidad porque no se conocen entre sí y se dan situaciones llenas de confusión. Esta confusión, como solo se produce en escena, otorga más deleite en el espectador. Todo al final se resuelve con el reconocido motivo de la anagnórisis.

Así pues, la comedia siempre se enmarca en «unos cánones argumentales típicos y estrictamente fijados [...], los cuales precisamente la hacen agradable a una masa de espectadores de mínima formación» (Pociña Pérez 1975: 243).

## ii. Partes de la obra y división en actos

Normalmente las obras empezaban con un prólogo, con múltiples funciones. Destaca sobre todo la *captatio benevolentiae*, para ganarse el favor del público, así como para pedir que preste atención a la representación de la obra en silencio, pero también es llamativo que

también sirva para presentar la obra, el tema e incluso anunciar el final (López López & Pociña Pérez 2007: 94).

Después del prólogo, comienza el argumento de la comedia y tiene lugar una sucesión de escenas de un número indeterminado (a veces solo es una), de tal forma que según vayan entrando y saliendo los actores, se cambie de acto si el escenario queda vacío. Pero la división en actos no es necesaria formalmente porque, en estas obras, la acción se desarrolla de forma continuada. La división en cinco actos es posterior, en concreto, de una serie de humanistas del siglo XV (López López & Pociña Pérez 2007: 94).

Las escenas tenían partes habladas (*diverbia*), partes recitadas con acompañamiento de flauta (*cantica*) y partes propiamente cantadas, a veces también con danza (*mutatis modis cantica*), y a cada parte le corresponde un metro. A las primeras, el senario yámbico; a las segundas, el septenario trocaico, el septenario y el octonario yámbico; y, a las terceras, yambo-trocaicos, anapestos, reizianos y dactílicos, jónicos y eólicos, entre muchos otros (López López & Pociña Pérez 2007: 95, 133).

Después de estas escenas, suele producirse el final dichoso, bien con la boda, bien con otro tipo de celebración.

### iii. Las tres unidades

En cuanto a la ley de las tres unidades, es pertinente destacar que

la única unidad dramática real es la de acción y esta es la que Aristóteles señaló como importante en su *Poética*; las otras dos, la de tiempo y la de lugar, no corresponden a la esencia del drama, y son artificiales. Su equiparación con la unidad de acción, hasta formar con ella la célebre triada que tantas polémicas suscita a lo largo de los siglos XVI y XVII, fue una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento (Ruiz Ramón 1967:145-146).

Por consiguiente, Plauto no respeta la unidad de acción manera fidedigna, dado que «la acción en sí misma no se ciñe al tema general, demasiado lleno de convencionalismo: se presenta cargada de la vivacidad y las sorpresas» (Bayet 1981: 57). Como el tema es tan conocido hasta tal punto de que, a veces, como se indicaba anteriormente, el mismo autor anuncia el argumento y el final en el propio prólogo, lo que se busca es el deleite y el disfrute del público, así como la atención y el beneplácito, a través de escenas cómicas, inesperadas, llenas de movimiento y espectacularidad. Sin embargo, no por ello se pierde el hilo de la obra, sino que «los episodios, al menos, forman un todo, y cada escena importante se despliega con una riqueza y una perfección sorprendentes» (Bayet 1981: 57).

Por lo que respecta a las otras dos unidades, apenas hay datos. No obstante, teniendo en cuenta que «el tratamiento de la unidad de tiempo se acuerda con el sentimiento moderno de todos los teatros [...] [y que] [...] M. Pelayo ya afirmó que no existía tal unidad [de lugar] en las preceptivas clásicas [sino que] fue algo que se inventó después» (Raimundo Fernández 1969: 140), lo lógico es que no se atenga a ninguna de la dos. Lo más semejante a la unidad de lugar es la ambientación espacial y el lugar de representación, que se tratarán en la puesta en escena.

#### iv. La mezcla de géneros

La diferenciación típica y tópica de la tragedia y la comedia en la cultura occidental viene de la mano del tratado poético de Aristóteles, la *Poética* por antonomasia. Sin embargo, si bien en la teoría estaban divididas, en la práctica no siempre era así.

Plauto es el primero que utiliza el término *tragicomedia* para referirse a una obra en la que se mezclan elementos propios de la tragedia, por ejemplo, personajes de clase alta, —como los dioses o los héroes—, la solemnidad del vestuario, el estilo serio y elevado, etc.; con elementos propios de la comedia, los personajes tipos que se analizarán a continuación (§III.b.v), el vestuario grotesco y el estilo exuberantemente cómico.

La obra en concreto es el *Amphitruo*, que se pondrá en el punto de mira más adelante en el análisis comparativo con obras de Lope de Vega (§VI). En esta obra participan dioses (Júpiter y Mercurio) que se hacen pasar por gentes mundanas, Anfitrión, general y epónimo de la obra, y su criado Sosias; además, el lenguaje por parte de los suplantadores cuando son ellos mismos responde a un registro culto y elevado propio de dioses mientras que cuando son doblemente actores utilizan lo propio del vulgo.

#### v. Personajes tipo

El conjunto total de las veinte comedias plautinas pone de manifiesto varios hechos. En primer lugar, como se ha visto (§III.b.i), la repetición temática; y, en segundo lugar, lo mismo sucede en lo que respecta a los personajes, puesto que «la tipificación de los personajes [...] [se caracteriza por la presencia de] solo nueve clases importantes [...] en función de su contenido cómico» (Pociña Pérez 1975: 269-270). Se busca la familiaridad, por ello en la comedia «aparecen personajes que se parecen al lector/espectador, alguien que

no es una fuerza, un símbolo o un modelo, sino alguien con quien poder identificarse uno mismo y en quien reconocer a los vecinos» (López Fonseca 2000: 31).

Plauto sabe bien qué quiere el público y concede en dárselo, «la comicidad [...] de escenas [...] [por] el devenir del diálogo, el chiste o la sorpresa ante un término peculiar, la caracterización ridícula de los personajes, etc.» (Morenilla 2006: 101-102), por lo que era de esperar que

en la obra de un comediógrafo popular: la profunda caracterización psicológica, la individualización meditada de un personaje determinado, no son, en general, aspiraciones de ese tipo de comedia. En ella, el personaje está supeditado a colaborar al desarrollo esperado y normal del argumento, muy poco variado también; sus características personales y su modo de actuar son constantes, y el espectador lo sabe, sin esperar de él nada nuevo (Pociña Pérez 1975: 242).

Así pues, «los personajes [...] [suelen ser] caracterizados por medio de un mero sustantivo, con el que se refiere de modo muy general su sexo, condición, edad, profesión» (López López & Pociña Pérez 2007: 119). Los nueve tipos básicos son el *seruus*, el *senex*, el *adulescens*, la *meretrix* o la *puella*, la *matrona*, el *parasitus*, el *miles gloriosus* y el *leno*.

El *seruus* «es el verdadero protagonista de la acción. Porque él es el motor de la misma. [...] Sin él, no habría acción, que es lo realmente importante en la comedia de Plauto» (Marqués López 2003: 202). Se caracteriza por su inteligencia y astucia, además de una total fidelidad a su amo.

El *senex*, el viejo anciano, suele caracterizarse con la avaricia y el egoísmo. O bien quiere todo para sí o bien, aunque no lo quiera, impide que otros lo tengan. Normalmente está hastiado de su mujer o es viudo.

El *adulescens*, el joven, se encuentra en el centro del enredo amoroso por su pasión por una prostituta, una esclava y a veces, una *puella*. Representa la falta de madurez y la preocupación única y exclusiva por los vicios.

La *meretrix*, la prostituta, suele ser el objetivo amoroso del *adulescens* y, por tanto, la mayor parte de las veces también del *senex*. Su correspondiente puro es la *puella* o la *virgo*, es decir, la joven doncella libre (y virgen), que, al igual que la *meretrix*, es el objetivo amoroso del joven protagonista. También se considera como *virgo* a la *meretrix* cuando se descubre que era nacida libre.

La *matrona*, la esposa y la madre, suele caracterizarse como una mujer que busca que su marido no le sea infiel, lo que al viejo anciano le amarga, pero cuando aquella descubre la infidelidad de este no hace nada al respecto. Suele parecer temperamental.

El *parasitus* suele ser un esclavo o de clase social baja que se preocupa solo de sus intereses, concretamente de lo que puede llevarse a la boca. Mentiroso y egoísta, como un parásito, sobrevive aprovechándose cuanto quiera y pueda del resto. Se relaciona a menudo con el *miles gloriosus*, el soldado fanfarrón, pretencioso, arrogante y cobarde.

El *leno*, el lenón, es el proxeneta de las meretrices, que se opone al feliz desarrollo de la trama entre una de sus meretrices y el *adulescens*.

Además de estos personajes, también aparecen cocineros, extranjeros, alcahuetas, pero nunca cónsules o ediles, porque, evitando estos personajes, Plauto «conseguía un doble fin: evitar problemas con la censura, y presentar lo menos *gravis* del mundo romano, esto es, lo más fácilmente convertible en tema cómico» (Pociña Pérez 1975: 262).

## vi. Adecuación del lenguaje y otros recursos

Muchos críticos atribuyen el éxito de Plauto, no a la obra en sí sino al lenguaje que en ella utiliza, porque es sorprendente «la extraordinaria habilidad con la que maneja el idioma, lleno de enjundia y colorido, de efectos imprevistos y de juegos de palabras, muchas de su invención» (Millares Carlo 1995: 34). De la misma manera lo expresa Bieler:

El mérito indiscutible de Plauto no reside ni en la acción, ni en los caracteres, sino que brota de su lenguaje, cuyo vigor, lozanía y riqueza expresiva admiraban ya L. Elio Estilón, Varrón y Cicerón. El latín del hijo de la Umbría, Plauto, es uno de los más portentosos casos de penetración en una lengua, en la lengua hablada, con toda su vivacidad. Allí se encuentra todo lo que podía venir a la boca de un romano de su tiempo, desde el insulto grosero, [...] hasta la parodia del estilo trágico artificioso; desde el acento lírico, [...] hasta la obscenidad (1992: 68-69).

La riqueza léxica creativa y original de Plauto es plausible en todos los aspectos; es más, «el comediógrafo “hace reír” a su latín, para que su auditorio ría. Así, la lengua colabora al equívoco» (Pociña Pérez 1975: 253), pero no es el único recurso con el que consigue el deleite del público, sino que deben tenerse en cuenta también el enredo, el absurdo, la parodia, las groserías y obscenidades, normalmente escatológicas o sexuales, la lengua extranjera y un larguísimo *et cetera*.

Sin embargo, antes de adentrarse en la exposición de estos recursos, cabe mencionar que, por lo que respecta a la adecuación del lenguaje,

sus personajes] [...] 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 (Marqués López 2003: 219).



Por lo que concierne al engaño, elemento fundamental de la comedia plautina, es preciso indicar que

para Plauto el engaño es un medio muy eficaz en la consecución de los fines urdidos, estrechamente unido al ámbito de la inteligencia; así convierte esa concepción del engaño como «instrumento» en un excelente procedimiento técnico para lograr el desarrollo dramático como hilo de la composición teatral (González Vázquez 2006: 140).

Por lo que respecta al doble sentido, se trata de un recurso rico que tiene un gran valor cómico innegable en todas sus facetas, puesto se no solo se produce en el nivel lingüístico, sino también en la propia escena, mediante la confusión que se produce con personajes iguales que no se conocen y se sustituyen entre sí de manera que dan lugar al equívoco de situaciones.

Además, la comicidad que produce esta ambigüedad es aún mayor cuando se junta con «la alusión a provincianos [...] o bien cuando se recurre a lo obsceno como complemento de la gracia del equívoco» (Pociña Pérez 1975: 253-254).

Por otro lado, la presencia de las obscenidades y las groserías no solo forma parte de la comedia *palliata*, sino de todo el género cómico, debido a que son «elementos siempre propios del chiste popular, ambos de marcada falta de buen gusto, en especial cuando se llevan a los extremos» (Pociña Pérez 1975: 273). En el mismo orden, «la riqueza expresiva [...] de Plauto [también] [...] se manifiesta en los nombres de los personajes y en algunos insultos dirigidos normalmente a los criados» (López Gregoris 2006: 123).

Es más, el chiste se relaciona sobremanera con el recurso cómico del absurdo, es decir, «la descripción [...] o la respuesta carente de toda lógica e inesperada [...] En el absurdo reside la comicidad explosiva de un porcentaje elevadísimo de los chistes de siempre» (Pociña Pérez 1975: 258).

No se puede olvidar que el público, como gente de ciudad, sin tener en cuenta su clase social, por ser de la urbe y no del pueblo, «se burlaba [...] del campesino [...] [por lo que] esa burla es empleada con frecuencia en la comedia como motivo grato al espectador» (Pociña Pérez 1975: 262), burla que es ampliada por el uso de la ironía. Sin duda, «el reflejo en la escena del mundo conocido por el público, [...] atrae al espectador, debido a ese gusto que experimenta al ver reflejado de algún modo lo que le es familiar» (Pociña Pérez 1975: 260-261).

Por otra parte, sobresale la parodia, tanto de las costumbres como del lenguaje de los rituales religiosos o los soliloquios de las tragedias, las invocaciones a los dioses o el

lenguaje judicial, así como la presencia de la lengua de los bárbaros, los extranjeros, y su macarronismo al hablar latín. Por su parte, el griego no es una lengua culta en estas circunstancias, dado que suele estar en boca de los esclavos (López Gregoris 2006: 124 y 128). Así pues, «el adorno de la lengua extranjera es eso, un exceso ornamental especialmente ingenioso» (López Gregoris 2006: 128), lo que, en definitiva, deja patente el conocimiento que tenía Plauto de los gustos del pueblo y de la sociedad misma.

Finalmente, «todo comediógrafo que se precie ha de dominar el arte de la réplica; y en él Plauto sobresale. A la agudeza verbal se añaden la penitencia y el ingenio cómico» (López Gregoris 2006: 126), reflejado en la presencia de metáforas, píldoras de sabiduría y refranes, «las asociaciones basadas en las formas (anáforas, aliteraciones, juegos de palabras) y en el contenido (polisemias, sinonimias)» (López Gregoris 2006: 116).

## vii. Puesta en escena y público

Pociña Pérez afirma que «Plauto se convierte en uno de los grandes representantes de la comedia *motoria*» (1975: 246), puesto que, aunque al principio no hubiese una gran tramoya, como es lógico, supo llenar el espacio de un escenario

vacío o casi vacío [...] [con] un esclavo que gesticula, amenaza y da empujones a una serie de supuestos viandantes que le obstaculizan el paso; gente que, por el mismo hecho de ser imaginaria, hace la situación más ridícula (Pociña Pérez 1975: 245),

y, aunque apenas hay datos del vestuario, sí que se sabe sus actores hicieron uso de disfraces extravagantes y estrafalarios, de tal modo que

pelucas, trajes, calzado, máscaras, caracterizaban al actor de un modo convencional para que, incluso a distancia, se percibieran a un solo golpe de vista situaciones y personajes con solo distinguir los símbolos (López Fonseca 2000: 22-23).

La gestualidad y el movimiento de los actores se vuelven elementos esenciales de una puesta en escena exitosa, adaptados, de manera evidente, de la exagerada dramatización presente en el mimo; por ello,

las frecuentes discusiones de esposos, las palizas a los siervos, la rara manía de aporrear las puertas para llamar, etc., constantes en estas obras, no responden a otro fin que el de animar la escena dándole movimiento y vida (Pociña Pérez 1975: 246).

Otro de los elementos más llamativos y caracterizadores de la comedia plautina es la eliminación o la ruptura de la cuarta pared, de tal forma que el público «queda incorporado a la ficción y cobra además una dimensión omnisciente sobre los personajes y la trama que

se representa (*vis comica*)» (López Gregoris 2006: 116). Acertadamente lo explica Andrés Pociña Pérez (1975: 249):

Elemento característico de la comedia plautina es la gran frecuencia con que el dramaturgo, como temeroso del aburrimiento del espectador, le hace participar en la obra, despreocupándose del mantenimiento de la ilusión escénica que exige la puesta en marcha de la acción ante el público. En un momento determinado, el actor se dirige al público, interpretándolo casi como un grupo de actores a los que implica de algún modo en la intriga.

En cuanto al número de actores, son, sin duda, más de aquellos tres que había en la comedia *Nea* pero no un número fijo. Sin embargo, cabe remarcar que todos los personajes eran representados por hombres, a las mujeres no se les permitía subir al escenario, por lo que los hombres se blanqueaban las manos para representar los personajes femeninos (Millares Carlo 1995: 28).

Otro dato importante respecto a la puesta en escena es que no era el propio autor quien preparaba a los actores, sino que había un director, a menudo también actor, que se preocupaba de una escenificación correcta y exitosa. Por ejemplo, el que actúa «como protagonista y director para las piezas de Plauto [...] es conocido [con] el nombre de Publilio Pelio» (Bickel 1982: 505).

Por último, antes de que se erigiese el primer teatro en piedra, el teatro de Marcelo en el 55 a. C., encargo de Pompeyo,

las obras de Plauto y Terencio se representaron en escenarios de madera que se montaban con motivo de la representación y luego eran desmontados de nuevo. El fondo lo formaban tres edificios, casas o un templo con puertas, ante las cuales se desarrollaba la acción (Bickel 1982: 504),

siempre ambientada en el mundo griego. Por ejemplo, once de las veintiuna comedias plautinas se desarrollan en Atenas (López López & Pociña Pérez 2007: 42).

## IV. COMEDIA NUEVA

### a. Breve contexto: el Barroco y la comedia

Definir el Barroco y la comedia de este movimiento, o solamente acercarse, en apenas unas páginas no es labor sencilla, por lo que se atenderá únicamente a las cuestiones más fundamentales y esenciales que los caracterizan. Una posible definición la proporciona Maravall:

El Barroco es la cultura de un periodo europeo en el que se busca la renovación del prestigio de la monarquía y la restauración de los poderes económico-sociales de los antiguos y de los

nuevos señores, [...] [una época que ofrece] productos de acentuada condición exuberante y ostentatoria (1975: 419).

El Barroco «es un arte de crisis, mas no un arte de la crisis; expresa una mentalidad, no una conciencia» (Maravall 1975: 308), pero «es también la época de la fiesta y del brillo» (Maravall 1975: 319).

Jesús Pérez Magallón (2011: 27) indica respecto a este arte que «es el espíritu de cada sociedad (o nación) el que determina o establece las formas literarias que predominan en ella, dichas formas no deben supeditarse a ninguna otra y por ninguna razón. La literatura encarna y representa el espíritu de la nación que la crea». Así, los artistas barrocos producen para el gusto del público, con gran presencia de tópicos que representan la visión de la población en su contexto político, social y económico, como el mundo al revés, el mundo como un lugar de paso o un laberinto, la fugacidad, el desengaño y la vida como sueño. Si bien es cierto que la comedia es el reflejo psicológico de la sociedad (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 113), podría decirse lo mismo de todas las manifestaciones artísticas.

Maravall (1975) realiza un análisis exhaustivo y preciso de la cultura del Barroco y sus partes. De manera resumida, puede decirse que es un contexto de crisis máximo y absoluto, dado que el siglo XVII es un periodo confuso y convulso, con crisis económica y social, varias guerras, enfermedades... De este modo, no solo en España, sino en toda Europa, se crea «una cultura producto de las circunstancias de una sociedad» (Maravall 1975: 224); una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora.

*Dirigida* en cuanto que desde el centro de poder se irradian los patrones de la literatura y el arte de tal forma que todos los artistas, con aparente pero falsa libertad e independencia de creación, se someten a esas normas y al control de las autoridades eclesiásticas, en gran relación con el poder absolutista del momento con Felipe IV (Maravall 1975: 161). Es un sistema

cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento (Maravall 1975: 132).

Es *conservadora* hasta tal punto que cualquier elemento que amenace el sistema establecido y sus normas se rechaza, incluso se censura. Todo está destinado a la preservación del orden justificado en la sumisión a la razón, presente en los altos mandos (Maravall 1975: 268-299). El Barroco pretende sorprender, maravillarse, atendiendo a las

pasiones, con el objetivo de transmitir una enseñanza; es más, en algunas ocasiones, «bajo la apariencia de la atrevida novedad [...], se hace pasar una doctrina —[...] [una] “ideología”— cerradamente antiinnovadora, conservadora» (Maravall 1975: 453).

La cultura del Barroco se considera *masiva* debido a que el siglo XVII «contempló el desarrollo de modos de vida y de mentalidad de carácter masivo, paralelos al desarrollo manufacturero, aun allí donde la industria apenas alcanzó tal nivel» (Maravall 1975: 191). Por tanto, tiene lugar la producción de un arte, una literatura, etc., de forma masiva y generalizada, con el propósito de llevar esa cultura controlada a toda la población: «Así pues, el Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a esta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos» (Maravall 1975: 172-173).

Por último, es *urbana* dado que los centros de poder se situaban en la urbe y «el drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano» (Maravall 1975: 226), sobre todo porque la acción de las obras teatrales tenía lugar en la urbe, tanto de forma figurada, como de forma literal, puesto que

en [la ciudad] se construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En esos términos, la creación moderna del teatro barroco, obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de la ciudad por excelencia (Maravall 1975: 265).

En cuanto a las manifestaciones artísticas, cabe decir que estas van de la mano de la sociedad y la política. Por consiguiente, el teatro de este siglo, englobado bajo el nombre de *comedia*, «se convierte en un fenómeno de masas. El público consume obras que duran pocos días en cartel» (Cañas Murillo 1991: 93), con modelos de comportamiento, basados en el honor y la honra y manteniendo el orden preestablecido de la cultura barroca.

Por ende, cabe diferenciar el significado de *comedia* en la antigüedad, es decir, la imitación de las acciones humildes y con un final feliz, y la *comedia* en el siglo XVII, que engloba cualquier tipo de pieza teatral (Raimundo Fernández 1969: 136). Pero la comedia en esta época, propiamente dicha, «es una mezcla y una fusión de todas las formas que habían sido cuidadosamente separadas por los antiguos y los modernos» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 14); son los preceptos «estéticos ya dados por Aristóteles y Horacio, pero

refundidos para someterlos al gusto espiritual de la época y a las vitales exigencias del espíritu» (Sánchez Escribano & Porqueras-Mayo 1972: 48).

Las piezas se escribían para ser representadas en tres posibles espacios: el corral, el de corte y en las celebraciones del Corpus Christi (Arellano 2012: 63). Con el fin último de deleitar y enseñar, el teatro se vuelve un espectáculo de una gran variedad temática. Según Arellano (2012: 138-139), se puede distinguir entre obras dramáticas serias (con tragedias, comedias serias y autos o loas sacramentales); y obras dramáticas cómicas (comedias de capa y espada, de figurón, palatinas, burlescas y algunos otros géneros breves cómico como el entremés).

La puesta en escena recae en el autor de comedias, que no es quien escribe las obras, sino el que las dirige y decide la tramoya y el vestuario de la escenificación, así como la música (Arellano 2012: 77). El autor es el principal eslabón de la compañía teatral, conformada por este y unos actores polifacéticos, dado que actúan, bailan y cantan (Arellano 2012: 100).

Además, se distinguen dos ciclos principales de lo conocido como *comedia nueva*, la comedia de este siglo, en definitiva. El primero, el de Lope, es más libre, acumulativo y espontáneo, con nombres como Lope de Vega, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina; mientras que el segundo, el de Calderón, busca un perfeccionamiento y la estilización de las piezas teatrales, con Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, Solís y Bances Candamo como autores destacables (Arellano 2012: 139-140).

Por último, si bien la comedia sufrió vaivenes en su vida, con múltiples censuras debido a que «provoca una serie de polémicas estéticas y éticas [...] [y por ello] [la] consideran corruptora de costumbres, escandalosa y en el mejor de los casos inútil y superflua» (Arellano 2012: 140-141), por su utilidad tanto económica como didáctica, siempre se volvía a permitir su producción.

## b. La presencia de Plauto en Lope

Para entender cómo es posible que Lope de Vega conociese a Plauto y su obra, cabe preguntarse en primer lugar cómo llegó la obra plautina a España. Si bien es cierto que hasta el siglo XIV apenas hay menciones, incluso llega a confundirse su figura con Platón (Pociña Pérez 2005: 228), en España «a partir del Quattrocento [...] logró, poco a poco, recuperar su

fama» (Paolini 2017: 304), ya que hasta entonces había sido «criticado y censurado severamente por los Padres de la Iglesia a causa de sus expresiones lascivas y sus argumentos demasiados escabrosos» (Paolini 2017: 304).

En Italia, por su parte, «la pasión por Plauto remonta a los comienzos del Renacimiento y ya [...] Francesco Petrarca, cuando era todavía un joven, escribe una comedia al modo de Plauto» (Pociña Pérez 2005: 227); y se debe tener en cuenta que las comedias de Plauto «se venían representando en las cortes italianas ininterrumpidamente desde 1486» (Marqués López 2003: 174).

Cuando se produce la llegada de actores italianos y su *comedia dell'arte* a España se convierte

el teatro en una diversión para un público masivo y en un negocio rentable y permanente [...] Por otra parte, la influencia del teatro italiano ofrece uno de los escasos vínculos que pueden observarse entre el teatro erudito y el popular [...] y, como centro de ese vínculo, se encuentra la figura de Plauto (Marqués López 2003: 276).

Así pues, a partir del siglo XVI en España se adaptan y se traducen comedias plautinas «bien para un público selecto, bien para uno popular. Las primeras aparecen en el ámbito universitario o escolar y forman un teatro culto» (Marqués López 2003: 45). Y es así como Lope se encuentra con Plauto, puesto que, en los colegios jesuitas, por el dominio que presentaba el comediógrafo en sus obras del latín, lo consideraron una fuente principal para su enseñanza (Marqués López 2003: 149).

Más adelante, con Lope de Vega tendrá lugar el éxito del teatro popular, «sin desprenderse todavía de la influencia del teatro latino y de la autoridad de los clásicos de la antigüedad grecolatina» (Marqués López 2003: 145).

## V. LOPE DE VEGA

### a. Vida y obra

Lope de Vega, (Madrid, 25 de noviembre de 1562- *ibid.*, 27 de agosto de 1635), conocido como el *Fénix de los ingenios* y *Monstruo de la Naturaleza*, como los otros escritores del siglo XVII, fue pintor y poeta (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 145). Sin olvidar que toda la producción en este siglo se realizaba en verso —tanto la poesía como el drama—, se vuelve al tópico horaciano *ut pictura poesis*, 'la poesía como la pintura' o viceversa, debido

a que el autor pinta (e imita) con sus palabras las acciones humanas. Así, Lope con sus versos pone en escena la vida misma, como si fuera una obra pictórica de cotidianidad.

Cultivó tanto prosa como verso y se convirtió en un artista distinguido en los dos estilos. Hombre de grandes pasiones y amores, como bien afirma Jaime Ferrán (1984: 12):

la vida de Lope, como en una de sus comedias, va discurriendo por inusitados vericuetos y acumula a lo largo de su existir una serie de acciones paralelas a la principal que a veces nos hacen perder el hilo, como si sus ramas quisieran esconder el árbol que les diera vida.

Admiró a Góngora como poeta, pero no como hombre, al que despreciaba, debido a las extravagancias de su forma de componer y la de sus discípulos; Lope defendía la pureza de la lengua y el estilo poético (Romera-Navarro 1933: 228).

Ruiz Ramón (1967: 167) considera que Lope «se convierte en intérprete de la colectividad por el simple hecho de interpretarse a sí mismo». Esto se debe a que Lope de Vega, al igual que Plauto, fue un hombre que vivió por y para el teatro, para el gusto del vulgo. Encontró la fórmula más exitosa posible del teatro nacional español y su producción la encarnó, de tal manera que «logró renovar la tradición hispana, cual se había transmitido en las crónicas, en los romances, en las canciones y en las costumbres del pueblo» (Ferrán 1984: 122), y «ocupa una posición hegemónica tanto en el circuito comercial del teatro como en el mecenazgo privado que ejercen aristócratas, cabildos y ayuntamientos» (Pérez Magallón 2011: 34). El teatro lopesco

es un teatro de acción, de desenvolvimiento, lleno de vitalidad y exaltación. Un teatro que no tiene nada de estoico pero que está reinventando el teatro como espectáculo. Un teatro en el que la continua mezcla de elementos pretende «suspender el interés» del espectador, mostrándole la comedia y la tragedia a la vez y, sobre todo, atrapándole a través del entretenimiento (Valverde Ferrer 2009: 492).

## b. *Arte nuevo de hacer comedias*

Gran cantidad de estudiosos y críticos han discutido acerca de qué es el *Arte nuevo...*, el tipo de texto, su objetivo, las razones de su composición, etc. Algunos incluso han considerado que «El *Arte Nuevo...* es “un juego académico de ingenio, un inofensivo hacerse el sabio, que en la práctica solo hubiera engendrado abortos dramáticos”» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 21), un punto de vista que resulta llamativo, dado que si fuera así prácticamente toda la producción lopesca sería «un aborto dramático».

En realidad, es necesaria la «concepción del *Arte nuevo* como auténtico *discurso* oratorio y no como epístola o poema leído» (Orozco Díaz 1978: 21), aunque «se inserta en la remota tradición de la epístola literaria [...], pero una epístola de uso oral, y [...] en su



aspecto de teoría teatral, tiene también mucho de loa» (Porqueras-Mayo 1985: 413). Así pues, consta de características típicas del discurso como la *captatio benevolentiae*, pero también está escrito en el tipo de verso que más se puede acercar a la epístola horaciana *ad Pisones* (Rozas 1976: 53). Es decir, es un poema de estrofas en endecasílabos blancos terminados en pareado; seguramente debido a que este tipo de verso «reúne [...] tres cualidades: facilidad, precisión y, sobre todo, género literario establecido, adecuado y grave» (Rozas 1976: 53).

En consecuencia, se trata de una obra de circunstancias, «un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del más inclasificable de los escritores de su generación, marcando un hito en preceptiva teatral áurea» (García Santo-Tomás 2023: 44). Una obra que se torna en una representación en sí misma, siendo Lope el autor y actor de «una tragicomedia microcósmica» (Porqueras-Mayo 1985: 413), que sirve como «*demonstración* [d]el *nuevo arte* o preceptiva» (Orozco Díaz 1978: 40).

Miguel Ángel Garrido-Gallardo plantea, aunque con cuestiones matizables, los preceptos del *Arte Nuevo...*, que en el apartado siguiente se analizarán:

El *Arte nuevo* se convierte así en una preceptiva en la que su autor admite ad *pedem litterae* la doctrina oficial aristotélica: la comedia es imitación de las acciones humanas («y las costumbres de su siglo»), la unidad de acción es incuestionable, recomendables son la unidad de estilo y apropiada conexión de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de vestidos y aparato, la adecuación estilística del metro a la situación, [...] la represión de las «fábulas episódicas» (2011: 104-105).

### c. Preceptiva dramática del *Arte nuevo...*

En este apartado, el objetivo es indicar los preceptos que expone Lope en su *Arte nuevo...*, acerca de su comedia, sus partes, su elaboración, etc.

#### i. Temática

Lope indica que: «Los casos de la honra son los mejores / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada» (vv. 327-330). Cabe destacar que no es lo mismo *honor* y *honra* y que la literatura distinguía entre el honor como concepto y los casos de honra. Así lo explica Francisco Ruiz Ramón:

El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida [...]. En el primer caso, «el honor aparece aún íntegro, no roto, aunque esté amenazado»; en el segundo caso, «lo expresado es la vivencia del honor ya maltrecho». Frente al honor «como calidad valiosa, objetivada en tanto que dimensión social de la persona», la honra «parece más

adherida al alma de quien siente derruido o mermado lo que antes existía con plenitud y seguridad». A su vez, la honra aparecía íntimamente ligada a la limpieza de sangre (1967:158).

Además, «la dramatización de los “casos de la honra” [...] [es] una exaltación del hombre común como persona y como personaje» (Ruiz Ramón 1967: 187).

Por otro lado, aunque el poeta no lo indique en esta obra, uno de los principales temas de la comedia nueva es el amor, pero no el amor platónico, sino el lascivo, el pasional, el erótico..., hasta tal punto que «omnipresente es la mención de los cuernos como motivo satírico y burlesco» (Arellano 1996: 53). Sin embargo, todo lo que aparece en escena tiene intrínseca una enseñanza moral, puesto que «es menester que la comedia enseñe. Debe tener su moral, su lección [...] Todas las obras de Lope están rociadas con sentencias morales o lecciones de virtud» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 68- 72).

Así pues, en un gran grupo de comedias de Lope, que se conocen como *comedia de costumbres, de capa y espada o de enredo*, el amor es el elemento principal. No cabe duda de que «Lope refleja las costumbres de su tiempo; dicho de otro modo, retrata a la sociedad» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 100). Otras obras «tratan del uso injusto del poder por parte de un poderoso, el cual puede ser un noble o el mismo rey» (Ruiz Ramón 1967: 173).

Lo más importante, finalmente, es que la comedia no solo enseña, sino que principalmente deleita. De esta forma justifica Lope su forma de componer y el gran éxito que tuvo ya en vida:

Y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto (vv. 45- 48).

## ii. Partes de la obra y división en actos

Lope señala, en varios momentos<sup>3</sup>, su parecer acerca de las partes de la obra y su división en actos según su estructura interna, aunque se trae a colación lo siguiente:

En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos  
de suerte que, hasta el medio del tercero,  
apenas nadie juzgue nadie en lo que para (vv. 298- 301).

De esta manera, se impone la división de las comedias en tres actos, puesto que antes «los dramaturgos del siglo XVI dividieron la obra teatral en cinco, cuatro o tres actos, sin que llegara a imponerse de modo absoluto ninguna de ellas» (Ruiz Ramón 1967:143).

---

<sup>3</sup> Además de los versos aquí mostrados, véanse los versos 211-217 y los versos 231-239.

Por otro lado, la división tripartita se corresponde con el planteamiento, el nudo y el desenlace o prótasis, epítasis, catástrofe, pero en la realidad esto no se corresponde de forma exacta, dado que el nudo suele adelantarse al primer acto o extenderse hasta el tercero, mientras que el desenlace queda relegado a la parte última de la obra, como también se explica en los versos citados de Lope (Arellano 2012: 122).

### iii.Las tres unidades

Por lo que respecta a las tres unidades, como ya se había indicado (§III.b.iii), la unidad de acción es la única importante, la única además por la que se interesa realmente Aristóteles en su *Poética*. Así pues, Lope apunta que:

Adviértase que solo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir inserta de otras cosas  
que del primer intento se desvíen (vv. 181-185).

Por lo tanto, en cuanto a la unidad de acción, lo importante es que haya una acción principal, pero eso no contradice el hecho de que pueda haber dos o tres acciones más supeditadas a esta y que todas se dirijan al mismo propósito (Arellano 2012: 121). De esta forma, «los dramaturgos del XVII rechazaron teórica y prácticamente las unidades de tiempo y lugar y respetaron en teoría siempre, y en la práctica casi siempre, la unidad de acción» (Ruiz Ramón 1967: 146). Las otras dos unidades se relacionan con la verosimilitud (Raimundo Fernández 1969: 140) y Lope, aunque aconseja que pase el menor tiempo posible (vv.188-193),

supo distinguir entre la verosimilitud de otros tiempos y la de su época; sintió con honda comprensión la diferencia entre realidad prosódica y realidad poética, entre Historia y Poesía; ante todo no se doblaba a preconcebidos preceptos literarios, sino que poetiza lo real, y lo real se humaniza, adquiere trascendencia, y se universaliza. Por eso Lope rechaza la idea de que una comedia se ajuste ciegamente a las tres unidades, en especial a la del tiempo y lugar (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 187).

### iv.Mezcla de géneros

Si bien es cierto que Lope conoce la distinción entre los géneros, puesto que los diferencia mediante su objeto, en tanto que la comedia trata «las acciones humildes y plebeyas, / y la tragedia de las reales y altas» (vv. 59-60); y mediante su argumento, dado que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112); es

consciente de que la fórmula ganadora es la mezcla: «Lo trágico y lo cómico mezclado, [...] / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho» (vv.174-178).

Además, aunque «la tragicomedia es la ruptura más grave con el arte antiguo basado en Aristóteles» (Marqués López 2003: 352), no es ni el primer autor ni el último que *atenta* contra este precepto, y no por ello su éxito ha sido menor, sino todo lo contrario: «la razón para mezclar la tragedia con la comedia es dar gusto al público, siempre deseoso de novedades» (Marqués López 2003: 352).

## v. Personajes tipo

En los siguientes versos aparecen mencionados algunos de los personajes tipo de Lope:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante [...].  
El lacayo no trate cosas altas  
ni diga los conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras;  
y de ninguna suerte la figura  
se contradiga en lo que tiene dicho (vv. 269-290).

Antes de señalar las características de estos personajes tipo, cabe realizar ciertas puntualizaciones. En primer lugar, «la caracterización de los personajes es hecha de forma rápida en todas las comedias» (Cañas Murillo 1991: 79), sin apenas descripciones, pero con una serie de rasgos que los definen y los oponen, por ejemplo, las oposiciones binarias, por las conversaciones que mantienen o su forma de expresarse (Cañas Murillo 1991: 80- 83). Por otro lado, «los personajes reflejan [...] toda la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, voliciones propias de su sociedad contemporánea» (Ruiz Ramón 1967:150).

Además, Lope «utiliza un conjunto de tipos funcionales que le sirven de base» (Cañas Murillo 1991: 85). En este sentido, no se puede olvidar que no es lo mismo *tipo* y *personaje*:

El tipo está formado por un conjunto inventariable de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes. Se convierte en uno de los constituyentes del género, la comedia nueva, en un rasgo integrante de su poética que los autores utilizan en el momento de componer sus piezas. El personaje se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que, igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias. Del mismo modo, un personaje se puede construir *ex novo*, sin utilizar ningún tipo, e incluso ser hecho sin otorgarle caracterización,

simplemente con el fin de cumplir una determinada función, o funciones. El personaje suele tener, no siempre, un nombre concreto (Cañas Murillo 1991: 86).

Nueve son los tipos básicos utilizados por Lope de Vega, a saber: la dama, el galán, el criado, la criada, el rey, el poderoso, el gracioso o la figura del donaire, el caballero (a veces es el galán) y el villano. Sin embargo, «para la creación de personajes Lope utiliza a veces la técnica del sincretismo de tipos» (Cañas Murillo 1991: 90).

La dama y el galán son las figuras clave en la mayoría de las obras y «celos-amor-honor son los hilos que los mueven separándolos o acercándolos, motivando sus conductas» (Ruiz Ramón 1967:154). La primera se caracteriza por ser joven, hermosa, que vive por y para el amor, y preocupada, pero no mucho, por su honor (Cañas Murillo 1991: 86). Además, destaca el hecho de que a la dama en la comedia se le permitía iniciar acciones:

La dama, sin embargo, aunque también encerrada en los límites de su propio decoro, le proporciona al autor muchas más posibilidades de peripecias y de lances diversos. El decoro femenino permitía cometer con la mayor impunidad no pocos «delitos de amor», siempre y cuando se cumpliera la condición final de un casamiento honroso (Serralta 1988: 134).

Por su parte, el galán, también apuesto, valiente y audaz, se presenta como enamorado de la dama, fiel y leal, capaz de hacer cualquier cosa con tal de conseguir la posesión de la dama (Cañas Murillo 1991: 86).

El criado es un tipo que se caracteriza por ser fiel a su amo. Tiene varias funciones: consejero, acompañante, creador de diálogos, comentarista, etc.; y suelen ser de clase social baja. La criada es su correspondiente femenino (Cañas Murillo 1991: 87).

La figura del rey es dual; puede aparecer como rey viejo, representando la prudencia en el poder, y como rey galán, simbolizando la soberbia y la injusticia (Ruiz Ramón 1967: 152). Por otra parte, el poderoso, que se encuentra por debajo del rey, está caracterizado como el rey galán (Ruiz Ramón 1967: 153).

En cuanto al caballero, este puede ser el padre-viejo, esposo, hermano o galán. Los tres primeros papeles «tienen como atributo definitivo el honor, a cuyo inflexible código se encuentran sometidos» (Ruiz Ramón 1967:153), por lo que recae en ellos la venganza del honor ultrajado.

El gracioso, según Francisco Ruiz Ramón (1967: 155), «es la figura de mayor complejidad artística creada por el teatro español». Acompaña al galán, al que le es fiel, es noble de carácter, pero no de sangre y sigue los pasos que da su señor en el amor (Ruiz Ramón 1967: 156). Por otra parte, el villano es un tipo al que le caracteriza su honor; se

opone a la injusticia y a la soberbia del poderoso y se convierte en un símbolo del pueblo (Ruiz Ramón 1967: 157).

Por último, el decoro también está presente en «la caracterización de los personajes y en la misma acción dramática» (Raimundo Fernández 1969: 143). Por lo tanto, hay unos ideales sociales y religiosos que los personajes deben seguir y, si no lo hacen, sufren el castigo oportuno. Cada uno debe acomodarse a su edad, sexo y clase social, de tal forma que no se atente contra la verosimilitud (Raimundo Fernández 1969: 143).

## vi. Adecuación del lenguaje y otros recursos

En defensa del decoro y la verosimilitud, «el lenguaje —y, por tanto, en consecuencia— el metro se adecuará a la temática, a la situación y al personaje» (Rozas 1976: 122).

En cuanto al lenguaje y el personaje, Lope señala lo ya visto al inicio del anterior apartado (§V.c.v).

De este modo, el decoro y la verosimilitud se mantiene cuando cada personaje habla como lo hace el tipo de persona al que representa; Lope mantiene y separa los registros, cada uno se expresa como debe y sobre la temática que a cada uno le corresponde con su clase social. Por lo que respecta al metro y a la temática:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para las cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas (vv. 305-312).

Así pues, «Lope usa el verso corto (o largo, según la ocasión), con el objeto de permitirnos ver al personaje por dentro: la emoción, miedo, celos, dolor, etc.» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 18); en realidad, también es una forma de justificar la polimetría (Raimundo Fernández 1969: 141).

En cuanto a la constitución de la comedia en tres partes:

Ya tiene la comedia verdadera  
su fin propuesto como todo género  
de poema o poesis, y este ha sido  
imitar las acciones de los hombres  
y pintar de aquel siglo las costumbres.  
También cualquiera imitación poética  
se hace de tres cosas, que son, plática,

verso dulce, armonía, o sea la música (vv. 49-56).

Este pasaje es realmente iluminador en cuanto a la presencia de la música en las comedias, puesto que también proporciona deleite, al igual que el resto de los componentes. Sin embargo, no solo era una parte más del entretenimiento, sino que el teatro

servíase de ella para denotar un estado de ánimo, para cambiar el ritmo de la acción de los incidentes, para aflojar la tensión dramática cargada de inminente tragedia, y sobre todo para enredar y oscurecer el argumento principal con el propósito de no dejar ver el desenredo a primera vista (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 50).

Por último, en cuanto a las figuras retóricas y otros recursos, Lope señala lo siguiente:

Engañe siempre el gusto, y donde vea  
que se deja entender alguna cosa,  
dé muy lejos de aquello que promete [...]  
Las figuras retóricas importan  
como repetición o anadiplosis,  
y en el principio de los mismos versos,  
aquellas relaciones de la anáfora,  
las ironías y adubitaciones,  
apóstrofes también y exclamaciones [...]  
Siempre el hablar equívoco ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica  
gran lugar en el vulgo, porque piensa  
que él solo entiende lo que el otro dice (vv. 302-326).

Así pues, entre las figuras retóricas destacan la antítesis, «que, al parecer, servía para entretener al público y que da esa variedad teatral existente en la naturaleza» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 108), la anáfora, las repeticiones, las exclamaciones, etc. Todo «sirve de adorno y ornamentación, como en el caso de la armonía y el contraste» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 112).

Por otro lado, en cuanto a los otros recursos, son llamativos los equívocos y engañar (con la verdad) al vulgo. El equívoco resulta conocido, ya estaba presente en Plauto, sin embargo, el juego de engañar es más novedoso. Este juego consiste en presentar un hecho esclarecedor de la obra de tal forma que se piense que es falso (Rozas 1976: 141). Hay al menos tres formas de engaño: «el del final inesperado [...] el del engaño con la verdad propiamente dicho [...] y el de los equívocos o dobles sentidos que dan lugar a una interpretación incorrecta [...]» (Lama 2011: 115). Este procedimiento tuvo tanto éxito que

para Lope el artificio de «engañar con la verdad» constituía un instrumento cómico de gran eficacia, artificio idóneo para que el vulgo se sintiera privilegiado descubridor del juego dramático que se desenvolvía en el escenario. La difusión de dicho procedimiento a través del *Arte nuevo*, junto con el ejemplo de sus obras en escena, facilitó la generalización de dicho recurso en sus seguidores; y así es cómo pronto su importancia se elevó a uno de los procedimientos de más fuerza teatral en la comedia barroca (Lama 2011: 126).

## vii. Puesta en escena y público

En cuanto al escenario, excepto la apreciación de que «y otros los pintan con sus lienzos y árboles, / cabañas, casas y fingidos mármoles» (vv. 354-355), el *Arte nuevo...* no ofrece apenas datos. La ubicación de las obras era la propia ciudad (Arellano 1996: 40) y la tramoya variaba según la categoría de la compañía teatral y el evento (Rozas 1976: 162).

Por lo que concierne a la presencia de los actores en el escenario:

Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga;  
que, fuera de ser esto un grande vicio,  
aumenta mayor gracia y artificio (vv. 240-245).

Lope siempre recuerda la importancia del delite del pueblo: «Al vulgo se le entretiene con un buen argumento; especialmente cuando no puede acertar el desenlace» (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 191).

Por otro lado, en cuanto a las mujeres en escena, señala que «las damas no desdigan de su nombre, / y si mudasen traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele /el disfraz varonil agradar mucho» (vv. 280-284). Respecto a esto, Rozas puntualiza una de las razones por las que se solía prohibir:

Para aquellos hombres, sin imágenes de cine o revistas ilustradas, como ya señalé, el teatro tenía también ese aliciente erótico. Además, claro está, de las situaciones argumentales que la dama «hecha hombre» provocaba por su proximidad a los hombres como camarada, sirviente o señor (1976: 119).

Por último, se indica lo siguiente sobre el vestuario:

Los trajes nos dijera Julio Póllux,  
si fuera necesario, que en España  
es de las cosas bárbaras que tiene  
la comedia presente recibidas,  
sacar un turco un cuello de cristiano,  
y calzas atacadas un romano (vv. 365- 361).

## VI. ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS OBRAS LOPESCAS CON SENDAS COMEDIAS *PALLIATAE* PLAUTINAS

Las obras objeto del análisis comparativo son, por un lado, *Amphitruo* (o *Anfitrión*) y *Menaechmi* (o *Los Menecmos*) de Plauto y, por otro, *El caballero de Olmedo* y *El palacio confuso* de Lope de Vega. Las primeras, evidentemente, se adscriben a la comedia *palliata*,



mientras que las otras dos, de la comedia nueva, la primera es una comedia seria (tragicomedia) y la segunda una comedia palatina, sobremanera relacionada con la de enredo y la de capa y espada, que viene a ser lo mismo (Serralta 1988: 125).

En primer lugar, se mostrarán los argumentos de las obras resumidos; a continuación, un análisis de los personajes principales; posteriormente, los motivos y recursos utilizados por los autores para deleitar al público.

### a. El argumento

*Anfitrión*, como indica Mercedes González-Haba (1992: 43) en la introducción de la edición citada en la bibliografía, «es la única comedia de Plauto con un tema mítico, la leyenda del ciclo tebano sobre el nacimiento de Hércules y las circunstancias que le preceden». Además, es en su prólogo cuando aparece por primera vez el término *tragicomedia*.

Así pues, mientras Anfitrión está fuera de la patria, puesto que está luchando en la guerra contra los teléboas, Júpiter toma su forma, como tantas otras veces la de otros, para poder tomar a su esposa, Alcmena, mujer embarazada. Mercurio, por su parte, adopta la forma de Sosias, que es el esclavo del verdadero Anfitrión, para que nadie pregunte ni sospeche nada. Sin embargo, cuando están Júpiter disfrazado y Alcmena en el lecho, llega el verdadero Sosias a la puerta, que se encuentra con su imagen y figura vigilando su casa; Mercurio, con su forma, no le deja pasar y tras *apalear* al verdadero Sosias, este vuelve al barco donde está su amo para contarle la situación. Júpiter, habiendo embarazado él también a Alcmena, se marcha junto con Mercurio antes de que lleguen los verdaderos Anfitrión y Sosias. Cuando estos vuelven a casa, Alcmena se muestra muy confundida, debido a que su marido, que se acaba de ir, ha vuelto y no recuerda nada, sino todo lo contrario; hasta la acusa de adulterio. Tras unas lagunas, se produce la discusión entre Anfitrión y Alcmena, pero se ve interrumpida por el parto de esta, en el que nacen Hércules, hijo de Júpiter, e Ificles, hijo de Anfitrión. Tras el nacimiento, Júpiter le confiesa a Anfitrión lo acontecido.

Por lo que respecta a *Los Menecmos*, la historia trata sobre dos hermanos gemelos, Sosicles y Menecmo, que son separados en Sicilia, a los siete años, porque uno de ellos se pierde. El padre desconsolado, muere de pena y el abuelo, al que se llamaba Sosicles, le cambia el nombre y le pone el de su hermano, habiendo así dos Menecmos. El que antes era Sosicles, años más tarde, decide ir en busca de su hermano y llega a Epidamno, donde este vivía. Allí, debido a que son iguales, la gente piensa que es Menecmo verdadero y se dan

una serie de circunstancias y confusiones muy divertidas. Al final, los dos hermanos se reconocen.

*El caballero de Olmedo* es una historia inspirada en una canción popular. Se trata de una tragicomedia parecida a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la que un joven caballero, don Alonso, se enamora en Medina del Campo de doña Inés. Para conseguir su amor, el joven, junto con su criado Tello, acude a Fabia, una afamada alcahueta. Esta pronto entra en acción y decide hablar con la doncella para decirle que don Alonso quiere visitarla y ella accede encantada; sin embargo, en el momento del encuentro no acude don Alonso sino don Rodrigo, otro caballero que estaba enamorado de ella y tenía el beneplácito del padre para ello; por otro lado, don Fernando es el pretendiente de su hermana Leonor.

Como doña Inés no se quiere casar con don Rodrigo, le cuenta a su padre que prefiere dedicarse a la vida religiosa y entrar en un convento. Con este propósito ficticio, decide tener un profesor de latín, que será Tello, y una guía religiosa, que será Fabia; este engaño permite el encuentro sin problemas de los amantes. No obstante, pronto la artimaña es descubierta por don Rodrigo, quien se considera a sí mismo el único merecedor de doña Inés y decide vengarse de don Alonso junto con don Fernando.

Don Alonso se marcha a Olmedo, y a la vuelta, se encuentra con una sombra y un labrador que le adelanta lo que le va a ocurrir: «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina / la flor de Olmedo» (vv. 2374-2377). Así pues, don Rodrigo y don Fernando lo hieren de muerte y huyen; aun así, don Alonso es capaz de llegar a Medina y contarle todo lo ocurrido a Tello. Luego, el final trágico tiene lugar; el caballero muere, el amor se vuelve sufrimiento y los asesinos son castigados por la ley y la justicia.

Por último, *El palacio confuso*. Esta obra en alguna ocasión se le ha atribuido a Mira de Amescua, pero en la primera impresión en 1634 en Huesca aparece como autor indiscutible Lope de Vega y hoy se acepta que es su autor (Marqués López 2003: 360).

Esta obra, inspirada en *Los Menecmos*, cuenta cómo Matilde, reina de Sicilia, debe casarse. Por la costumbre presente en el reino, cualquiera podría ser rey, el que ella escogiera, independientemente de su sangre o procedencia. Aparece Carlos, un capitán, y prueba suerte, con el inesperado resultado de que Matilde lo escoge como rey, sorprendiendo a todo el mundo, puesto que eso significaba que habría un rey plebeyo.

El capitán, aunque solo debería ser marido y nada más, comienza a gobernar en Sicilia, de una forma que no agrada a los nobles, porque da poderes, tierras y títulos al pueblo. De

pronto, se presenta un hombre, Enrico, idéntico al rey (solo lo diferenciaba un lunar) y la reina, preocupada más por su poder y la aristocracia, decide urdir un engaño contra Carlos: mientras este no está, su gemelo adopta su papel e invierte todas las órdenes que el primero había dado, con las esperables confusiones. La cuestión se resuelve cuando aparece el padre de Enrico y se produce el reconocimiento.

Por lo que respecta a los argumentos, cabe decir que el juego de dobles, el engaño y la presencia del amor están en las cuatro. En todas hay parejas de dobles, en *Anfitrión* dos veces, además, con las parejas de Anfitrión y Sosias y Júpiter y Mercurio; en *Los Menecmos*, como bien indica el título, son dos hermanos gemelos, al igual que en *El palacio confuso*. Además, si bien es cierto que en *El caballero de Olmedo* no hay una pareja doble, sí que se da el juego de noble-criado con don Alonso y Tello.

Por su parte, el engaño utilizado en todas es la suplantación, Júpiter se hace pasar por Anfitrión, Mercurio por Sosias, Sosicles por Menecmo, don Rodrigo por don Alonso, Fabia y Tello por una religiosa y un maestro, respectivamente, y Enrico por Carlos.

Por último, sobre la presencia del amor, esta se manifiesta de diversas maneras. Por ejemplo, el amor que sienten Anfitrión y Júpiter por Alcmena es evidente, al igual que el que siente don Alonso por doña Inés. También se debe tener en cuenta el personaje de la alcahueta Fabia, en *El caballero de Olmedo* y de la meretriz en *Los Menecmos*. Finalmente, no se puede olvidar el amor codicioso por el poder que siente la reina de Sicilia.

## b. Personajes principales

En cuanto a los personajes, lo mejor será separarlos por tipos. En primer lugar, las damas, véase Alcmena, la mujer de Menecmo I, doña Inés, doña Leonor y la reina Matilde; como damas cumplen su papel pasivo, exceptuando la reina Matilde, que es la que tiene el poder. Por lo que respecta a las criadas y a las esclavas, están Bromia, la esclava de *Los Menecmos*, Porcia y Elena, quienes se corresponden a su *dueña*, comparten características de comportamiento y pensamiento.

En lo que concierne al galán, están Anfitrión y Júpiter, los dos Menecmos, don Alonso y Carlos; todos apuestos, valientes, audaces, aunque Júpiter por ser un dios peca de soberbia. Por lo que respecta a los criados y esclavos, sobresalen Cepillo, Mesenión, Tello, el criado Mendo, Livio y Floro; al igual que las criadas, son un reflejo de sus respectivos *dueños*.

También está presente la figura del viejo, normalmente como padre, en *Los Menecmos* y don Pedro, y también como rey, el rey don Juan; en lo que concierne al poderoso, lo representan sobremanera don Rodrigo y don Fernando y Enrico.

Por último, no se puede olvidar la meretriz Eratio, de *Los Menecmos*, y la alcahueta Fabia de *El caballero de Olmedo*. Además, aparecen otros personajes de menos importancia como el piloto Blefarón, el cocinero Cilindro, un médico, una sombra, varios labradores y un secretario.

### c. Motivos y recursos estilísticos

Por lo que respecta al lenguaje y a otros recursos que utilizan los autores en busca del deleite del público, cabe destacar que en todos los casos se mantienen el decoro y la verosimilitud de la forma de hablar y el tema.

Así pues, los personajes disfrazados utilizan el registro que deberían: Júpiter y Mercurio, aun siendo dioses, hablan como si fueran Anfitrión y Sosias, el primero le relata sin pestañear las aventuras que vivió Anfitrión en la guerra como si fuera él mismo y Sosias cumple con su papel de criado; por su parte, Enrico se convierte en rey y utiliza el lenguaje indicado para que nadie descubra que no es el rey.

El recurso que sobresale sin parangón es, sin duda, el del engaño y la suplantación. En primer lugar, el engaño está presente en todas sus formas en estas obras; por un lado, se produce la suplantación de tres personajes: Anfitrión, Sosias y Carlos. Sus suplantadores llevan los tres una marca distintiva para el público, pero no para la escena, excepto en el caso de Carlos, que al final sí: Júpiter disfrazado de Anfitrión lleva una cinta de oro debajo de su sombrero y Mercurio, un penachillo, mientras que Enrico tiene un lunar que Carlos no. Que el engaño se produzca solamente en escena es un gran productor de risa y deleite.

Por otro lado, también se observa lo que antes se denominó «engañar con la verdad», concretamente en *El caballero de Olmedo*, puesto que su base es una canción popular que cuenta eso mismo, la muerte del caballero de Olmedo, pero el público no espera que en el final se produzca, en efecto, esa muerte.

Por último, en el caso de *Los Menecmos* y *El palacio confuso*, no solo tiene lugar el juego doble de los gemelos separados, bien en la infancia, bien al nacer, sino que los dos están ambientados en el mismo lugar, Sicilia.

## VII. CONCLUSIONES

Lope de Vega, representante de un siglo y de un arte, no encerró la preceptiva clásica bajo seis llaves, ni sacó a Plauto y a Terencio de su estudio para que no le dieran voces, sino que convirtió aquella voz en la suya. Bebió de las fuentes grecolatinas y, con esa base, creó un nuevo modelo que apenas se separa de sus orígenes y que tuvo el mismo éxito que el patrón antiguo y clásico. El fin último es deleitar y enseñar, pero lo que hace Lope en la escena es pintar la vida misma y representar su mundo y a sí mismo. Enseña una doctrina, quizá, pero también expone la vida del vecino, del padre, de la hermana, etc.

La influencia de Plauto en su obra es indiscutible, es evidente: en el argumento de enredo, las situaciones de engaño y la burla; en la caracterización de los personajes, que, con algunos matices, son los mismos; en la importancia de la musicalidad en la obra; en la división y sus partes; en el peso que tiene para ellos el conocimiento del lenguaje y saber usarlo, en todos sus sentidos; y en el uso del verso en la composición que

como recurso estilístico del deleite, el ornato y la mnemotecnia era de larga tradición —procedente ya de la antigüedad clásica y subsistente a través de los siglos— y Lope no hizo más que continuar con esa tradición y glorificar el procedimiento con la magia de la poesía que llevaba dentro (Pérez & Sánchez Escribano 1991: 47).

Pero no solo en lo mencionado, sino también en la importancia que otorgaban los dos autores al público y sus gustos. Si bien es cierto que de este dependía su éxito, parece totalmente razonable pensar, por la trayectoria que ambos tuvieron, que no lo hacían por la gloria, sino por el amor al arte.

Plauto y Lope, dos hermanos separados por una gran cantidad de siglos, se adaptan al contexto y otorgan al teatro la importancia que tiene en la sociedad, de tal forma que crean una fórmula artística teatral que no solo tuvo éxito en la época de cada uno, sino que llega hasta el día de hoy. De esta manera, la anagnórisis de su relación resulta más que patente en los textos, en su obra y en su vida, por y para el teatro.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Ciudad Real, Universidad Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2012.
- BAYET, Jean, «Plauto», en *Literatura latina*, Ariel, Barcelona, 1981, pp. 54-72.
- BICKEL, Ernst, «El drama», en *Historia de la literatura romana*, José M.<sup>a</sup> Díaz-Regañón López (ed.), Gredos, Madrid, 1982, pp. 504-529.
- BIELER, Ludwig, «Cómicos y trágicos», en *Historia de la literatura romana*, M. Sánchez Gil (ed.), Gredos, Madrid, 1992, pp. 64-81.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro», *Anuario de estudios filológicos*, 14 (1991), pp. 75-96.
- FERRÁN, Jaime, *Lope de Vega*, Barcelona, Júcar, 1984.
- GARRIDO-GALLARDO, Miguel Ángel, «El “Arte nuevo de hacer comedias”, texto indecidible», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 27.1 (2011), pp. 103-118, <https://doi.org/10.15581/008.27.3100>.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen, «Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina», *MINERVA. Revista de Filología Clásica*, 16 (2002-2003), pp. 77-86.
- , «Innovaciones léxicas y literarias en la comedia *palliata* ¿cuestión de género o de autor?», *MINERVA: Revista de filología clásica*, 19 (2006), pp. 131-142.
- LAMA, Víctor de, «“Engañar con la verdad”, *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de filología española*, XCI 1 (2011) pp. 113-128, <https://doi.org/10.3989/rfe.2011.v91.i1.218>.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, «Plauto y la originalidad», *MINERVA. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), pp. 111-130.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio, «La comedia latina: una aproximación a la literatura dramática desde la perspectiva del género y la recepción», *Cuadernos de filología italiana*, 1-2 (2000), pp. 21-44. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0000230021A> [número extraordinario 21-43].

- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, «Algunas aproximaciones a Plauto», *Auster*, 15 (2010), pp. 9-22.  
<https://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AUSn15a01>.
- & POCIÑA PÉREZ, Andrés, *Comedia romana*, AKAL, Madrid, 2007.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Madrid, 1975.
- MARQUÉS LÓPEZ, Eva, *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, tesis doctoral presentada en la Universidad de La Rioja, 2003,  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=97>.
- MILLARES CARLO, Agustín, «La literatura latina durante la época arcaica (249-88 a. C.)», en *Historia de la literatura latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 25-45.
- MORENILLA, Carmen, «De la *Nea* a la *Palliata*: formas de recrear comedia», *MINERVA. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), pp. 85-109.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- PAOLINI, Devid, «Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo XV», *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, 37.2 (2017), pp. 303-316,  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6474817>.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Cervantes y Lope: conciencia de escena», en *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. Actas de las XXXII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2011, pp. 27-48.
- PÉREZ, Luis C., & SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991.
- PLAUTO, *Anfitrión*, en *Comedias I*, Plauto, ed. Mercedes González-Haba, Gredos, Madrid, 1992.
- , *Los dos Menecmos*, en *Comedias II*, Plauto, ed. Mercedes González-Haba, Gredos, Madrid, 1996.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *Cuadernos de filología clásica*, 8 (1975), pp. 239-276.
- & LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae*, 16 (2005), pp. 225-236.

- PORQUERAS-MAYO, Alberto, «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, 53.4 (1985), pp. 399-414, <https://doi.org/10.2307/473929>.
- RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel, «El “Arte nuevo de hacer comedias” y el teatro del siglo XVII», *Mayurqa*, 2 (1969), pp. 130-146, [https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/mayurqa/index/assoc/Mayurqa\\_/1969v2p1.dir/Mayurqa\\_1969v2p130.pdf](https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/mayurqa/index/assoc/Mayurqa_/1969v2p1.dir/Mayurqa_1969v2p130.pdf).
- ROMERA- NAVARRO, Miguel, *Antología de la Literatura Española. Desde los orígenes hasta principios del siglo XIX*, D. C. Heath y Compañía, Boston, 1933.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, HEROES, Madrid, 1976.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967.
- SÁEZ, Adrián J., «“Los gritos de la verdad”: una imagen del *Arte nuevo* (vv. 43-44) y su significado», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 107-122, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160261>.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico & PORQUERAS-MAYO, Alberto, «Ensayo de síntesis sobre la comedia española del siglo XVII», en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 35-48.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42 (1988), pp. 125-137, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129747>.
- VALVERDE FERRER, Concha, «El teatro de Lope de Vega y su relación con la preceptiva clásica», *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, UNED, Madrid, Sara M. Saz (ed.), Madrid, Edelsa, 2009, pp. 489-494.
- VEGA, Lope de, *El palacio confuso*, en *Parte veynte y ocho, de comedias de varios autores*, ed. Pedro Escuer, Huesca, 1634, pp. 65-88.
- , *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2021.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2023.