

Influencia de la doctrina donatiana en la preceptiva dramática española de la primera mitad del siglo XVI

– enfocado en los paratextos de las obras dramáticas

Chung, Dong-Hee*

[Resumen]

El propósito de este estudio consiste en revelar la enorme influencia del opúsculo de Donato sobre el género dramático en la formación de la preceptiva dramática española de la primera mitad del siglo XVI y su característica histórico-literaria. Antes de la circulación de la *Poética* aristotélica, lo que lideró el desarrollo de la teoría dramática fue la poética terenciana, o mejor dicho, los breves escritos teóricos sobre el género dramático que son material liminar de las obras terencianas con comentario. Desde mediados del siglo XV los autores españoles como Juan de Mena

* Lecturer, Department of Spanish Language and Literature, Seoul National University

주제어: Preceptiva dramática española del siglo XVI, Terencio, Donato, Renacimiento, Comedia, Tragedia
16세기 스페인 연극론, 테렌티우스, 도나투스, 르네상스, 희극, 비극

y el Marqués de Santillana mostraron la gran huella de la preceptiva donatiana en los paratextos de sus obras como prólogo, preámbulo y dedicatoria y consideraron a Terencio como el mejor comediógrafo. En la primera mitad del siglo XVI el concepto dramático donatiano mostrado en las obras dramáticas es notablemente uniforme y no se desvía de la preceptiva terenciana sugerida por Donato y los otros comentaristas de las obras terencianas. Dado que la doctrina donatiana ponía énfasis en la retórica más que las calidades que distinguen el método dramático, los dramaturgos españoles podían disfrutar de mayor flexibilidad y libertad en su proceso de creación por lo cual podían introducir los elementos no teatrales prestados de otros géneros coetáneos sin límite. Por esta situación psíquico-histórica, las obras dramáticas de la primera mitad del siglo XVI pudieron obtener las características peculiares dentro del marco del concepto dramático donatiano.

I. Introducción

Hace más de diez años que Marc Vitse, eminente hispanista francés, al referirse a la teoría dramática española del siglo XVII, lamentó la falta de estudios profundos y sistemáticos sobre la historia de la preceptiva teatral áurea española diciendo que “no pueden ni deben ocultar las graves insuficiencias que siguen afectando al estudio de la teoría dramática auri-secular, y, en particular, a lo que a la edición de textos se refiere” (Vitse 2003, 718). En comparación con el estado actual de los estudios sobre la teoría teatral del siglo XVII, la situación de los de la preceptiva dramática del siglo XVI, especialmente, de la primera mitad de este siglo, es mucho más grave por la ausencia de algunos tratados teatrales dominantes en esta época. Mientras que en Italia a lo largo del siglo XVI se producía una

abundante serie de las poéticas escritas en lengua vulgar como *Discorso delle comedie e delle tragedie* (1543) de Giambattista Giraldi, *L'arte poetica* (1563) de Antonio Minturno, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposita* (1570) de Ludovico Castelvetro, *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) de Francesco Bonciani, en España *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, la primera poética escrita en castellano surgió a finales del siglo. Esto nos dice el desinterés por la poética por parte de los letrados españoles y, al mismo tiempo, nos explica la razón fundamental de dificultad de la investigación sobre la teoría dramática de esta época para los estudiosos de hoy.

Junto con la falta de los tratados teatrales, la situación compleja del género teatral dificulta el estudio en torno a la preceptiva dramática de la época. En la historia de la literatura española, el Renacimiento español, más concretamente la primera mitad del siglo XVI, se caracteriza por el período en que casi todos los géneros literarios habían sufrido modificaciones radicales puesto que no existían reglas absolutas que determinasen el marco genérico. Por ejemplo, el concepto de la novela como género literario todavía no había sido formado en la primera mitad del siglo XVI, puesto que la poética clásica no fue hospitalaria para la narración en prosa. Fue la poética neoaristotélica que emprendió la construcción de la teoría de la novela con el fin de legitimar la literatura vernácula en general y el *Decamerón* en particular al acogerlo en el sistema de géneros mayores (Vega Ramos, 1993).

El caso de la comedia es más complejo a pesar de su espléndida rai-gambre clásica. Dado que la primera mitad del siglo XVI fue un período de formación de la comedia como género literario, las obras dramáticas del momento escritas en lengua romance aparecían con la denominación de “égloga,” “farsa,” “auto,” “representación” o incluso “diálogo.” Por

ejemplo, Lucas Fernández, Pedro Manuel Jiménez de Urrea y otros autores pertenecientes a esta época denominaron sus piezas teatrales como “Farsa o cuasi comedia,” “Égloga o farsa,” “Farsa a manera de tragedia,” “Auto o farsa,” “Égloga de tragicomedia.” Esto nos revela que en la primera mitad del siglo XVI, los dramaturgos españoles concibieron la farsa, égloga y auto como sinónimo de la comedia.¹⁾ Para colmo, como apunta Huerta Calvo (2003, 310), la comedia puede ser tanto una tragedia o una tragicomedia como una comedia cómica. Respecto a esto, Joseph Gillet dice que “the inconsistency simply points to a curious lag or hesitancy, in Spain and elsewhere, in identifying home-grown popular performances with the plays and the terminology of the classics” (1961, 431).

A pesar de estas dificultades, gracias a los esfuerzos de un grupo de académicos como lo son Pérez Priego (1978; 1991), Díez Borque (1987), Huerta Calvo (2003), Canet Valles (1991), Vélez-Sainz (2013), la investigación sobre la preceptiva dramática de la primera mitad del siglo XVI ha sido desarrollada notablemente. No obstante, dado que estos estudios se enfocaron solo en un dramaturgo o en la situación española, no pueden explicar suficientemente cómo se formó la preceptiva dramática en esta época, mejor dicho, cómo se realizó la recepción de la teoría dramática cultivada en Italia.

Basándose en estos estudios realizados sobre la teoría teatral del siglo XVI, nuestro estudio consiste en mostrar el proceso de la formación de la preceptiva dramática española de ese momento a través de la indagación en torno a la circunstancia histórico-literaria. Prestaremos nuestra atención, especialmente, a la gran influencia de la poética terenciana sugerida por Donato en la preceptiva dramática española del momento. Por lo tanto, an-

1) Con respecto a la diversa nomenclatura teatral en esta época ver Díez Borque (1987, 15-64); Huerta Calvo (2003, 308); Baranda (2004, 23).

tes de observar la teoría dramática española de la primera mitad del siglo XVI, examinaremos el opúsculo de Donato, escrito a manera de prólogo a la edición de las obras terencianas.

En nuestro estudio, trataremos solo de las preceptivas dramáticas surgidas a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, más detalladamente, hasta el año 1559, coincidiendo con el famoso *Index librorum prohibitorum et derogatorum*, porque con la salida de este *Index*, el teatro español cambia su rumbo decantándose hacia una moralidad más reforzada, eliminando una serie de personajes-tipo característicos del teatro anterior como clérigo lujurioso, prostitutas, rufianes, así como de situaciones como amancebamientos, adulterios, descripciones lúbricas del acto sexual, lenguaje marginal y lupanario (Canet Valles 1991, 23). Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XVI la preceptiva dramática también se cambia por la circulación y difusión de la *Poética* de Aristóteles. Además, en nuestro estudio no trataremos del “Proemio” a la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, máxima manifestación de la preceptiva dramática en la historia del teatro español junto con *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, puesto que por su enorme importancia sería mejor dedicarnos al análisis de esta gran declaración artística en un artículo independiente.

2. Base conceptual de la comedia: desde la Edad Media hasta el primer Renacimiento

Durante la Edad Media y hasta la primera mitad del Renacimiento, el concepto de la comedia fue muy diferente al concepto general y contemporáneo que conocemos hoy en día puesto que estaba enteramente desprovisto de su pura denotación dramática y teatral. Normalmente, en esta

época, según Pérez Priego (1978, 152), la comedia se consideraba como un tipo de composiciones poéticas — unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo — caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de los tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz.

Fue Diomedes Grammaticus quien por primera vez daba ese significado al término comedia en su libro III de *Artis grammaticae*, escrito en el siglo V. Según él, la comedia es “privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio” mientras que la tragedia es “heroicae fortunae in adversis comprehensio.” Así, Diomedes concluye que las diferencias entre tragedia y comedia consisten en la condición social de los personajes y del carácter feliz o desdichado de los sucesos tratados diciendo que “comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae; in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus” (Diomedes 1857, 487-8).

Este concepto de la comedia lo recoge casi literalmente San Isidoro de Sevilla. El gran sabio medieval de España, explicando la “Fábula” en el libro I de las *Etimologías* —una extensa compilación en la que sistematiza y explica todo el conocimiento de su tiempo y, a la vez, uno de los textos más usados en las instituciones educativas durante la Edad Media y hasta la primera mitad del siglo XVI — incluye la comedia en la categoría de la fábula definiéndola como una composición que trata de las ficciones habladas en vez de los hechos reales (“non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae”) y presenta a Terencio y Plauto como los mejores poetas de la comedia:

Los poetas compusieron unas fabulas con la inention de que sirvieran de entretenimiento; trataron de aplicar otras a la naturaleza de las cosas;

y algunas a las costumbres de los hombres. Para entretener, como las que están dirigidas al pueblo; por ejemplo, las que compusieron Plauto y Terencio. (Isidoro de Sevilla 2004, 346-7)

A continuación, en el libro VIII revela más detalladamente el concepto de la comedia a través de la comparación con la tragedia apoyándose en la base etimológica de dos palabras. Según ellos, poetas cómicos son los que imitan acciones de hombres privados mientras que los trágicos son los que tratan acontecimientos públicos e historias de reyes. Por lo que respecta a los argumentos, los trágicos se refieren a sucesos luctuosos mientras que los cómicos a cosas alegres:

Se les dio el nombre de *trágicos* porque, en un principio, el premio que se otorgaba a los cantores consistía en un macho cabrío, cuyo nombre es, en griego, *trágos*. Por eso dice Horacio: “Quien, por un vil macho cabrío, con una obra trágica se presentó al concurso.” Con el tiempo los trágicos posteriores alcanzaron gran renombre, sobresaliendo en la elaboración de argumentos teatrales concebidos a imagen de la verdad. El nombre de *Cómicos* puede derivar o del lugar — ya que iban dando sus representaciones de aldea en aldea, que en griego se dice *kóme*, — o de “comida”, pues los hombres asistían a la representación generalmente después de comer. Los cómicos narran acontecimientos de personas particulares; los trágicos, en cambio, asuntos públicos e historias de reyes. Del mismo modo, los argumentos de los trágicos suelen estar inspirados en temas luctuosos, mientras que los de los cómicos tienen como fuente sucesos alegres. (Isidoro de Sevilla 2004, 698-99)

Después, San Isidoro divide a los autores cómicos en dos grupos: los antiguos y los modernos. En los antiguos incluye a Terencio, Plauto y Accio. La característica de este grupo consiste en hacer reír por medio de

chanzas. En los nuevos incluye a Horacio, Persio y Juvenal. Respecto a este grupo, lo que atrae nuestra atención es que el arzobispo identifica a los autores pertenecientes a este grupo con los “satíricos”, puesto que suelen fustigar los vicios. Por esta razón San Isidoro afirma que la función de la comedia no es más que revelar los vicios en la sociedad y, como consecuencia, corregir la costumbre:

Estos tratan de corregir los defectos de la mayoría, sin que ello les impida mencionar a cualquier malvado y reprender las lacras y malas costumbres de cualquiera. Por ello se les pinta desnudos, porque, gracias a ellos, se ponían al descubierto los vicios. (Isidoro de Sevilla 2004, 698-99)

En el libro XVIII, San Isidoro explica de nuevo, pero más concretamente, el contenido de la comedia contrastándolo con el de la tragedia:

Los tragediógrafos son los que, con verso triste y ante el público espectador, contaban las antiguas hazañas y delitos de reyes criminales. Los comediógrafos son los que, con sus palabras y sus gestos, cantaban hechos de personas particulares y representaban en sus comedias los estupros de las doncellas y los amores de las prostitutas. (Isidoro de Sevilla 2004, 1252-53)

En la situación en que la representación de la obra dramática desapareció casi completamente a lo largo de la Edad Media, el conocimiento del teatro clásico persistió tenazmente. Especialmente, Terencio, el autor más representante del teatro clásico no dejó de ser leído, al menos esporádicamente, en las escuelas. Desde la Edad Media hasta el umbral del

Renacimiento la fuente principal de la información sobre teatro clásico era las definiciones de las enciclopedias. En esta circunstancia histórica las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, junto con *Speculum Morale* de Vincent de Beauvais, desempeñó el papel más importante para la transmisión del concepto de la comedia y ejerció gran influencia hasta la primera mitad del siglo XVI.²⁾

En el desarrollo del concepto de la comedia, la publicación de la *Divina comedia* de Dante fue el momento decisivo puesto que los comentaristas de esta obra tuvieron que cambiar o expandir el concepto de la comedia para justificar la denominación del término “comedia” al sublime poema de Dante. Ellos no rechazan el concepto de la comedia basado en el estilo y en el tratamiento de los personajes, pero dan una explicación más satisfactoria para explicar la razón de la adaptación del término “comedia” a fin de dar título a la obra de Dante, por lo cual el concepto de la comedia se extiende aún más.

Uno de los libros más difundidos sobre la comedia en el segundo cuarto del siglo XV en España fue *Comentum super Dantis Alighierii Comoediam* (1383) de Benvenuto Rambaldi da Imola. En los preámbulos de este libro, el autor distingue tres géneros poéticos; tragedia, sátira y comedia. Establecida la clasificación, Benvenuto estima que la obra de Dante es “un magno compendio de esos tres estilos, una síntesis sublime de todo género de poesía” y explica la comedia como sigue:

Agora es aquí de notar que así como en este libro es toda parte de filosofía, segund que es dicho, así es de toda poetría. Donde si alguno quiere sotilmente escodriñar, aquí es tragedia, sátira e comedia. Tragedia porque describe los fechos de los príncipes pontíficos e de los reyes e

2) Respecto a este tema, ver O. B. Hardison, Jr. et al (1974, 39).

de los varones e de otros grandes e nobles, assí como paresçe en todo el libro. Sátira porque reprehende maravillosamente e con audaçia todos los géneros o linages de los viçios, non perdonando a dignidad nin a poderío nin a nobleza de alguno [...]. Comedia porque, segund Ysidoro, comiença de cosas tristes e termínase en alegres; e assí este libro comiença del ynfierno e se determina al paraýso e a la esençia divinal. Mas tú, lector o leedor, podrás argüir o dezir: ¿tú por qué me quieres bautizar el libro de nuevo, que quiere dezir poner nombre nuevo, como el autor lo aya nombrado comedia? Respondo e digo qu'el auctor más quiso llamar el libro comedia del estilo baxo e vulgar, el qual de verdad de la cosa es umilde por el respeto literal, aunque en el género o linaje sea muy alto e exçelente.

(Pérez Priego 1991, 10)

Pero desde finales del siglo XV, en la medida en que madura el Renacimiento, en la sociedad universitaria y en el círculo de los humanistas una teoría más primorosa que los conceptos arriba mencionados en torno a la comedia estaba expandiendo su influencia: fue la tradición de los opúsculos sobre la comedia que preceden a las obras de Terencio con comento.

3. Difusión de la poética terenciana en la primera mitad del siglo XVI

En el prólogo de *La Celestina* (1499), *magnum opus* en la historia de la literatura española, Rojas, explicando la razón de denominar el título de su obra como “tragicomedia”, se refiere al término “comedia” tres veces:

Assi que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron. Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfia y llamela tragicomedia. (Rojas 2000, 20-21)

En esta palabra de Rojas podemos encontrar los dos hechos históricos muy importantes para acercarnos al concepto de la comedia de este período: primero, en la época en que aparece *La Celestina* ya se difundía el término “comedia” entre los intelectuales. Segundo, la palabra de Rojas nos muestra cómo los letrados de esta época conciben la comedia como género literario. Dicho de otra manera, el primer autor de *La Celestina*, Fernando de Rojas y sus coetáneos entendían la comedia en la dimensión del contenido. En esta palabra, Rojas explica solamente su intento de denominar al título de la obra en el aspecto del contenido: en ninguna ocasión elucida desde el aspecto de la forma tampoco se refiere a la posibilidad de la representación.

Por lo que respecta a la consideración de los coetáneos de Rojas sobre *La Celestina*, Stephen Gilman nos da una información útil:

Podría decirse que cuando Rojas envió su manuscrito a Burgos en 1499 u otra fecha aproximada, su texto fue tratado según el uso establecido entre los impresores por aquella tradición ya desarrollada y consolidada en torno a las comedias de Terencio. [...] Probablemente las

cosas sucedieron de este modo: primeramente tendría lugar una lectura más o menos atenta del manuscrito —con su división en actos y la indicación de los personajes que intervenían en el diálogo—. Esto a su vez provocó la decisión de imprimirlo en la sola forma que Fadrique Alemán de Basilea pensó que debía imprimirse una obra de esa clase: tal como él había visto, en sus años de aprendizaje, que se editaba a Terencio. Estas suposiciones encuentran apoyo en las observaciones de A. W. Pollard, bibliógrafo inglés que hace notar que incluso los grabados de la edición de 1499 eran imitación estricta de la edición de Terencio de Gröninger (Estraburgo, 1496). No parece que pueda explicarse de otro modo la razón que movió a los impresores a incorporar esos “argumentos. (Gilman 1992, 328-29)

Estos datos nos indican que los primeros lectores de *La Celestina*, especialmente los impresores que tienen ya la experiencia de publicar las obras literarias similares a *La Celestina*, consideraron, sin ninguna vacilación, dentro del molde genérico del teatro terenciano, y nunca como una novela u otro tipo de ficción a pesar de estar compuesta en prosa.

El campo de la teoría literaria occidental, desde la segunda mitad del siglo XVI, especialmente después de la circulación de *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548) de Francesco Robortello, hasta el Romanticismo, se dominaba por la *Poética* de Aristóteles. Este breve tratado, que se perdió tempranamente y apenas se difundió en la Edad Media, no se redescubrió hasta finales del siglo XV que era los albores de los primeros teatros estables.

A lo largo de la ausencia de esta obra aristotélica lo que lideró el desarrollo de la teoría de la comedia fue la poética terenciana, o mejor dicho, los breves escritos teóricos sobre la comedia que son material liminar de las obras terencianas con comentario. La lectura obligatoria de los textos

de Terencio en la universidad estimulaba el estudio de los comentarios de sus obras y cuyo antecedente y modelo era el opúsculo conocido como *De Comoedia* (1470), que precedía el comentario de Donato a las obras terencianas. Como apunta Marvin Herrick (1950, 70), “Early Renaissance commentators on Terence followed Donatus pretty faithfully; they adopted the theory of comedy set forth in the prefatory essays and they took carefully account of Donatus’ comments on individual scenes and lines.” María José Vega Ramos (1995, 238) también insiste que el opúsculo de Donato “fue seminal para la teoría quinientista de la comedia, tanto por accidentes de transmisión como por la extraordinaria fortuna editorial de Terencio, cuya difusión y circulación, acompañado del comentario donatiano, fue prácticamente ininterrumpida.”

No cabe duda de que los dramaturgos españoles pertenecían a la clase intelectual y, al menos, tenían la formación académica por lo cual podemos deducir que eran conscientes de la preceptiva dramática terenciana, formulada por Donato, que dominaba el ambiente intelectual desde mediados del siglo XV hasta el redescubrimiento de la *Poética* de Aristoteles. En cuanto a esta realidad histórica Herrick (1950, 1) afirma que “Terence and the Terentian commentators furnished the principal matter for the discussion of comedy in the sixteenth century. The study of Terentian comedy in the first half of the century laid the main foundations of Renaissance theories of comedy.”

A diferencia de los intelectuales medievales que definen la comedia basándose solamente en el contenido y estilo, Donato, el gramático romano más destacado en el siglo IV, acede a la comedia desde el punto de vista histórico y sintético. Él reúne en el *De Comoedia* una variedad de información concreta acerca de diversos aspectos de la comedia: el opúsculo empieza con la observación de los orígenes de los géneros dramáticos, in-

daga sobre los primeros cultivadores de la comedia y sus características y rastrea la evolución escenográfica de la comedia elogiando las obras de Terencio por la verosimilitud, la presentación de los personajes, la construcción del argumento y la estructuración de las acciones dobles. Después, intenta a definir nuevamente la comedia mediante el contraste con la tragedia, explica tipos de comedia latina, partes de la comedia y los otros elementos dramáticos de la comedia como el vestuario de los actores y el uso de acompañamiento musical.

La característica de este opúsculo consiste en que la definición de la comedia se realiza en repetidas veces. Por esta razón este nos parece desordenado, pero mediante esta repetida definición Donato nos muestra su punto de vista acerca de la comedia más claramente. La primera definición de la comedia se presenta en el proceso de la observación de la evolución histórica de la comedia:

hoc igitur quod supra diximus malo coacti omittre satyrarn aliud genus carminis, $\nu\acute{\epsilon}\alpha\nu\chi\omicron\mu\psi\delta\iota\alpha\nu$, hoc est nouam comoediam, repperere poetae, quae argumento communimags et generaliter ad omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt, pertineret et minus amaritudinis spectatoribus et eadem operamultum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro.³⁾

(Donato 1902, II. 6, 17).

3) “Forced by the abuses already mentioned to give up satyr play, poets invented another kind of poem — *nea komoidia* — that is, “new comedy.” This kind of poem was concerned with more typical situations and in general terms with men who live a middle-class life. It gave the spectator less bitterness and more pleasure, being close-knit in plot, true to life in characterization, useful in its sentiments, delightful for its wit, and apt in its prosody. “ Sigo la traducción de O. B. Hardison Jr, et al., 1985, *Medieval Literary Criticism: Translation and Interpretation* (New York: Ungar), 43.

Según Donato, la comedia, desde su origen, había tratado de la vida real de los hombres pertenecientes a la clase media dando el placer a los espectadores. Tras esta definición histórica Donato intenta a definir la comedia por medio de la comparación con la tragedia:

inter tragoediam autemet comoediam cum multa tum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magnitimos, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta,tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda uita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia. de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur.⁴⁾ (Donato 1902, IV. 2, 21)

Es una definición puramente simétrica: mientras que la tragedia comienza apaciblemente y finaliza turbulentamente tratando de los personajes nobles con grandes temores y tristes fines sobre historias verdaderas, la comedia comienza turbulentamente y finaliza apaciblemente tratando de los personajes ordinarios con algún peligro pero alegre fin sobre historias ficticias. Es decir, Donato considera la comedia como la inversión de la tragedia, y esto nos revela que para Donato la tragedia y la comedia son la misma forma dramática inseparable, complementaria y, al mismo tiem-

4) “Of the many differences between tragedy and comedy, the foremost are these: In comedy the fortunes of men are middle-class, the dangers are slight, and the ends of the actions are happy; but in tragedy everything is the opposite — the characters are great men, the fears are intense, and the ends disastrous. In comedy the beginning is troubled, the end tranquil; in tragedy events follow the reverse order. And in tragedy the kind of life is shown that isto be shunned; while in comedy the kind is shown that is to be sought after. Finally, in comedy the story is always fictitious; while tragedy often has a basis in historical truth” (Hardison et al. 1985, 45).

po, contradictoria.

La última definición de la comedia en el opúsculo ocupa la primera mitad de la quinta parte. De hecho, esta definición no es nueva sino una repetición y énfasis de las anteriores definiciones ya comentadas. En este caso, Donato acede a la comedia apoyándose en el famoso *dictum* de Cicerón en torno a la comedia “imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.”:

Comoedia est fabuladiuersa instituta continens affectuum ciuiliu mac priuatorum, quibus discitur, quid sit in uita utile, quid contra euitandum. [...] comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis.

comoediae autem more antiquo dictae, quia in uicibus huiusmodi carmina initio agebantur apud Graecos —utin Italia compitaliciis ludicris—, admixto pronuntiationis modulo, quo, dum actus commutantur, populus attinebatur, ἀπόπιζ κώμης, hoc est ab actu uitae hominum, qui in uicibus habitant ob mediocritatem fortunarum, non in aulis regiis, ut sunt personae tragicae.

comoedia autem, quia poema sub imitatione uitae atque morum similitudine compositum est, in gestu et pronuntiatione consistit.

comoediam apud Graecos dubium est quis primus inuenerit, apud Romanos certum: et comoediam et tragediam et togatam primus Liuius Andronicus repperit.

aitque esse comoediam cotidiana uitae speculum, nec iniuria, nam ut intenti speculo ueritatis lineamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem uitae consuetudinisque non aegerime animaduertimus.⁵⁾ (Donato 1902, V. 1-5, 22-23)

5) “Comedy is a form of drama dealing with the various qualities and conditions of civil and private persons. Through it one learns what is useful in life and what, on the contrary, is to be avoided. [...] Comedy, says Cicero, is “an imitation of life, a mirror of character, and an image of truth.” Comedy received its name from an ancient custom. In early times

De nuevo, Donato dice que la comedia es una fábula que trata de asuntos civiles y privados y afirma que en esta los personajes tienen que ser los hombres de mediocre fortuna puesto que ella es un espejo de la vida cotidiana, es decir es una imitación de las gestiones y palabras de los hombres ordinarios.

En la explicación de la comedia el opúsculo donatiano respeta y hereda la tradición medieval como las definiciones de Diomedes y San Isidoro de Sevilla, pero Donato nos presenta la forma constitutiva de la comedia y la posibilidad de la representación que son ausentes en las definiciones de los precursores medievales. Él insiste que la comedia tiene que dividirse en cuatro partes: prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe (IV. 5, 22; VII. 1-4, 27-28). Tras ofrecer los elementos formativos, Donato observa sobre la puesta en escena de la comedia latina como vestuario, decoro y, sobre todo, el acompañamiento musical (VIII. 1-11, 28-31). En el opúsculo Donato no se refiere en ningún momento a la puesta en escena de la comedia. En efecto, si nos concentramos en las definiciones en este tratado, podemos percibir que Donato considera la comedia como un poema para la recitación más que la representación. Pero a través de la observación de la puesta en escena de la comedia latina, Donato tantea la

this kind of song was sung “in the villages” as is the case with the “crossroads festivals” in Italy. A term was added for the spoken part with which the audience was entertained during the changing of the events. That is, they were held by the acting out of the lives of men who live “in the village” because of the middle state of their fortunes, not in royal palaces like the characters of tragedy. And comedy, because it is written to imitate life and character with verisimilitude, employs gesture and speech. No one knows who invented comedy among the Greeks. The Roman inventor is known. Livius Andronicus was the first Roman to write comedy, tragedy, and fabula togata. He said comedy is “a mirror of daily life” and the observation is just. When he gaze into a mirror we readily see the features of truth by means of the reflection. Likewise, by reading comedy we readily discover the image of life and custom” (Hardison et al. 1985, 45-6).

posibilidad de la representación de la comedia que no se había realizado a lo largo de la Edad Media.

A pesar de la disposición desordenada del contenido y las definiciones tautológicas, *De Comoedia* es un compendio medieval de la historia y evolución del género cómico hasta entonces y, al mismo tiempo, una propuesta para la definición y conceptualización de la comedia. Después de la publicación de la primera edición, el opúsculo donatiano estimula y suscita los escritos liminares sobre la comedia que acompañan a las ediciones de Terencio y este tipo de escribir se vuelve una “moda”. Sobre la gran influencia y difusión del opúsculo donatiano Marvin Herrick dice como sigue:

In Donatus' justly celebrated commentary, Renaissance scholars found not only detailed analyses of five out of the six plays of Terence, but also two excellent prefatory essays on the origin and development of both comedy and tragedy. Donatus had already worked out the main outlines of comic theory. The sixteenth century had only to elaborate his observations. Renaissance scholars added new details, and they compared the theory of Donatus with authoritative pronouncements in other ancient rhetoricians, such as Cicero, the author of the *Ad Herennium*, Quintilian, Hermogenes, Aphthonius, and when they came to know him, Aristotle. (Herrick 1950, 5)

Pero esta “moda” no es una mera repetición o reproducción del opúsculo de Donato sino una amplificación y profundización de este. María José Vega Ramos lo confirma:

Los comentaristas anteponen nuevos opúsculos prologales de naturaleza teórica e histórica, los editores sucesivos allegan nuevas autoridades latinas y medievales (Horacio, Diodemes, Plinio, Casiodoro, Isidoro) y tienden a incluir, en el material liminar, un conjunto variado de trata-

dillos sobre temas relacionados con la comedia en general o con el *corpus* de comedias terencianas en particular. (Vega Ramos 1995, 242)

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI se incrementó notablemente la cantidad del material liminar que acompaña a los *terencios con comento*. Este fenómeno se culminó con la presentación de *Comoedia* (Paris, 1552), una gran edición *variorum* que incluye *Argumenta* de Melanchthon, *Liber de comicis dimensionibus* de Scaliger, *Spicillegium* de Ionnes Theodoricus Bellovacus, *De comoedia* de Victor Faustus y diversos argumentos de los humanistas más representativos de la época como Erasmo, Petrus Bembus, Petrus Marsus, Ioannes Rivius y Iodocus Willchius, etc. (Marvin Herrick 1950, 240; Vega Ramos 1995, 243).⁶⁾ Estos opúsculos y argumentos que preceden a las obras terencianas no son más que “una corriente concreta de interés en preceptiva teatral” y ofrecieron, junto con la *Poética* de Aristóteles, una base de la preceptiva dramática posterior (Vélez-Sainz 2013, 54).

4. Preceptiva dramática española de la primera mitad del siglo XVI

La tendencia de la difusión de la teoría de la comedia en España no es tan diferente de la corriente europea. Es decir, desde la Edad Media hasta finales del siglo XV los letrados españoles consideraron la comedia como un tipo de composiciones poéticas caracterizadas por el empleo del

6) Por lo que respecta a las ediciones de los *terencios con comento* que contienen los tratados sobre la comedia durante la primera mitad del siglo XVI, ver Julio Vélez-Sainz (2013, 54-55; 174-5).

estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos turbulentos a un final feliz. En plena mitad del siglo XV, el Marqués de Santillana, en la “Carta a Doña Violente de Prades”, compuesta como presentación de la *Comedieta de Ponça* (1443), define, bajo la gran influencia de *Comentum super Dantis Alighierii Comoediam* (1383) de Benvenuto Rambaldi da Imola, la comedia como sigue:

[...] yo començé una obra a la qual llamé Comedieta de Ponça. E tituléla d’este nonbre por quanto los poetas fallaron tres maneras de nonbres a aquellas cosas de que fablaron, es a saber: tragedia, sátira e comedia. Tragedia es aquella que contiene en sí caídas de grandes reys e príncipes, así como de Ércoles, Príamo e Agamenón, e otros tales cuyos nascimientos e vidas alegremente se començaron e grande tienpo se continuaron, e después tristemente cayeron. E de fablar d’estos usó Séneca el mançebo, sobrino del otro Séneca, en las sus tragedias e Johan Bocaçio en el libro *De casibus virorum illustrium* Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bienaventurado; e d’ ésta usó Terençio Peno, e Dante en el su libro donde primeramente dize aver visto las dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bienaventuradamente después el paraíso. (López de Mendoza 2002, 500)

Cinco años después, en el *Prohemio e carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas* (1449), el Marqués de Santillana, de nuevo, refiere a Terencio y Plauto:

Vinieron después de éstos don Juan de la Cerda e Pero González de Mendoza, mi abuelo. Fizo buenas canciones e entre otras “Pero te sirvo sin arte”, e otra a las monjas de La Caída, cuando el rey don Pedro te-

nía el sitio contra Valencia. Comienza: “A las riberas de un río”. Usó una manera de decir cantares, así como cénicos plautinos e terencianos; también en estrimbotes como en serranas. (López de Mendoza 1922, 48-49)

Juan de Mena, en el preámbulo segundo de *La coronación* (1499), diciendo que los poetas escriben en tres estilos como trágico, satírico o cómico, repite casi literalmente las palabras de Marqués de Santillana:

Sean los que ignoran que por alguno de los tres estilos escriben o escribieron los poetas: por estilo trágico, satírico o cómico. Tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e sobervio e alto estilo, la qual manera seguieron Omero, Vergilio, Lucano, Estaçio; por la tragedia escritura, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escribir, la naturaleza de la qual escritura e ofiçio reprehende los viçios, del qual estilo usaron Oraçio, Persio e Juvenal. El tercero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por baxo e omilde estilo, e comienza en tristes principios e fenesçe en alegres fines, del qual usó Terençio. Vistas estas tres maneras de escribir, podemos dezir el estilo de aquestas coplas ser sátiro e comedio. Comedio porque comienza por omill e baxo estilo, por tristes principios, e fenesçe en gozosos e alegres fines, segund que en el proçeso se demostrará. E sátira se puede dezir porque reprehende los viçios de los malos e glorifica la gloria de los buenos. De los cuales tres estilos más largamente poniendo de sus derivaciones e sinificados fabla el comentador sobre la Commedia del Dante en el quarto preámbulo. (Mena 2009, 4)

Para Mena, mientras que la tragedia trata de los altos hechos con estilo alto y soberbio y empieza en altos principios y termina en tristes fines,

la comedia trata de las cosas bajas y pequeñas con estilo bajo y humilde y comienza en tristes principios y acaba en alegres fines. Así Mena comparte el mismo concepto dramático con el Marqués de Santillana.

Además de este concepto respecto al género dramático, lo que atrae nuestra atención en estos prólogos es que los dos autores más representativos de la literatura española del primer Renacimiento presentan, sin excepción, a Terencio como el mejor ejemplo de comediógrafo. A nuestro juicio, la cita de Terencio por parte de ellos es muy significativa porque nos informa que ya desde la plena mitad del siglo XV los letrados españoles han concebido a Terencio como sinónimo de la comedia y, al mismo tiempo, pronostica que la teoría dramática española en el siguiente siglo va a vincularse a las doctrinas teatrales de Terencio.

Hernán Núñez en su *Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena* (1490), al explicar a la copla 123 de Mena, respecto a la tragedia y a la comedia nos dice:

Los poetas trágicos son los que escriben tragedias. La definición de la tragedia según Diomedes gramático es ésta: *Tragedia est heroice fortune in adversis comprehensio*, que quiere decir: la tragedia es materia de los casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes. De donde leemos que como el rey Arquelao rogase a Eurípides poeta trágico que escribiese una tragedia, no lo quiso hacer, antes rogó a Dios que no le aconteciese cosa digna de tragedia...

Hay algunos que dicen que Epicarmo fue el primer componedor de comedias estando en la isla Ceo desterrado, y que de Ceo se dice comedia. Las comedias son de muchas especies: togatas, paliaras, pretextaras, tabernarias, atelanas, planípedes, mimos. La comedia partían los antiguos griegos en tres miembros: diverbios, cántico y coro. Tiene cada comedia cinco actos y en cada acto puede haber muchas escenas.

De los cómicos antiguos y latinos hay en nuestro tiempo solos dos: Plauto y Terencio. Antiguamente hubo muchos: Cecilio, Nevio, Licinio, Atilio, Turpilio, Travea, Lucrecio, Ennio. (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972, 60)

En este argumento podemos encontrar la forma constitutiva del género dramático expuesto por Donato en su *De Comoedia*. El caso de Núñez es una buena muestra que la doctrina donatiana se convierte en la preceptiva dramática dominante entre los letrados españoles a finales del siglo XV.

Así, hasta finales del siglo XV el concepto de la comedia normalmente consistía en el estilo y contenido. Este concepto, como hemos visto, se refleja claramente en *La Celestina*. En el prólogo, al explicar su denominación de “tragicomedia” a su obra, Rojas dice que, a pesar de que el primer autor la había bautizado como comedia, decidió apelliarla de tragicomedia puesto que el final de la obra es trágica. Esta justificación de Rojas nos revela que no sólo el propio autor de *La Celestina* sino también sus coetáneos percibieron la comedia acorde al contenido del principio y desenlace. Pero Rojas, a pesar de que conserve el concepto de la comedia sugerido por Diomedes y San Isidoro de Sevilla en un principio y mantenido hasta su tiempo, nos muestra la influencia creciente de los tratados que acompañan a las obras de Terencio. En las coplas acrósticas dice:

Jamás yo no vi en lengua romana,
Después que me acuerdo, ni nadie la vido,
Obra de estilo tal alto y sobido
En tusca ni griega ni en castellana
(Rojas 2000, 12-13)

A lo que tenemos que atendernos es que Rojas hace referencia a “lengua romana,” que en la versión de Sevilla de 1501 se expresa con “terenciana.” Esto nos informa que antes de escribir *La Celestina*, el autor ya tenía suficiente experiencia en la lectura de las obras terencianas y al escribirla las tomó como modelo principal para imitar.

Podemos ver otro ejemplo de la mención sobre Terencio en la *Penitencia de amor* (1514) de Jiménez de Urrea, una de las imitaciones más tempranas de la obra de Rojas. En el prólogo, el autor no alude al comienzo turbulento y desenlace feliz de la comedia sino manifiesta que su obra es un “arte de amores” cultivado por Terencio:

Esta obrezilla por ser toda su calidad cosa de amores, parece que se aparta de la condición y virtud de vuestra señoría. Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio; y naturalmente en estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento. (Jiménez de Urrea 1996, 60)

Es decir, Jiménez de Urrea piensa que las obras terencianas son equivalentes a la comedia y las define como el arte de amores. Así, el concepto de comedia basada solamente en el contenido del principio y desenlace empieza a cambiar desde finales del siglo XV por la difusión del *De Comoedia* de Donato y los escritores comienzan a concebir la comedia como un arte de amores escrito a manera terenciana.

Feliciano de Silva, primer continuador de la obra de Rojas, nos muestra con más claridad el concepto de la comedia difundido y concebido entre los intelectuales en la primera mitad del siglo XVI. En la “Carta proemial” de la *Segunda Celestina* (1534), obra fundadora del ciclo celestinesco que presenta todas las técnicas de continuar *La Celestina* al que siguieron los continuadores, podemos ver la honda infiltración del concepto de la come-

dia clásica, especialmente terenciana y plautina. En esta carta, Silva piensa que la comedia es un género apropiado para dar las lecciones morales divirtiéndose al público:

Entre los cuales autores, los cómicos y ordenadores de comedias fueron muy acetos comúnmente todos; y a mi ver es una buena manera de escribir, porque, como ya los hombres tengan el gusto tan dañado para recibir las virtudes, trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles el azibar que todos resciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho (Silva 1988, 105).

A continuación, especifica el significado del término de la comedia a través de la comparación con la tragedia:

Y desta manera, unos por forma satírica, como fue Juvenal, escribieron debaxo de dezir mal, reprendiendo los vicios de sus mayores, para poder mostrar la virtud, para bevir en ella los hombres, debaxo de tal estilo apazible. Otros escribieron tragedias, como escribió Seneca, para mostrar en las caída de los principes el aviso para guardarse de los semejantes golpes de la fortuna. (Silva 1988, 105)

Después, concluye que la comedia es una herramienta útil para sacar a la luz los vicios prevalecientes en la vida social y, a la vez, para mostrar la importancia de la vida según las virtudes:

Otros representavan las comedias en los teatros, y las dexavan por escrito, para comúnmente mostrar y sacar al natural, en tales representaciones, las burlas y engaños que así en los namorados y sus criados suele haver, como parece por el Terencio y Plauto y otros que escribieron comedias. Y a mí, paresciéndome que debaxo deste estilo podría más

hazer ver la virtud enxerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escriví a vuestra señoría la endrecé. (Silva 1988, 105)

Con esto Silva nos dice que la característica del teatro latino consiste en su representación en los teatros a partir de textos escritos y su presentación del tema de burlas y engaños de criados y enamorados. Además, nos indica su intención de imitar la forma de escribir y el tema de las obras del teatro latino para perseguir lo que se mostraba en la representación. Con todo esto, podemos confirmar que Silva concibe su obra como una comedia como hicieron Terencio y Plauto, pero no la relaciona con la representación. Esta concepción de la comedia o de los géneros dramáticos, a pesar de que no es adecuada a la contemporánea, fue general en su época.

Miguel de Salinas, en el capítulo XXIX de la *Rhetórica en lengua castellana* (1541), menciona, de forma más directa que Silva, las representaciones de comedias en el público:

No embargante que se podrían poner exemplos de muchos que no siendo de vida aprobada, antes se conosce dellos al contrario de lo que predicán, mover a los oyentes hasta llorar y qualquiera de los otros affectos. [...] Y lo mismo los truhanes, o que representan comedias, que se contentan con dexar los oyentes quando concluyen afficionados a lo que quieren. (Salinas 1999, 108)

Pero estas opiniones tajantes de que la comedia va unida a la representación son muy excepcionales en la primera mitad del siglo XVI. Respecto a esta afirmación, Joseph Gillet, señala lo siguiente:

This introduces a new definition of comedy which [...] must be considered extraordinary. In terms of European criticism of the drama in the year 1517 —including Italy— it is unique [...]. The last three words, *por personas disputado*, are not a supererogation, for in 1517 the awareness that a play was meant to be performed and not merely declaimed or read was not yet general. In fact, on the strength of a misinterpretation of the word *recitar*, it is sometimes believed even now that plays were “recited” rather than acted. (Gillet 1961, 430)

El caso de Francisco Villalobos es la prueba de que las opiniones sobre la posible representación teatral de la comedia son peculiares en esta época. Un año más tarde de la publicación de la *Propalladia* de Torres Naharro, Francisco de Villalobos muestra una actitud opuesta a las ideas de Naharro y Salinas en cuanto a la relación entre la comedia y la representación. En el “Proemio” de *Anfitrión* (1515), versión española de Plauto, él omite el prólogo plautino y lo sustituye por un “Prohemio” y dice:

Aquí se vuelve de latín en romance comedia del Plauto, cuyo nombre es *Anfitrión*. La trasladación es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor a entender la comedia y son más sabrosos para los leyentes. (López de Villalobos 1950, 462)

El traductor del *Anfitrión* tuvo conocimiento sobre la representación realizada de la obra de Plautus en su época. Pero, a pesar de este con-

ocimiento, la intención de traducir la obra plautina no fue para la representación teatral sino para los “leyentes.” Además, el traductor concibió que no se necesita la representación para la comedia.

Juan de Timoneda también en “El autor a los lectores de Tres Comedias” de *Las tres comedias* (1559), dedicadas al don Ximén Pérez de Calatayud y Vilaragut, vuela a aludir a la necesidad de la representación de la comedia pero todavía no la considera como elemento obligatorio de la comedia:

Cuán aplazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores d’Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d’ Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables: y hechas, como parecienssen muy bien assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiesse, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulçes y regozijadas. Fué tanta la importunación, que no pudiendo hazer otra cosa, he sacado por agora, entre tanto otras se hazen, éstas tres a luz, es a saber: la *Comedia de Amphitrión*, la de *los Menennos*, y la *Carmelia*. Y pues esto yo lo hago por el fin que tengo dicho, creo que todos lo aprobarán por bueno, y si no la intención me salva.

(Timoneda 1948, 247)

No es negable que a lo largo de la primera mitad del siglo XVI se realizaban representaciones de comedias destinadas a algunos grupos muy limitados por los actores no profesionales. Pero estas representaciones son muy excepcionales y aisladas. Ronald E. Surtz lo afirma como sigue:

Those that were definitely performed are nearly all festival plays designed to celebrate some specific sacred or secular happening. Even if we did not know that the first group of plays had been staged, we might suspect that this was the case since their festive elements link them either to a specific time of the year (e.g., a Nativity play) or to a specific historical (Torres Naharro's *Comedia Tropea*) or personal (Encina's first eclogue) circumstance. (Surtz 1979, 172-3)

De hecho, en España, como afirma Surtz (1979, 150), “the modern notion of performance as the essence of drama as a literary genre was seldom foremost in the minds of the dramatists of the early sixteenth century.” Esto nos afirma que la mayoría de los dramaturgos españoles del momento escribieron sus obras no para la representación sino para la lectura que fue la convención dramática vigente de la primera mitad del siglo XVI.

5. Conclusión

Los dramaturgos españoles de la primera mitad del siglo XVI siguieron al concepto dramático sugerido por Donato en su *De Comoedia*. En efecto este concepto mostrado en las obras dramáticas del momento es notablemente uniforme y no se desvía de la preceptiva terenciana propuesta por Donato y los otros comentaristas de las obras terencianas: la comedia es un género dramático que tiene un comienzo turbulento y finaliza apaciblemente. En ella los personajes ordinarios e inferiores corren algunos peligros que, no obstante terminan resolviéndose de manera satisfactoria dentro de una trama de historias ficticias. Así, la comedia sería

un reflejo de la vida y la realidad mientras que la tragedia, por su parte, es el género dramático que comienza de forma aplacada y termina turbulentamente. En ella los personajes son distinguidos y superiores con grandes temores y triste fin sobre historias verdaderas. Por ello, la tragedia es una representación de la suerte que corren los héroes en medio de la adversidad. Dentro del molde de esta preceptiva dramática, lo que importó para los escritores españoles de la primera mitad del siglo XVI no fue las diversas ideas técnicas para la puesta en escena de sus obras sino la introducción libre de varios elementos retóricos no dramáticos pero atractivos a los “leyente.”

Esta postura de los dramaturgos es también una prueba de la enorme influencia de los tratados acompañados a los *terencios con comento*. De hecho, Donato y sus seguidores renacentistas “took for granted that a good comedy is constructed upon sound rhetorical principles, and that the practice of Terence naturally harmonizes with the theory of Cicero and Quintilian” (Herrick 1950, 13). Es decir, los comentaristas terencianos ponían énfasis en la retórica más que en las calidades que distinguen el método dramático y los dramaturgos españoles siguieron fielmente a esta regla principal.

Desde este contexto histórico podemos explicar la situación caótica del género dramático de la primera mitad del siglo XVI. Dado que no existían unas reglas absolutas y rígidas para la creación de las obras dramáticas y estas se escribían normalmente para la lectura, los dramaturgos españoles podían disfrutar de mayor flexibilidad y libertad en su proceso de creación, por lo cual podían introducir los elementos no teatrales prestados de otros géneros coetáneos sin límite.⁷⁾ Dicho de otra manera, esta circunstancia les permitía a los dramaturgos españoles “aprovechar elementos de

la más variada procedencia de acuerdo con los gustos literarios de cada momento y adaptarlos a las convenciones formales de los géneros dramáticos con total libertad” (Baranda y Vian 2007, 480). Por esta situación psíquico-histórica, las obras dramáticas de la primera mitad del siglo XVI, a nuestro modo de ver, pudieron obtener las características peculiares dentro del marco del concepto dramático donatiano.

7) Este fenómeno literario tiene relación directa y estrecha con la imitación compuesta, metodología dominante de la imitación a lo largo del Renacimiento. Respecto a este tema, ver Dong-Hee Chung (2015, 289-315).

Bibliography

- Baranda, Consolación (2004), *La Celestina y el mundo como conflicto*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ y Ana Vian (2007), “El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas.” En *Orígenes de la novela: estudios*, dir. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- Canet Valles, José Luis (1991), “La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559.” *Criticón* 51: 21-42.
- Chung, Dong-Hee (2015), “Ciceronianismo y el concepto de la imitación literaria en el Renacimiento español.” *Revista Iberoamericana* 26. 3: 289-315.
- Díez Borque, José María (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Diomedes Grammaticus (1857), “*Artis grammaticae, Libri III.*” In *Grammatici Latina*. Vol. 1, edited by Heinrich Keil. Leipzig: Lipsiae.
- Donatus, Aelius (1902), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*. Vol. 1, edited by Paulus Wessner. Leipzig: Teubner.
- Gillet, Joseph E. (1961), *Propalladia and Other Works of Bartolom de Torres Naharro*. Vol. 4. Philadelphia: Univ of Pennsylvania Press.
- Gilman, Stephen (1992), *La Celestina: arte y estructura*. Madrid: Taurus.
- Hardison, O. B. Jr., et al. (1974), *Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Herrick, Marvin (1950), *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Urbana, Illinois: The University of Illinois Press.
- Huerta Calvo, Javier (2003), “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI.” En *Historia del teatro español*. Vol. 1, dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 303-316.
- Genette, Gerard (1997), *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge Univ Press.
- Isidoro de Sevilla (2004), *Etimologías*, Libro I, 3. Trad y ed. José Oroz Reta. Madrid:

Biblioteca de autores cristianos.

- Jiménez de Urrea, Pedro Manuel (1996), *Penitencia de amor*. Ed. Domingo Yinduráin. Madrid: Akal.
- López de Mendoza, Íñigo (2002), *Obras completas*. Eds. Ángel Gómez Moreno y Maxim Kerkhof. Madrid: Biblioteca Castro.
- _____ (1922), “Prohemio e carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas.” Ed. Luigi Sorrento. *Revue Hispanique* 55: 1-49.
- López de Villalobos, Francisco (1950), “Anfitrión.” *Curiosidades bibliográficas*. BAE 36. Madrid: Atlas.
- Mena, Juan de (2009), *La coronación*. Ed. Maximiliaan Kerkhof. Madrid: C. S. I. C.
- Newels, Margarete (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Trad. Amadeo Sole-Leris. London: Tamesis.
- Rojas, Fernando de (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica. 2000.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1991), “Estudio preliminar.” En Marqués de Santillana. *Poesías completas*. Vol. 2, ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Alhambra.
- _____ (1978). “De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «Comedia».” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 1: 151-158.
- Porqueras Mayo, Alberto (1957), *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: C. S. I. C.
- Salinas, Miguel de (1999), *Rhetorica en lengua castellana*. Ed. Encarnación Sánchez García. Napoli: L’orientale.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1972), *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- Sidnell, Michael J., et al. (1991), *Sources of Dramatic Theory*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge Univ Press.
- Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra.

- Surtz, Ronald E. (1979), *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan de Encina to Lope de Vega*. Princeton: Princeton Univ Press.
- Timoneda, Juan de (1948), *Obras de Juan de Timoneda*. Ed. Eduardo Juliá Martínez. Vol. 2. Madrid: La sociedad de bibliófilos españoles.
- Vega Ramos, María José (1995), “Teoría de la comedia e idea del teatro: los *praenotamenta* terencianos en el siglo XVI.” *Epos* 11: 237-259.
- _____ (1993), *La teoría de la novela en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el Decamerón*. Salamanca: Johannes Cromberger.
- Vélez-Sainz, Julio (2013), “Introducción.” En Bartolomé Torres Naharro. *Teatro completo*, ed. Julio Vélez-Sainz. Madrid: Cátedra.
- Vitse, Marc (2003), “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII.” En *Historia del teatro español*. Vol. 1, dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 717-755.

원고 접수일: 2015년 12월 31일

심사 완료일: 2016년 1월 23일

게재 확정일: 2016년 1월 27일

국문초록

도나투스 연극론의 16세기 전반 스페인 연극론에
미친 영향에 관한 연구
- 극작품들의 패러텍스트를 중심으로

정 동 희*

본 논문은 테렌티우스 작품에 대한 도나투스의 소논문이 16세기 전반 스페인 연극이론의 형성에 결정적인 영향을 미쳤다는 역사적 사실과 이 영향의 수용을 통해 형성된 스페인 연극이론의 문학사적 특징을 다루고 있다. 아리스토텔레스의 『시학』이 16세기 중반 이후 문학이론 및 창작의 틀을 제공하기 전까지 르네상스 초기 연극 이론의 발전을 주도한 것은 테렌티우스 작품들에 대한 주해자들의 서문과 주석들이었다. 스페인에서는 이미 15세기 중반부터 후안 데 메나, 이니고 로베스 데 멘도사와 같은 작가들은 테렌티우스를 최고의 희극작가로 간주하였으며 자신들의 작품 속에 포함되어 있는 서문, 헌사문등과 같은 패러텍스트들을 통해 도나투스의 연극론이 자신들에게 미친 영향을 명확히 보여주고 있다. 16세기 전반 스페인 연극작품들에서 보여지는 도나투스의 연극에 대한 개념은 매우 일관적이며 스페인 작가들은 테렌티우스 작품의 주해자들이 제시한 테렌티우스의 극작법을 충실히 따르고 있다. 도나투스의 연극론

* 서울대학교 서어서문학과 강사

은 상연을 위한 극작품의 기술적 차원보다는 수사적 측면을 강조하고 있기에 스페인 극작가들은 작품 창작 과정에서 다양한 수사학적 실험을 위해 다른 문학 장르에서 대중들의 인기를 끌던 다양한 요소들을 자유롭게 도입한다. 이와 같은 역사 심리적 상황으로 인해 16세기 전반 스페인 연극 작품들은 도나투스의 연극 개념의 틀 속에서 매우 특별한 성격을 획득할 수 있었다.