

SOBRE LA PERVIVENCIA DE PLAUTO EN LOS TEATROS EUROPEOS

Andrés Pociña - Aurora López
Universidad de Granada

En la Universidad de Salamanca, 1975, está fechada la nueva edición crítica moderna de Minerva (1562), de Francisco Sánchez de las Brozas, que había sido la tesis doctoral defendida por nuestro querido amigo Eduardo del Estal Fuentes, el día 19 de junio de 1973. Conservamos como oro en paño el ejemplar que nos dedicó, firmado con el nombre por el que le conocíamos sus amigos: Balito. Era una persona muy entrañable, que sigue y seguirá siempre en nuestros corazones.

RESUMEN

Los autores de este trabajo ofrecen una perspectiva general de la pervivencia de las comedias de Plauto en el teatro europeo, sobre la que todavía no existe un estudio de conjunto convincente y exhaustivo; para su análisis señalan dos etapas claramente diferenciadas, correspondientes a la Edad Media y al Renacimiento. Con posterioridad al teatro renacentista centran su atención en el teatro español, extendiéndose hasta tiempos de Lope de Vega.

PALABRAS CLAVE: Comedia Latina. Plauto. Pervivencia. Teatros europeos.

ABSTRACT

The authors of this research show a general perspective of Plauto's comedies within European theatre, since nowadays there is still no convincing and comprehensive overall survey on this. In order to carry out the analysis, they indicate two stages clearly differentiated; the Middle Ages and the Renaissance. Subsequent to Renaissance theatre, they focus on Spanish theatre, reaching Lope de Vega's times.

KEY WORDS: Latin Comedy. Plauto. Survival. European Theaters.

La fortuna posterior de las comedias de Plauto cuando dejamos atrás el mundo de los escritores romanos y cristianos de expresión latina, tiene al menos dos etapas claramente diferenciadas en la Edad Media y en el Renacimiento. Los autores que se han ocupado con más o menos detalle del interesante aspecto de la supervivencia plautina (Steinhoff, 1881; Duckworth, 1952; Paratore, 1957; Bertini, 1997;



Grismer, 1944; Molina Sánchez, 1998) coinciden en subrayar la escasa fortuna primero, y el práctico desconocimiento total después, de la obra plautina a partir del siglo V. En efecto, es en los primeros años de este siglo cuando Plauto es presentado como su modelo por el desconocido autor de una comedia *sui generis*, el famoso *Querolus siue Aulularia* (Corsaro, 1965: *passim*; Molina Sánchez, 1998: 77ss, con indicaciones bibliográficas), una obra que probablemente no estaba destinada a la representación y que nos prelude, todavía a siglos de distancia, lo que van a ser las «comedias latinas del siglo XII» o «comedias elegíacas», que evidentemente no son teatro, ni conocieron de forma directa la obra de Plauto, su pretendido modelo. Parece ya fuera de duda, después de muchas discusiones y teorías, que, tal como confesaba el desconocido autor en el Prólogo (*Aululariam hodie sumus acturi, non ueterem at rudem, inuestigatam et inuentam Plauti per uestigia*), el *Querolus siue Aulularia* seguía no en su totalidad, pero sí en gran medida, el modelo de Plauto, según sostiene entre nosotros M. Molina (1984). Después de esta obra el influjo directo de Plauto se eclipsa, pero será a través de ella como veremos perdurar su nombre hasta el siglo XII.

En efecto, la independencia de las bastante numerosas «comedias», en realidad narraciones en dísticos elegíacos, de los siglos XII y XIII se percibe incluso en el supuestamente más plautino de sus creadores, Vital de Blois, que en el Prólogo de su *Aulularia* repetía siete veces el nombre de Plauto en sólo nueve dísticos, para acabar declarando:

*Hec mea uel Plauti comedia nomen ab olla
Traxit, sed Plauti que fuit illa mea est.
Curtai Plautum: Plautum hec iactura beaut;
Vt placeat Plautus scripta Vitalis emunt.
Amphitryon nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem¹.*

Pero no era a Plauto, ni a su *Amphitryon* (el *Geta* de Vital de Blois), ni a su *Aulularia* a quien aseguraba el éxito en el siglo XII Vital de Blois, que creía leer a Plauto cuando leía el antiguo *Querolus siue Aulularia* (Bertini, 1976: 35-43; M. Molina, 1985: 339-347 y 1999: 27-34) y cuando utilizaba no sabemos qué desconocido modelo para escribir su *Geta*. De este modo, llegaba a él, tan profundamente ovidiano como sus numerosos colegas, una lejana idea y una visión muy transformada de lo que había sido la obra de Plauto, de dos de sus comedias más populares, y le daban pie a la reelaboración de dos nuevas «comedias» que, a decir verdad, no eran tales tanto desde la perspectiva antigua como desde la nuestra. Tan escaso fue el conocimiento de Plauto en la Edad Media, si bien,

¹ «Esta comedia mía, o de Plauto, tomó su nombre de una urna, pero la que fue obra de Plauto, ahora es mía. He abreviado a Plauto: Plauto se ha enriquecido con este quebranto. Las obras de Vital garantizan el éxito de Plauto. Poco ha *Anfitrión*, ahora *Aulularia*, oprimidas bajo el peso de los años, han sentido por fin el auxilio de Vital», traducción de M. Molina Sánchez (1999: 74).

como decía muy bellamente Paratore (1961: 102), «gli echi dell'opera sua non appaiono spenti».

Esta situación cambia por completo en la Italia del siglo xv (Bertini, 1997: 143-219), e incluso podríamos marcar hitos y hasta fechas claves en ese cambio afortunado: la pasión por Plauto remonta a los comienzos del Renacimiento y ya en la primera mitad del s. xiv Francesco Petrarca, cuando era todavía un joven, escribe una comedia al modo de Plauto, titulada *Philologia*, de la que sólo conservamos la noticia que nos da el propio poeta: *Comoediam me admodum tenera aetate dictasse non inficior sub Philologiae nomen* (Grismer, 1944: 57). Sin embargo, el conocimiento de Plauto quedaba restringido al número de ocho comedias, hasta que, en 1425, Nicolás de Cusa, secretario del cardenal Giordano Orsini, obtiene en Alemania un volumen que contiene dieciséis comedias de Plauto, cuatro de ellas ya conocidas, doce desconocidas, que lleva a Roma en el año 1429 (Sabbadini, 1905:110-112. El códice en cuestión es el *Romanus Vaticanus* o *Codex Ursinianus*, conservado en la Biblioteca Vaticana (*Vat. Lat. 3870*, siglos x-xi), designado en las ediciones por medio de la letra *D*). A partir de ese momento se produce una rapidísima y sorprendentemente efusiva afición a las comedias de Plauto, que son estudiadas y emuladas primero por humanistas de la talla de un Enea Silvio Piccolomini en su comedia *Chrysis*, de 1444, profundamente inspirada en *Asinaria* (Mariotti, 1946: 118-130; Bertini, 1997: 35-40), Leonardo Bruni en su *Polyxena*, seguidos inmediatamente por las reescrituras de una nube de autores, entre ellos figuras de tantísimo relieve en las letras italianas como Lodovico Ariosto (*Cassaria*, 1498 en prosa, 1508 en verso, basada en *Mostellaria*, *Poenulus* y *Rudens*; *I Suppositi*, 1509, basada en *Captivi* y *Menaechmi*), Niccolò Machiavelli (*Clizia*, 1506, basada en *Casina*), Giovanni Maria Cecchi (*La Moglie*, 1550, basada en *Menaechmi*; *Il Martello*, 1550, en *Asinaria*; *La Stiava*, 1550, en *Mercator*; *La Dote*, 1550, en *Trinummus*; *Il Corredo*, 1585, en *Miles gloriosus*; *GIncantissimi*, 1585, en *Cistellaria*; *I Rivali*, en *Casina*), y tantos otros autores, que a menudo confiesan su deuda y su admiración para con el comediógrafo de Sársina. Al mismo tiempo, los originales plautinos se representaban en Roma, en la corte de Ercole I de Ferrara, y, según leemos en el excelente resumen de Paratore, en el año 1502, en la fiesta celebrada con motivo de la boda de Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, se representaron en cinco jornadas consecutivas *Epidicus*, *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Asinaria* y *Casina*.

No es deseo nuestro reproducir aquí una serie de datos que pueden estudiarse con mayor detalle y rigor en los estudios específicamente dedicados a la pervivencia de las comedias plautinas, que ya hemos señalado. Queremos, eso sí, llamar la atención sobre la llegada de esta moda desde Italia a los demás países de Europa y su enorme difusión en las diversas lenguas a partir del siglo xvi, contando entre los continuadores de Plauto, muy frecuentemente a través de las reelaboraciones italianas, a las figuras más destacadas del teatro francés (Cyrano de Bergerac, Rotrou, Corneille, Molière), inglés (con el *Ralph Roister Doister* de Nicholas Udall, 1552, basado en el *Miles gloriosus*, y tantas comedias excelentes de Shakespeare, como *The Taming of the Shrew* inspirada en *Mostellaria*, *The Comedy of Errors* en *Menaechmi* y *Amphitruo*, *The Tempest* en *Rudens*, *The Merry Wives of Windsor* en *Casina*, *Twelfth-*





Night en Casina y Menaechmi; y tantos otros), portugués (nada menos que Luís de Camões con su *Auto dos Enfatriões...*, por más que su modelo con toda probabilidad no fue el *Amphitryo* de Plauto, sino el del español Fernán Pérez de Oliva (Bertini, 1997: 76-78; A. J. Pociña López, 1998: 163-182), etc.

En el ámbito geográfico de la actual España la relegación de Plauto durante la Edad Media viene a ser semejante, o peor si cabe, que en el resto de Europa (Webber, 1956, 1957 y 1950). Hasta finales del siglo XIV su nombre aparece citado en contadas ocasiones, en buena medida por formar pareja con el de Terencio, que goza de un conocimiento mucho más amplio, pero en cualquier caso bastante reducido en el ámbito hispano; y en esas escasas citas, resulta claro que no se conocen sus comedias: no deja de ser, como explica Edwin J. Webber, un «poeta y filósofo» más, útil para incrementar listas de citas de autoridades clásicas, a menudo muy incongruentes; esto explica, por ejemplo, la frecuente confusión de los nombres *Plauto / Platón*.

Con la llegada desde Italia de los vientos renacentistas, la situación cambia sensiblemente, produciéndose un notable influjo de la comedia latina, sobre todo de Plauto, aunque con enorme frecuencia a través de sus múltiples versiones al italiano. R. L. Grismer publicó en 1944 un importante estudio sobre este interesantísimo tema, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, que, si bien precisaría una actualización en casi todas sus páginas, debido a aportaciones posteriores sobre muchos aspectos particulares, sigue teniendo inmenso valor, por ejemplo, con relación al conocimiento de Plauto por parte de Nebrija, Antonio Agustín, Francisco López Pinciano y otros, véase el notable trabajo de J. Closa Farrés (1997); de todas formas, sigue echándose en falta, a propósito de la pervivencia de Plauto en España, un trabajo semejante al excelente y ejemplar de L. Gil, «Terencio en España: del Medioevo a la Ilustración», que remonta a un conferencia pronunciada por el ilustre helenista en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, agosto de 1982 (L. Gil, 1984: 94-125, reproducido en A. Pociña, B. Rabaza/ M. de F. Silva, 2006: 431-460).

Parte Grismer de un estudio de la presencia de Plauto y Terencio en las Universidades y Colegios, a partir del siglo XV, haciendo especial hincapié en la representación de una comedia de cada uno de ellos preceptuada en los Estatutos de la Universidad de Salamanca aprobados en 1530, reiterando normas concretas en el mismo sentido en los estatutos de 1538:

La pascua de Navidad, carnes toliendas, pascua de Resurrección y Pentecostes de un año saldrán estudiantes de cada uno de los colegios a orar y hazer declamaciones publicamente. Item de cada Colegio cada año se representara una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia, la primera el primero domingo de las octauas de Corpus xti y las otras en los domingos siguientes; y el regente que mejor hiziere y representare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del estudio y sean juezes para dar este premio el retor y maestre escuela (Esperabé Arteaga, 1914, I: 203; Grismer, 1944: 89 ss.).

Al precepto de escenificar a Plauto y Terencio se añade la costumbre generalizada de ofrecer representaciones escolares de comedias latinas de diversa auto-

ría, a menudo obra de profesores y hasta de alumnos, lo que lleva en el año 1574 al famoso caso del maestro Francisco Pérez, que merece la pena reproducir, sobre todo por la consecuencia a la que condujo, según el relato detallado de J. García Soriano (1928: 401-402):

El precepto de los *Estatutos* universitarios, que obligaba a los regentes de Gramática a componer comedias para los actos escolares, puso en trance a algunos de ellos (aunque doctos, no favorecidos por las Musas), de engendrar adesios. Tal sucedió al maestro Francisco Pérez, autor de una desdichada comedia, que se representó en la Universidad por San Juan del año 1574. 'Fué mala e de malos entremeses e sin latín nj orden e que dio que desir a los que la oyeron e se hallaron presentes e la vieron'. Tan grande hubo de ser el escándalo que produjo su representación que el Rector se creyó en el caso de imponer una multa al pobre regente. Sometióse el asunto a la deliberación del claustro de diputados que se celebró el 26 de junio de aquel año [...] el claustro acordó que el maestro Pérez en lo sucesivo y hasta que la Universidad no dispusiere otra cosa, no pudiera hacer, ni representar comedia alguna que no fuese de Plauto o de Terencio.

Este renacimiento de la comedia latina en la Universidad, y el interés que implica por las obras de Plauto y Terencio, tiene como una de sus consecuencias más importantes la proliferación de composiciones de nuevas comedias, en latín o en castellano, debidas a escritores ligados de diferentes maneras a la Universidad, como Juan de Mal-lara, Luis de Soto, Hernando Enríquez, Diego de la Torre, o el propio Francisco Sánchez de las Brozas, que escribió para su representación numerosas tragedias y comedias (cuatro de éstas, *Assuero*, *Bersabé*, *Achilles inventus* y *Trepidaria* quemadas por la Inquisición en el año 1600) (Grismer, 1944: 94). Además, comienzan a aparecer traducciones al castellano de comedias plautinas, siendo buen ejemplo de ello la gran suerte que corrió la comedia *Amphitryo*, traducida al castellano y publicada en Alcalá de Henares, en 1517, por el médico del rey Fernando el Católico Francisco López de Villalobos (Ibáñez Pérez, 1990 y Bertini, 2003); en 1525 se publica en Sevilla otra traducción del catedrático de Salamanca Fernán Pérez de Oliva (la obra, titulada *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules o Comedia de Amphitrion*, debe denominarse con rigor una adaptación, no una traducción, del original de Plauto: Peale, 1976: 3-46; Atkinson, 1927, Pérez Ibáñez, 1996 y F. Bertini, 2003.); en Toledo aparece otra nueva en 1554, anónima esta vez; por fin, en Valencia, en 1559, aparece la versión de Juan de Timoneda, que, si bien se presenta como una comedia (1948, II: 249), resulta ser una adaptación con bastantes libertades, basada en la traducción de López de Villalobos (Grismer, 1944: 188-190 y Guarino Ortega, 1996). Tras un detallado recorrido por esta notable presencia del *Amphitruo* de Plauto en la España del s. XVI, F. Bertini (2003: 235), a propósito del resultado sin duda más interesante, la comedia de Timoneda, escribe: «Possiamo pertanto affermare che il rifacimento di Timoneda risulta vivace e divertente per una platea di spettatori spagnoli, proprio perché l'autore ha liberamente adattato alla scena la materia che trovava già tradotta in Villalobos...».





Como es lógico, semejante pasión teatral no se restringe exclusivamente al ámbito salmantino, sino que alcanza con parecido fervor a otras Universidades, como la de Alcalá de Henares, donde el catedrático de Retórica Juan Pérez se nos presenta como habitual comediógrafo con obras como *Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi*, *Decepti* —comedias que, como señala Grismer (1944: 91) coinciden en sus títulos con los de las reelaboraciones italianas de Ariosto: *Il Negromante*, *La Lena*, *I Suppositi*— y su famosa *Arte relegata et Minerva restituta*, representada en 1539 o 1540. Por su parte en la Universidad de Valencia escribe (y se recitan y representan) sus comedias el gran humanista Juan Lorenzo Palmireno, entre otras *Sigonia*, *Thalassina*, *Octavia*, *Lobenia*, *Trebiana*, *Fabella Aenaria* (Maestre Maestre, 1990: 127-227, esp. 147, 1998a y 1998b, etc.).

A esta efervescencia del renacimiento plautino, bien sea en representaciones de sus comedias, pero sobre todo en recreaciones a partir de ellas, ya sea de forma directa, ya sea por vía indirecta, en ámbitos universitarios, se suma la presencia pujante del teatro de influjo clásico en los Colegios de la Compañía de Jesús, utilizado a lo largo y ancho de toda Europa, en América y en el Japón, como instrumento pedagógico de inestimable valía (García Soriano, 1945 y Domingo Malbadi, 2001).

El gran interés prestado en los últimos años a la investigación sobre el llamado «teatro de los Jesuitas» (Griffin, 1975, Molina Sánchez, 1993 y Picón García, 1993) hace que podamos conocer bastante bien la importancia del creciente número de tragedias y comedias, escritas en el ámbito hispánico de forma preferente en prosa latina y en castellano, inspiradas sobre todo en las obras de Plauto, Terencio y Séneca. Entre ellas ocupa un puesto primordial la producción dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573), autor de obras dramáticas de tipo muy variado, como las «comedias» *Metanea*, *Occasio*, *Philautus*, *Charopus*, de clara inspiración sobre todo en las *palliatae* latinas, si bien el modelo preferido es algunas veces Terencio (así, en *Occasio*), en otras Plauto y Terencio (*Philautus*), o incluso ambos comediógrafos en unión de otros autores latinos, como Cicerón, Horacio, Marcial (*Charopus*) (Picón *et al.* (eds.), 1997).

Llegamos de este modo al umbral del teatro español propiamente dicho con *La Celestina*, obra de la que afirma su editor Julio Cejador: «El Renacimiento español puede decirse que nace con *La Celestina* y con ella nace nuestro teatro, pero tan maduro y acabado, tan humano y recio, tan reflexivo y artístico, y a la vez tan natural, que ningún otro drama de los posteriores se le puede comparar» (Fernando de Rojas, 1945, I: xxxviii). Atribuida no sin problemas a Fernando de Rojas, esta «tragicomedia», como se le llama desde la tercera edición, del año 1502, tiene una influencia muy profunda, directa e indirecta, de la comedia latina, ya señalado por Menéndez Pelayo (1915, III: II): «Le era familiar la comedia latina, no sólo la de Plauto y Terencio, sino la de sus imitadores del primer Renacimiento. Este tipo de fábula escénica es el que procura, no imitar, sino ensanchar y superar, aprovechando sus elementos y fundiéndolos en una concepción nueva del amor, de la vida y del arte». Sin embargo, difieren bastante en los estudiosos las valoraciones sobre la deuda de *La Celestina* para con el teatro cómico latino. Entre los poste-

riores a Menéndez Pelayo y Grismer, nos parecen especialmente acertadas las conclusiones de María Rosa Lida de Malkiel en su voluminoso estudio sobre la originalidad de *La Celestina* (Lida de Malkiel, 1962, esp. pp. 29-78 y 745-746, y 1973-1974). Según esta estudiosa, existe una triple influencia del teatro latino: a) de la «comedia romana», es decir, la de Plauto y Terencio (sobre todo la de éste); b) de la «comedia elegíaca», sobre todo de la anónima *Pamphilus*, «cuyo contacto directo con *La Celestina* es cosa averiguada» (p. 37); c) con la «comedia humanística», con la que comparte «la forma en prosa, la división clásica en actos superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la vez que los agregados a ésta: acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo» (p. 48). Pero volviendo a la «comedia romana», los análisis de Lida de Malkiel pueden resumirse de este modo: «Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo —directo o indirecto— para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía y posiblemente ciertas peculiaridades de la representación del espacio y del tiempo [...], ha fijado las categorías de varios personajes (los enamorados, los padres, los sirvientes, las cortesanas), ha impuesto el amor como tema por excelencia del teatro profano, y ha dejado huella tangible en algunas situaciones y en innumerables sentencias y ecos verbales» (p. 30); sin embargo, «ni por su argumento, ni por su representación de ambiente y caracteres, ni por su tono sentimental *La Celestina* procede de la comedia romana» (p. 32). De todas maneras, es difícil probar la presencia directa de Plauto en *La Celestina*, sin que sea posible ni defenderla con la vehemencia ni negarla con la rotundidad con que a veces se hace (Ruiz Arzálluz, 2000: XCII-CXXIV, esp. CX, n. 126).

Metiéndonos ya en el teatro español de los siglos XVI y XVII, el influjo de la comedia latina no es muy grande en el padre del teatro español, Juan del Encina, pero sí se nota con intensidad creciente en Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, y de forma especial en las figuras claves del teatro inmediatamente anterior a Lope de Vega: Bartolomé de Torres Naharro², Lope de Rueda y Juan de Timoneda (Wickersham Crawford, 1914). Sólo en ellos, quizás demasiado tarde, hubo un influjo de la comedia de Plauto, nunca tan importante como la que el latino ejerció desde mucho antes en los autores italianos, ni perdurable, por cuanto a partir de Lope de Vega, y en general en los dramaturgos del Siglo de Oro (Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Moreto, Rojas Zorrilla) el influjo de la comedia latina se dejará sentir mucho menos. ¿Por qué razón? El tema exigiría un desarrollo inmenso, que nos llevaría a un grueso volumen, ajeno al presente. Recordemos, eso sí, a modo de resumen de lo ocurrido, dos pasajes de Lope de Vega, en

² Sobre la imitación de *Asinaria* de Plauto en su *Comedia Aquilana* no deje de consultarse el interesante artículo de A. Lenz (1923).



los que no hay ni pizca de desdén por la comedia romana, ni tampoco ese desprecio por su público que podría percibirse en una lectura muy superficial:

En la comedia *Lo fingido verdadero* (hacia 1608) un Nerón, entendido en teatro como nosotros pensamos que fue en su existencia real, conversa con el mimo Ginés sobre preferencias relativas a la comedia:

- GINÉS: Escoge la que fuere de tu gusto;
¿quieres el *Andria* de Terencio?
- NERÓN: Es vieja.
- GINÉS: ¿Quieres de Plauto *El milite glorioso*?
- NERÓN: Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y como me le dé lo verisímil
nunca areparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte.

Un año después, en 1609, se sitúa la composición del *Arte nuevo de hacer comedias*, que Lope de Vega escribe para oponerse a las comedias que se escriben en España, tan diferentes de como las habían pensado sus «primeros inventores», a los que encierra, pero que demuestra que admira profundamente:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquél hábito bárbaro me vuelvo;
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;
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.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATKINSON, W. (1927): «Hernán Pérez de Oliva. A Biographical and Critical Study», *Rev. Hisp.* 71, pp. 309-483.
- BERTINI, F. (1976): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Genova.
- (1997): «Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo», en *Plauto e dintorni*, Roma, pp. 125-140.
- (2003): «I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo», *Studi Umanistici Picensi* 23, pp. 221-239.
- CORSARO, F. (1965): *Querolus: studio introduttivo e commentario*, Bologna.
- DUCKWORTH, G. E. (1952): «The influence of Plautus and Terence upon English comedy», *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, cap. 15, pp. 396-433.
- CLOSA FARRÉS, J. (1997): «Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto», en J. M.^a Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, pp. 249-255.
- DOMINGO MALBADI, A. (2001), *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo. Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, Salamanca.
- ESPERABÉ ARTEAGA, E. (1914): *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914.
- GARCÍA SORIANO, J. (1928): «El teatro del colegio en España», *Boletín de la Real Academia Española* 15, pp. 401-402.
- (2001): *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo.
- GRIFFIN, N. (1975): «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología Moderna* 54, pp. 407-413.
- GIL, L. (1984): «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, pp. 94-125.
- (2006): «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración» en A. Pociña, B. Rabaza y M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, pp. 431-460.
- GRISMER, R. L. (1944): *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, New York.
- GUARINO ORTEGA, R. (1996): «El *Anfitrión* de Timoneda: un ejemplo de recepción del teatro clásico latino», en Á.-L. Pujante - K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, pp. 201-208.
- IBÁÑEZ PÉREZ, M.^a J. (1990): «La traducción de *Anfitrión* del Doctor López de Villalobos», *Minerva* 4, pp. 155-176 [*n. b.*: Hay una errata en el orden de los apellidos de la autora, que se llama en realidad María Jesús Pérez Ibáñez.]
- LENZ, A. (1923): «Torres Naharro et Plaute», *Rev. Hisp.* 57, pp. 99-107.





- LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (1962): *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires. [Cf. la notable extensión de la entrada «Plauto» en el «Índice de nombres y de obras», pp. 745-746.]
- (1973-74): «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», *Romance Philology* 27, pp. 1-12.
- MENÉNDEZ y PELAYO, M. (1915): *Orígenes de la novela*, vol. III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- MAESTRE MAESTRE, J. M.^a (1990): *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, pp. 127-227.
- (1998a): «Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno», en J. V. Bañuls et al. (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, pp. 335-367.
- (1998b): «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento; en torno a la *fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», en J. Pérez i Durà-J. M. Estellés (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, pp. 95-114.
- MARIOTTI, S. (1946): «Sul testo e le fonti comiche della *Chrysis* di E. S. Piccolomini», *ASNP* 15, pp. 118-130.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1984): «Observaciones sobre el original del *Querolus siue Aulularia*», *Cuadernos de Filología Latina* (Granada) 4, pp. 133-143.
- (1985): «Los personajes de Sycophanta y Sardanapallus del *Querolus* y sus correspondientes en *Aulularia* de Vital de Blis», *Medioevo Romanzo* 10, pp. 339-347.
- (1998): «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», en A. Pociña-B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, pp. 71-100.
- (1993): «El teatro de los jesuitas en la Provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio», en J. M.^a Maestre Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*, Cádiz, pp. 643-654.
- (1999): *Vital de Blois, Aulularia*. Introducción, edición crítica, traducción y comentario, Madrid.
- PARATORE, E. (1957): *Storia del teatro latino*, Milano, pp. 129-132.
- PEALE, C. G. (1976): *Fernán Pérez de Oliva Teatro*, Córdoba.
- PÉREZ IBÁÑEZ, M.^a J. (1996): «El *Anfitrión* de Pérez de Oliva», en A. M. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, pp. 827-832.
- (1961): *Plauto*, Firenze, pp. 108-122.
- PICÓN GARCÍA, V. (1993): «Proyecto de investigación sobre teatro latino humanístico en España», en J. M.^a Maestre Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*, Cádiz, pp. 821-830.
- PICÓN V. et al. (eds.), (1997): *Teatro escolar latino del s. XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo S. I.*, vol. I, Madrid.
- POCIÑA LÓPEZ, A. J. (1998): «El encantamiento lusitano sobre base plautina: el *Auto dos Enfatriões* de Camões», en A. Pociña-B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, pp. 163-182.
- ROJAS Fernando de, (1945): *La Celestina*. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Í. (2000): «Género y fuentes», en *La Celestina*, edición y estudios de F. L. Lobera y otros, Barcelona, Editorial Crítica, pp. XCII-CXXIV.

- TIMONEDA, J. de (1948): «La Comedia de Amphitruon traducida por Juan Timoneda, y puesta en Estilo que se puede representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos», en *Obras de Juan de Timoneda*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid.
- SABBADINI, R. (1905): *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, 1905, pp. 110-112.
- STEINHOFF, R. (1881): *Das Fortleben des Plautus auf der Bühne*, Blankenburg.
- WEBBER, E. J. (1950): «Plautine and Terentian *Cantares* in Fourteenth-century Spain», *Hispanic Review* 18, pp. 93-107.
- (1956): «The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review* 24, pp. 191-202.
- (1957): «Manuscripts and early printed editions of Terence and Plautus in Spain», *Romance Philology* 11, pp. 29-39.
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. (1914): «Notes on the 'Amphitruon' and 'Los Menemnos' de Juan de Timoneda», *Modern Language Rev.* 9, pp. 248-251.



