

## LAS HUELLAS DEL TEATRO LATINO ANTIGUO EN LA *TRAGOEDIA DELPHINUS* DE FRANCISCO SATORRES

Delia Macías Fuentes<sup>1</sup>  
deliamacias@uma.es  
Universidad de Málaga

### ABSTRACT

The *Tragoedia Delphinus*, written in Latin by the Catalan humanist Francisco Satorres, was published in Barcelona in 1543. At the beginning of the tragedy, it was declared that his models were Seneca and Euripides. In this paper, we will analyze if these are really his true models and in what way other authors of Classical drama such as Plautus and Terence influence.

### KEYWORDS

Francisco Satorres; *Tragoedia Delphinus*; Neo-Latin drama; Classical Drama.

La pieza de teatro humanístico titulada *Tragoedia Delphinus*<sup>2</sup>, del humanista catalán Francisco Satorres, objeto de estudio en la presente comunicación<sup>3</sup>, constituye asimismo el tema principal de mi tesis doctoral<sup>4</sup>. Es una tragedia de la que aún no hay publicada ninguna traducción y que, por tanto, tiene mucho que ofrecer al investigador que se sumerge en su estudio. No obstante, no ha pasado desapercibida para algunos especialistas que sí la catalogan, aunque sin aportar muchos datos<sup>5</sup>, por lo que todavía a día de hoy resulta bastante desconocida.

En cuanto a Francisco Satorres<sup>6</sup>, la primera información que obtenemos nos la ofrece el título que encabeza la portada de la edición impresa *Francisci Satorris sacrifici*

---

<sup>1</sup> La autora de esta publicación es investigadora en formación en la Universidad de Málaga, gracias al programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (FPU14/06294), y su trabajo investigador se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *Corpus de la Literatura Latina del Renacimiento Español. VII* (D.G.I.C.Y.T. FFI2012-3097).

<sup>2</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris sacrifici Balagariensis Tragoedia Delphinus*, Barcinone, 1543. La edición empleada en este trabajo se encuentra disponible en la Biblioteca de Catalunya (signatura 10-I-43).

<sup>3</sup> Presentada el 19 de octubre de 2018 en el *Encuentro Internacional de doctorandos en Estudios Clásicos – In Flore Novo – 2018*, celebrado del 18 al 19 de octubre de 2018 en la sede de la Universidad Internacional de Andalucía en Baeza.

<sup>4</sup> Mi tesis doctoral, cuya finalización está prevista próximamente, tiene como objetivo fundamental la edición crítica, traducción española anotada del texto latino, comentario y estudio introductorio de la *Tragoedia Delphinus* de Francisco Satorres.

<sup>5</sup> Entre los estudios que mencionan al *Delphinus* de Francisco Satorres destaca el interesantísimo artículo de P. Vila, “El teatro profà al Roselló”, *Revista de Catalunya* 181, 2003, 23-50; J. Pascual Barea, “Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America”, in J. Bloemendal – H. Norland (edd.), *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, vol. 3, Leiden-Boston, 2013, 545-631; J. Romeu, *Teatre profà*, Barcelona, 1962, 28; J. Rubió i Balaguer, *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, 1964, 102-103 e, igualmente, J. Capeille, *Dictionnaire de biographies roussillonaises*, Perpignan, 1914, 565.

<sup>6</sup> Olivier Rimbault en su libro *Document inédits sur le siège de Perpignan de 1542* (Perpignan, 2016, 18-19) ofrece más datos sobre el humanista de los que se apuntan en este trabajo.

*Balagariensis Tragoedia Delphinus*<sup>7</sup> (*Tragedia Delphinus* de Francisco Satorres, sacerdote de Balaguer). Además, fue nombrado rector de la Universidad de Perpiñán en el año 1548, acontecimiento que se puede leer en los *Statuta et memoriale Universitatis Perpiniani*<sup>8</sup> en una anotación escrita a mano por el propio humanista. En esta declaración también indica que fue Doctor en Derecho Canónico y que había escrito la *Tragoedia Delphinus*, cuyo argumento se basaba en un hecho histórico: un asedio llevado a cabo contra la ciudad de Perpiñán por parte de los franceses en 1542.

Para conmemorar el triunfo de las tropas españolas en este enfrentamiento, el general a cargo de la defensa de Perpiñán durante esta época, Juan de Acuña<sup>9</sup>, pide al humanista que componga la tragedia, la cual sería representada en el carnaval perpiñanés de 1543<sup>10</sup>. La tragedia fue compuesta en latín y publicada en Barcelona el mismo año de su puesta en escena.

Es una tragedia que ha sido etiquetada tradicionalmente como teatro universitario, aunque por el asunto que trata supone más bien un tipo de teatro histórico-político, de marcado carácter propagandístico.

Como ya adelantaba más arriba, el tema principal que trata la *Tragoedia Delphinus* es la contienda promovida por el soberano francés Francisco I, archienemigo de Carlos V, que envió a su hijo, el delfín Enrique, al frente de un ejército para asediar la ciudad de Perpiñán en 1542. El motivo alegado por el rey francés para atacar el Rosellón fue el asesinato de dos de sus embajadores a manos de las fuerzas imperiales:

«El 2 de julio de 1541, [...] Antonio Rincón y Cesare Fregoso embarcaron con un reducido séquito en dos barcos fluviales cerca de Turín, en el Piamonte bajo control francés, con la idea de navegar el Po hasta Venecia. Ambos hacían el viaje en calidad de enviados especiales de Francisco I, quien había ordenado a Fregoso representarle en Venecia, en tanto que Rincón debía continuar hasta Estambul para comunicar la aceptación por parte del rey de la oferta de alianza con Solimán»<sup>11</sup>.

Rincón y Fregoso nunca llegarían a su destino, ya que sufrieron una emboscada que acabó con sus vidas. De su muerte fueron culpados desde el principio los soldados al mando del marqués del Vasto<sup>12</sup>, gobernador de Milán, y en última instancia, el propio Carlos V. Este asesinato, además, interrumpe la alianza de paz que habían pactado los dos monarcas en la conocida como Tregua de Niza en 1538 (por la cual se comprometían a mantener la tregua durante diez años)<sup>13</sup>.

Dadas las circunstancias, la reanudación de las hostilidades era casi inevitable. En el verano de 1542 el delfín Enrique entraba en Perpiñán con el objetivo de hacerse con su

<sup>7</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 1.

<sup>8</sup> *Statuta et memoriale Universitatis Perpiniani*, 146, disponible en <http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0339281> (consulta el 30 de enero de 2019).

<sup>9</sup> Juan de Acuña, natural de Toro, maestresala del príncipe Felipe (hijo de Carlos V), fue el general encargado de la protección de los condados del Rosellón y de sus fronteras en 1542. Esta información se extrae de un valiosísimo documento que recoge J. Arántegui y Sanz en su obra *Apuntes históricos sobre la artillería española en la primera mitad del siglo XVI* (Madrid, 1891, 151-156), el cual además de estos datos sobre Juan de Acuña, expone un extenso informe sobre cómo se desarrolló el asedio a la ciudad de Perpiñán en 1542.

<sup>10</sup> P. Vila, “El teatro profã...”, 25.

<sup>11</sup> G. Parker, *Una nueva vida del Emperador Carlos V*, Barcelona, 2019, 351.

<sup>12</sup> Alfonso de Ávalos (1502-1546), marqués del Vasto, fue nombrado gobernador de Milán en 1538. Participó en importantes batallas, como la de Pavía (1525), luchando en el bando imperial.

<sup>13</sup> Ver V. de Cadenas y Vicent, *La herencia imperial de Carlos V en Italia: El Milanésado*, Madrid, 1978, 389-390 y G. Parker, *Una nueva vida del Emperador...*, 328-330.

control. Sin embargo, las fuerzas imperiales realizan una buena defensa de la ciudad y se alzan finalmente con la victoria, obligando a los franceses a retirarse<sup>14</sup>.

Pues bien, por esta relación con el acontecimiento histórico, la *Tragoedia Delphinus* se convierte en una valiosa fuente de información para el historiador, a pesar de las licencias que se toma su autor. En ella, Satorres va explicando el desarrollo de la guerra, poniendo sobre las tablas tanto a personajes reales que participaron en la contienda (como el propio Juan de Acuña, otros generales españoles, el delfín Enrique, su hermano, el duque de Orléans, etc.) como a otros inventados (los fantasmas de los embajadores Rincón y Fregoso) o de origen mítico (Caronte, Venus...). Es una tragedia rica en matices y con claras pretensiones literarias que, como era habitual en el Renacimiento, toma como modelo a los grandes autores de la literatura clásica.

En esta comunicación, me voy a ocupar de la influencia que los modelos del teatro clásico antiguo ejercieron en la *Tragoedia Delphinus* de Francisco Satorres, en particular las tragedias de Séneca y las comedias de Plauto y Terencio. Por cuestiones de espacio, me limitaré a traer a colación solo algunos de los múltiples ejemplos que podrían alegarse aquí, en concreto, unos que resultan esclarecedores en cuanto a fuentes de la tragedia humanística se refiere.

## MODELOS CLÁSICOS EN LA *TRAGOEDIA DELPHINUS*

Aunque es un tópico afirmar que los humanistas del Renacimiento tomaban a los clásicos como modelo de latinidad, esto no supone un conocimiento profundo y directo de las fuentes clásicas, sino que por el modo que ellos tenían de aprender latín, se puede decir que al hablar del latín renacentista estamos ante lo que algunos autores han denominado «latín de laboratorio»<sup>15</sup>. En efecto, el aprendizaje del latín se realizaba a través de métodos que favorecían la memorización no de obras o autores completos, sino más bien de pasajes, términos latinos de diversa índole, expresiones o sentencias, procedentes de las obras clásicas que conformaban el canon renacentista. En esta exclusiva nómina de autores, no faltaron nunca nombres como Virgilio, Cicerón, Plauto, etc<sup>16</sup>. La tarea del estudiante, tras esta labor de estudio y análisis de los textos clásicos, se centraba en tratar de componer un texto en latín partiendo de las construcciones lingüísticas previamente asimiladas<sup>17</sup>.

Este modo de aprehender la lengua de los textos clásicos latinos afecta particularmente al estudio de las fuentes clásicas empleadas por los humanistas, en este caso, Francisco Satorres. Pues, si se hace caso al autor perpiñanés llamado *Ioannes*

<sup>14</sup> I. Cloulas, *Henri II*, Paris, 1985, 115-117, además, otras obras que se pueden consultar para saber más acerca de este enfrentamiento son las ya citadas: O. Rimbault, *Documents inédits sur le siècle...* y J. Arántegui y Sanz, *Apuntes históricos sobre...*, 151-156.

<sup>15</sup> J.M. Maestre Maestre, “La influencia del mundo clásico en el poeta alcañizano Juan Sobrarias: estudio de sus fuentes literarias”, *Anales de la Universidad de Cádiz* 2, 1985, 333.

<sup>16</sup> Sirvanos de ejemplo el testimonio del humanista Juan Sobrarias, que cita J.M. Maestre Maestre en *El Humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios del latín renacentista* (Cádiz, 1990, LXV) a propósito de los autores clásicos que se leían en la Academia alcañizana en el siglo XVI, y que afirma que en la escuela de Alcañiz eran habituales autores como Virgilio y Plauto, entre otros.

<sup>17</sup> Para ilustrar la manera en la que se enseñaba latín, J.M. Maestre Maestre (*El Humanismo alcañizano...*, LXXIV) recoge una de las técnicas usadas en el siglo XVI, referida por Palmireno en su obra *El Proverbiador o Cartapacio*, la cual consistía en estudiar la lengua latina en profundidad, prestando atención a cada uno de los giros, expresiones, terminología específica y otros tantos elementos lingüísticos que aparecían en los textos clásicos (y que el estudiante debía anotar de manera organizada y sistemática) con el fin de utilizarlos en los textos que escribieran en lengua latina.

*Iuellar*, quien al inicio de la tragedia declara que *Satorres Senecam nostrum et Euripidem Graecum accuratissime secutus est*<sup>18</sup> (Satorres imitó a nuestro Séneca y al griego Eurípides de manera muy fiel), habría que esperar que, efectivamente, Séneca fuera el modelo principal utilizado por el humanista catalán (admitiendo que la imitación a Eurípides se acepta con reservas).

Pues bien, después de rastrear las fuentes de la *Tragoedia Delphinus*, esta información hay que ponerla en entredicho. Ciertamente, se detectan en la obra de Satorres algunos rasgos que podrían deberse a la influencia senecana (más raramente a la de Eurípides), pero, en todo caso, se trataría de una influencia muy secundaria si la comparamos con el protagonismo de Virgilio con su *Eneida* o Lucano con su *Farsalia*<sup>19</sup>.

De entre todos ellos, Virgilio se alza como modelo principal de la tragedia humanística, en particular su *Eneida*<sup>20</sup>. Esta importancia de Virgilio seguramente se deba a su carácter escolar y a que, independientemente del género cultivado, los humanistas se formaban a partir de la obra virgiliana. Sobre esta cuestión no me detendré mucho, ya que este no es el tema principal del presente trabajo, pero su estudio, ciertamente, resulta de un gran interés.

Ahora bien, entonces, ¿qué ocurre con Séneca? ¿Qué relación se establece entre la *Tragoedia Delphinus* y el trágico cordobés?

## INFLUENCIA DE SÉNECA EN LA *TRAGOEDIA DELPHINUS*

A la hora de explicar la deuda que contrae Satorres con la tragedia senecana, o más concretamente, con el género trágico, desde mi punto de vista, los datos más relevantes no proceden de las citas extraídas de la obra del trágico cordobés (en mayor o menor medida modificadas con respecto al original latino), sino del comentario que puede

<sup>18</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 2: realmente el texto latino de la edición impresa de esta tragedia dice lo siguiente: *Satorres Senecam nostrum et Euripidem Graecum accuratissime secutus est*, no obstante, la corrección que realizo en el apellido del autor está justificada porque en otros fragmentos de la obra aparece escrito con doble rr. Igualmente, cabe señalar que la puntuación se ha modificado con respecto a la que se encuentra en la edición impresa del *Delphinus* por resultar obsoleta para los criterios actuales.

<sup>19</sup> El episodio donde la impronta de Lucano es más evidente es en la escena III del *Delphinus* (F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 17-25), donde hace acto de presencia un mago, llamado por el rey Francisco I para que traiga del mundo de los muertos a Rincón y Fregoso. El mago en un acto ritual invoca a las almas de los dos embajadores para que confirmen la identidad de sus asesinos. Satorres se sirve de los últimos versos del libro VI de la *Farsalia* para elaborar el canto de este mago, análogo al que realiza la maga Ericto en la obra de Lucano. Recordemos que este pasaje constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos de necromancia de la antigüedad. Ericto como hechicera mágica será tomada como modelo literario por numerosos autores del Siglo de Oro (como La bruja de Túnez en el *Carlo Famoso* de Luis Zapata de Chaves, por ejemplo).

<sup>20</sup> La adaptación que hace de sus versos no se reduce solo a la copia más o menos fiel de fragmentos originales, sino que la huella de Virgilio en la obra humanística tuvo un calado más hondo. El fragmento del *Delphinus* en el que más se percibe es el poema con el que concluye la pieza dramática (F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 78 [en la edición impresa citada en este trabajo la numeración es errónea y marca el número 70] – 92) protagonizado por la diosa Venus y su hija Ruscino, alegoría del Rosellón, creada por Satorres. Se trata de un diálogo de 400 versos, en el que Ruscino se lamenta de las desgracias que han sufrido sus pueblos como consecuencia de la guerra, mientras que su madre trata de consolarla. Satorres dota de una atmósfera épica a todo el poema logrando que sea una de las partes más bellas de la tragedia. Del mismo modo, en el *Delphinus* se pueden encontrar dos personajes que son de clara inspiración virgiliana, por un lado, tenemos a Caronte, el mítico timonel que aparece en la escena II (F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 13-17) impidiendo a los fantasmas de Rincón y Fregoso cruzar la laguna Estigia porque no tenían una moneda para pagar el viaje. Por otra parte, la ya mencionada Venus del poema que cierra la tragedia actúa de manera semejante a la que podemos encontrar en la *Eneida*.

hacerse de otros aspectos formales y estilísticos en los que Satorres imita los rasgos de la tragedia clásica. Es más, muchos de los paralelismos textuales que se hallan en el *Delphinus* son rastreables en otros autores clásicos, no exclusivamente en Séneca, por lo que es muy posible que la fuente última de esos pasajes no sea el autor cordobés, sino autores anteriores como Virgilio en los que está también atestiguada la cita en cuestión. Esto se explica, como ya se ha mencionado anteriormente, por el método de aprendizaje de la lengua latina que seguían los humanistas durante el Renacimiento. A modo de ejemplo, traemos aquí una serie de versos extraídos del poema final con que el concluye la tragedia humanística (ver nota 20), donde se encuentran algunas *iuncturae* presentes en Virgilio y en Séneca, con lo que parece más probable que la fuente última sea el poeta de Mantua, por ser anterior en el tiempo<sup>21</sup>:

Verso de Satorres	Verso de Virgilio	Verso de Séneca
<i>Nulla ne te mouet pietas?</i> (26, 13)	<i>Si te nulla mouet tantae pietatis imago,</i> (Verg. <i>Aen.</i> 6. 405)	<i>SATELLES: Nulla te pietas mouet?</i> (Sen. <i>Thy.</i> 248)
<i>Ae, ae, iniquissima fata</i> (26, 101)	<i>extulerat, fatisque deum defensus iniquis</i> (Verg. <i>Aen.</i> 2. 257)  <i>moenia prima loco fatis ingressus iniquis</i> (Verg. <i>Aen.</i> 3. 17)	<i>DEIANIRA: quicumque fata iniqua sortitus fuit</i> (Sen. <i>Herc. O.</i> 902)  <i>dat iniqua miseris fata quis] matrem hectoris</i> (Sen. <i>Tro.</i> 986)
<i>Nam summa sequar rerum fastigia</i> (2, 291)	<i>ambages; set summa sequar fastigia rerum</i> (Verg. <i>Aen.</i> 1. 342)	<i>Itaque hoc loco finem faciam et' summa sequar fastigia rerum alioqui si uoluerio facere partium partes,</i> (Sen. <i>Ep.</i> 89. 17)

Mucho más reveladora de la posible influencia senecana es la escena inicial con la que se abre la *Tragoedia Delphinus*, que permite comprobar el uso que el humanista catalán hace de algunos recursos del género trágico clásico.

La escena aludida es la primera de la tragedia<sup>22</sup> y viene a desempeñar la función de preludio o prólogo a la acción dramática. En ella participan como personajes un mensajero, el rey galo Francisco I, el delfín Enrique, su hermano, Carlos de Valois<sup>23</sup>, duque de Orléans y un gobernador de la Galia<sup>24</sup>.

El primero en intervenir es el mensajero, quien da la noticia de que dos embajadores franceses, Antonio Rincón y César Fregoso, han sido capturados en una emboscada por las fuerzas enemigas cuando se dirigían a Venecia. El mensajero, a la vez que da la noticia al rey de Francia, está informando a los espectadores de cuál fue la causa del asedio de Perpiñán en 1542, argumento principal de la tragedia, por lo que cumple el papel asignado tradicionalmente a los mensajeros que consistía en exponer los hechos que habían ocurrido fuera de la escena. Las palabras del heraldo son las siguientes:

<sup>21</sup> Estos resultados se extraen de un artículo de mi autoría que aún se encuentra en prensa titulado *Entre Ruscino y Venus: influencias clásicas en el Delphinus de Francisco Satorres*.

<sup>22</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 8-13.

<sup>23</sup> Se trata de Carlos de Valois (1522-1545) que fue el hermano pequeño del delfín Enrique y tercer hijo varón de Francisco I (D. Seward, *Prince of the Renaissance. The Life of François I*, London, 1973, 228-229). En la guerra declarada por Francisco I a Carlos V en 1542, comandó un ejército que cargó contra Luxemburgo, mientras su hermano atacaba Perpiñán. En la *Tragoedia Delphinus*, Satorres lo nombra como *Dux Aurelianensis*.

<sup>24</sup> Mencionado en el *Delphinus* como *Praefectus Galliae*, se refiere en realidad al mariscal francés, Claude d'Annebault (1495-1552), persona de confianza de Francisco I y que también intervino en la guerra de 1542 (O. Rimbault, *Documents inédits sur le siège...*, 94-95 y R.J. Knecht, *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*, Cambridge, 1994, 480).

NUN<sup>25</sup>. *Salve in aeuum, Rex et maxime Princeps regni huius, opibus belloque potentis. Adsum tibi ferens nuncium –proh Iuppiter!–, non quale uellem, o Rex, nec quale sperabas mali nihil cogitans. Infaustus ipse infoelicia nuncians, pro gaudio dolorem anhelans porto. Falsi tamen nihil nuncio: Rincho, o Rex, nec non Fregussus, quos miseris Venetiam dudum, Padi per undas nauigantes, sunt hostibus dolo insidiantibus miserrime noctu capti. Quo adducti aut ubi seruat hostis, scit nostrum adhuc nemo, nec quiuit ulli hoc sciri. At qui supersunt rem gnauiter curant.*

MENSAJERO. ¡Su Majestad! Rey de nuestro tiempo y máxima autoridad de este reino poderoso en riquezas y en la guerra. Acudo a ti con un mensaje –¡por Júpiter!–, que no es como yo quisiera, oh Rey, ni como esperabas (si es que pensabas que no era nada malo). Nefasto resultado yo mismo comunicando desafortunadas noticias en lugar de alegría, casi sin resuello traigo novedades dolorosas. Sin embargo, ningún engaño proclamo: Rincón, oh Rey, y también Fregoso, a quienes habías enviado a Venecia hace tiempo, mientras navegaban por las aguas del Po, fueron capturados por los enemigos que los engañaron de la forma más miserable posible, tendiéndoles una emboscada por la noche. Hacia dónde fueron llevados o dónde se refugia el enemigo ninguno de nosotros lo sabe aún ni nadie pudo darnos más información. No obstante, los supervivientes se están encargando del asunto con rapidez.

Tras decir esto, teniendo en cuenta que se desconoce el paradero de los embajadores, el rey despide al mensajero y expresa su preocupación por este contratiempo. Acto seguido, reúne a sus hijos, el delfín Enrique y Carlos, duque de Orleans, y a su mano derecha, el gobernador de la Galia, para comentar juntos lo ocurrido.

Como se ve, el humanista catalán dedica la primera escena de su *Tragoedia Delphinus* a presentar en escena, en estructura dialógica, los motivos que defendió Francisco I para atacar el Rosellón. Estas razones, seguramente, serían conocidas por todos los espectadores que acudieron a la representación de la obra, que tuvo lugar en Perpiñán en 1543, un año después del asedio a la ciudad. Entre el público habría muchas personas que habrían colaborado activamente en la defensa de esta o que, de alguna manera, habrían sufrido las consecuencias de la guerra. Por tanto, a pesar de que, por las circunstancias en las que se compone y se representa la obra, no parece que hubiera sido necesario recordar el origen del ataque, Satorres recurre en su *Tragoedia Delphinus* a una técnica teatral, típica del teatro clásico: el prólogo expositivo, aunque es verdad que pronunciado mediante una forma dialogada.

En el teatro clásico, este elemento es muy común. Están protagonizados por personajes de la obra, o incluso, por algunos que una vez expuesto su contenido no vuelven a aparecer en la pieza. Este se encarga de facilitar al público información que le servirá para contextualizar el asunto tratado, entender el desarrollo de la acción dramática, etc. Por ejemplo, en Eurípides se encuentra un tipo de prólogo, en forma de monólogo, en el cual se exponen los antecedentes del argumento mítico tratado en la tragedia. Este hecho adquiere especial relevancia en el tragediógrafo griego, pues muchas veces introduce importantes variantes en el mito que lo alejan de su versión más conocida<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 8, 1, vv. 1-17. El texto latino que se transcribe aquí y en los ejemplos más abajo señalados son fragmentos pertenecientes a la edición del texto latino de mi tesis doctoral. Se ha respetado lo máximo posible el original latino de la edición impresa que manejamos, aunque la puntuación se ha modificado actualizándola.

<sup>26</sup> P.P. Fuentes González, “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”, *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 18, 2007, 32.

Este prólogo influirá asimismo en la Comedia Nueva griega, cultivada por Menandro, la cual se caracteriza por las situaciones de «enredo» o confusión que presenta sobre las tablas, lo que marcará la finalidad que adopta entonces el prólogo: exponer los acontecimientos con antelación para asegurar que los espectadores siguen la trama<sup>27</sup>. Este mismo carácter es heredado posteriormente por Plauto en sus comedias. Estas presentan un prólogo donde un personaje (que a veces vuelve a aparecer en la obra y otras no) informa de lo que va a suceder, ayudando así a que el público pueda comprender en todo momento lo que estaba sucediendo en escena.

Por su parte, siguiendo también el modelo de Eurípides, Séneca se sirve de los prólogos de naturaleza expositiva para sus tragedias, persiguiendo un doble objetivo: comunicar los precedentes del argumento mítico, tema central de la tragedia, y avanzar algunos sucesos que tendrán lugar<sup>28</sup>. Así logra crear una atmósfera de «suspense dramático», donde «se prevé el desarrollo como consecuencia de una información dada o del conocimiento del tema que tenía el ‘auditorio’ independientemente de la obra»<sup>29</sup>. En Séneca encontramos además de los prólogos expositivos ya mencionados, otros en los que la materia que se presenta se hace de forma dialogada, como hemos visto en el caso del *Delphinus*.

Volviendo a este, hay que mencionar que Satorres no trata al prólogo como un elemento aislado del resto de la acción, sino que lo integra en el transcurso de la pieza dramática. Por otro lado, la información no se proporciona dirigiéndose de manera directa al público, sino que este se convierte en testigo mudo de la discusión y la preocupación que genera la noticia de Rincón y Fregoso en la corte francesa. Este último matiz se puede considerar también herencia de lo que ya hiciera Séneca en sus obras, pues como hemos indicado más arriba, hay ejemplos de tragedias de Séneca donde se adelanta al público el asunto de la obra no a través del monólogo de un personaje, sino de manera realista, mediante el diálogo de varios de los actores, haciendo que el público sea partícipe desde el principio de la acción general<sup>30</sup>.

Tras comentar la manera en la que se plantea la cuestión del prólogo y su correspondencia con el teatro clásico antiguo en la *Tragoedia Delphinus*, si se continúa leyendo la escena I de la tragedia humanística, se identifica otro rasgo típico de Séneca y de la tradición impuesta por el género trágico: las grandes dosis de efectismo y patetismo en los diálogos y el abundante uso de los monólogos<sup>31</sup>. En efecto, después de la partida del mensajero, el rey convoca a sus hijos y al gobernador de la Galia para tratar el problema de los embajadores. Francisco I comienza su intervención recordando que él siempre respetó la paz y la justicia. Se declara enemigo total de la guerra y dice así: *siquando bella gessi – Deum testor –, inuitus gessi*<sup>32</sup> (cuando hice la guerra, pongo a Dios por testigo, que lo hice en contra de mi voluntad). Reforzando esta idea, hace referencia

<sup>27</sup> P.P. Fuentes González, “Los elementos estructurales del drama griego antiguo...”, 33.

<sup>28</sup> L. Pérez Gómez, *Séneca. Tragedias completas*, Madrid, 2012, 80-81.

<sup>29</sup> J. Luque Moreno, *Séneca. Tragedias*, vol. 1, Madrid, 1979, 58.

<sup>30</sup> L. Pérez Gómez, *Séneca. Tragedias completas...*, 81.

<sup>31</sup> En la escena I no son tan largos los monólogos que pronuncian los personajes, sin embargo, en la parte final del *Delphinus* hay un bellissimo poema, con el que el humanista cierra la tragedia, protagonizado por la diosa Venus y Ruscino (ver nota 20), donde cada una de ellas interviene con dos extensos monólogos. Ambos están marcados por un profundo sentimiento trágico, pero el de Ruscino destaca en especial por las expresiones de dolor y resignación que conmueven al espectador. El monólogo de Ruscino se halla en F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 78 [en la edición impresa que se cita en este trabajo la página 78 viene marcada erróneamente con el número 70] – 86, con una extensión de 239 versos (vv. 1-239), mientras que el de Venus que se produce a continuación se extiende desde el verso 240 al 367, con 128 versos (F. Satorres, *Francisci Satorris...*, 86-91).

<sup>32</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 9, 1, v. 41.

a varios hechos que demuestran, según él, por un lado, que solo hizo la guerra por obligación (forzado por las circunstancias<sup>33</sup>) y, por otro, su predisposición a buscar y mantener la paz con el Emperador<sup>34</sup>. Tal es su determinación a que haya paz, que incluso le permitió viajar por la Galia hacia los Países Bajos<sup>35</sup>. Tras estas palabras, lamenta que Carlos V haya respondido a su amabilidad y hospitalidad generando más problemas entre ellos. Esto último da paso ya a la parte final de su discurso donde concluye la exposición de las causas de la guerra y acaba diciendo:

REX<sup>36</sup>. [...] *Belli haec sunt primordia et caussae non paruae.*

*Quis, quaeso, ferat haec? Quis adeo tam patiens.*

*Quis usque adeo sui nominis contemptor est quin moueatur tanta adfectus iniuria?*

*Quare agite, nati, tuque Praefecte, quod in rem nostram pertinere uideatur, praesenti animo pronunciate.*

REY DE LA GALIA: [...] Estos son los orígenes y causas –en absoluto insignificantes– de la guerra. ¿Quién soporta esto, por favor? Quién es tan sumamente paciente. ¿Quién desprecia tanto su propia condición que no se vea afectado por una injusticia tan grande? Por este motivo, ¡vamos, hijos, y tú, gobernador, pues este asunto nos atañe a nosotros, pronunciaos con valor!

Las preguntas retóricas con las que termina la intervención del monarca galo no parecen tener un destinatario claro (lo que sí ocurre con sus palabras finales con las que exhorta a sus interlocutores a manifestar su opinión sobre el asunto), más bien, empleando este recurso expresivo tan presente en el género trágico, desean sacudir el ánimo de quien las oye, hacer que el público se compadezca de su suerte. Se aprecia aquí uno de los fragmentos de la escena I donde el tono efectista cobra más protagonismo.

Al discurso de Francisco I responden sus hijos y el gobernador de la Galia. El primero en pronunciarse es el delfín que considera que la ofensa recibida requiere de astucia: es necesario que el enemigo no se entere de cuáles son sus planes para que el ataque les pille desprevenidos. Él también, como su padre, insiste en su preferencia por la paz y cómo se ven obligados por las circunstancias a hacer la guerra:

DELPHI<sup>37</sup>. *Testis est Christus, coacte nos arma capescere.*

*Quando enim pacem Bello non praetulimus?*

*Quando horrendos armorum crepitus non uitauimus?*

*Quando futuras bello strages non detestati sumus?*

DELFIN. Cristo es testigo de que tomamos las armas por obligación, pues, ¿cuándo no hemos preferido la paz a la guerra? ¿Cuándo no hemos evitado los horribles estallidos de las armas? ¿Cuándo no hemos odiado las masacres que acarrearán consigo la guerra?

<sup>33</sup> En concreto, destaca la mención que hace al Milanésado. Este problema será motivo de disputa constante entre Francisco I y Carlos V. En 1535, tras la muerte en Milán, sin descendencia (al menos legítima), de Francesco II, último duque de la dinastía Sforza, da inicio una pugna entre ambos soberanos por el control del Milanésado que acabará finalmente en manos de los españoles.

<sup>34</sup> Recuerda en este punto Francisco I, la confianza que depositó en Carlos V cuando firmaron la Tregua de Niza en 1538. Menciona el encuentro que se produjo entre los dos monarcas en Aigues-Mortes en julio de 1538, donde Francisco I se atrevió a subir a la galera de Carlos V, sin escolta, fiándose del Emperador (ver G. Parker, *Una nueva vida del Emperador...*, 329-330).

<sup>35</sup> En 1539, aprovechando el tratado de paz que habían firmado un año antes, Carlos V viajó a Francia teniendo como destino su país natal. Francia y los franceses lo acogieron con un gran despliegue de medios y entre festejos y aclamaciones, dejando así clara la opulencia y extensión del reino galo (G. Parker, *Una nueva vida del Emperador...*, 335-336).

<sup>36</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...* p. 10, 1, vv. 73-79.

<sup>37</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 11, 1, vv. 90-93.

Finalmente, anuncia que él irá al frente del ejército en la ofensiva que lance contra el enemigo.

Por su parte, su hermano Carlos de Orléans (*Dux Aurelianensis* en la *Tragoedia Delphinus*), confiesa que él nunca se fio de las intenciones de Carlos V y que sabía que el tono adulator de sus promesas conllevaría la guerra. Con todo, confirma su apoyo a la propuesta del delfín y promete participar en el ataque. En fin, el gobernador de la Galia muestra también su conformidad con el plan del delfín, lamentando que el Emperador haya roto el pacto de paz recientemente firmado. Del mismo modo, el soberano francés acepta los planes del delfín y con ello queda decidido el ataque a Perpiñán por parte de los franceses.

Por tanto, podemos afirmar que ciertos elementos de la *Tragoedia Delphinus*, como el empleo del prólogo expositivo desarrollado a partir del diálogo entre ciertos personajes, para explicar los antecedentes o causas de la acción dramática, o el empleo de un tono efectista para provocar en el público la angustia, el dolor o la preocupación que experimentan los personajes, aunque es verdad que no son elementos exclusivos de Séneca –pues eran recursos empleados por el teatro clásico en su conjunto–, parece lógico pensar que nuestro autor los tomó del poeta cordobés, porque fue este el que familiarizó a los humanistas del Renacimiento con el género trágico. Y en este comportamiento Satorres habría sido un auténtico pionero, pues la influencia de Séneca en España es más tardía con respecto a los países europeos<sup>38</sup>.

## INFLUENCIA DE PLAUTO Y TERCENIO EN LA *TRAGOEDIA DELPHINUS*

La presencia de Plauto y Terencio en el *Delphinus* es destacable. En efecto, la imitación de expresiones, cargadas de *vis comica*, procedentes de los textos de la comedia antigua son una constante en todo el texto satorriano. Parece haber una intención de imitar el humor plautino en algunos pasajes de la tragedia humanística, aunque los paralelismos textuales hallados se encuentran tanto en Plauto como en Terencio.

Una de las escenas donde es más palpable esta influencia es en la XIII. En ella vemos cómo un espía enviado por el delfín intenta infiltrarse entre las tropas españolas para informarse de sus planes. Lo hace vestido de mendigo e intentando burlar a los generales españoles. Sin embargo, no logra su cometido y uno de los generales del ejército hispano al descubrir su mentira, comienza a preguntarle de dónde viene y qué oculta ridiculizándolo hasta que confiesa su verdadera identidad. El general que se da cuenta del engaño es Antonio Moreno que, en cuanto descubre la verdad, obliga al espía a que se quite la túnica que lleva para así poder examinarla. El infiltrado galo le pide que no lo haga, a lo que Moreno responde: *Frustra rogas, uerberabilissime*<sup>39</sup> (Me lo pides en vano, tú, digno de un paliza). Más adelante, al cerciorarse al fin de que efectivamente es un espía, exclama: *Uah furcifer, speculator aduenisti. Rapite hunc, famuli, et in quadrupedem constringite*<sup>40</sup> (¡Ah, merecedor de la horca, has venido como espía! Apresadlo, soldados, y atadlo de pies y manos). Poco después, el espía acaba su

<sup>38</sup> K.A. Blüher, *Séneca en España*, versión española de Conde, J., Madrid, 1983, 319.

<sup>39</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 52, 13, v. 27. La cita textual (marcada en negrita) se encuentra en Plaut. *Aul.* 633.

<sup>40</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 52, 13, vv. 31-32. La cita textual (marcada en negrita) se encuentra en Ter. *An.* 865.

intervención diciendo: *Perii, perii, miser!*<sup>41</sup> (¡Estoy perdido, estoy perdido, desdichado de mí!) Moreno, después de interrogar al espía, deja que sea Acuña el que lo siga interrogando. Este, finalmente, le perdona la vida a cambio de que les cuente la situación real en la que se encuentran los franceses para la inminente guerra (número de efectivos que poseen, provisiones, etc.).

Es en esta escena donde Satorres se inspira con mayor claridad en los comediógrafos latinos antiguos, Plauto y Terencio, para mofarse de la osadía gala al mandar a un espía a Hispania y pensar que estos no se darían cuenta.

Lo cierto es que la introducción de fragmentos que nos recuerdan a la comicidad clásica logra dibujar una sonrisa en el lector o espectador que presencia la escena. Normalmente estos giros sorprenden por inesperados, llegando incluso a confundir al público acerca del tono (irónico o no) del episodio que está contemplando (o en nuestro caso leyendo). Esto estaría conectado con el abundante empleo como recurso escénico de la ironía y la parodia, lo que hace incluso dudar de que sea más apropiado tratar al *Delphinus* como una tragicomedia<sup>42</sup>.

En resumen, lejos de lo declarado al inicio de la *Tragoedia Delphinus*, los verdaderos modelos fundamentales de Satorres fueron Virgilio y Lucano. La épica antigua sirve de inspiración para el tipo de teatro que le interesaba a Satorres a la hora de componer su *Delphinus*: teatro político, muy ligado a la circunstancia histórica para la que había sido encargada su composición. Pero, como obras dramáticas que son, Satorres no desdeñó completamente los modelos que le ofrecían la dramaturgia clásica, en particular, la latina. En este sentido, en nuestra opinión, Séneca pudo aportar a nuestro autor ciertos elementos estructurales, como los prólogos expositivos presentados de forma dialogada o el empleo de monólogos, y otros estilísticos, como el recurso al efectismo y al patetismo, tan del gusto del poeta cordobés. Por su parte, de la comedia latina pudo tomar ciertos elementos que aumentaban la *vis comica* de su obra, que a todos los efectos parece más una «tragicomedia» que una «tragedia» propiamente dicha, por lo que hemos de suponer más decisiva la influencia plautina que la terenciana.

## BIBLIOGRAFÍA

- J. Arántegui y Sanz, *Apuntes históricos sobre la artillería española en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, 1891
- K.A. Blüher, *Séneca en España*, versión española de J. Conde, Madrid, 1983
- J. Capeille, *Dictionnaire de biographies roussillonnaises*, Perpignan, 1914
- I. Clouas, *Henri II*, Paris, 1985
- V. de Cadenas y Vicent, *La herencia imperial de Carlos V en Italia: El Milanésado*, Madrid, 1978
- P.P. Fuentes González, “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”, *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 18, 2007, 27-67
- R.J. Knecht, *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*, Cambridge, 1994.

<sup>41</sup> F. Satorres, *Francisci Satorris...*, p. 53, 13, v. 39. La cita textual (marcada en negrita) se halla repetida en muchas ocasiones en los comediógrafos latinos, entre ellas en Plaut. *Amph.* 668, 810, 1039; *Aul.* 411; *Cas.* 682, 809; *Mer.* 709, 986; *Rud.* 113, Asimismo, en Ter. *Hec.* 133.

<sup>42</sup> M.D. Rincón González, “El término «Tragicomedia» en el drama humanístico” en A. López, A. Pociña, M. de Fátima Silva (coords.), *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, 2012, 446-447.

- J. Luque Moreno, *Séneca. Tragedias*, vol. 1, Madrid, 1979
- J.M. Maestre Maestre, *El Humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios del latín renacentista*, Cádiz, 1990
- J.M. Maestre Maestre, “La influencia del mundo clásico en el poeta alcañizano Juan Sobrarias: estudio de sus fuentes literarias”, *Anales de la Universidad de Cádiz* 2, 1985, 325-340
- G. Parker, *Una nueva vida del Emperador Carlos V*, Barcelona, 2019
- J. Pascual Barea, “Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America”, in J. Bloemendal – H. Norland (edd.), *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, 2013, 545-631
- L. Pérez Gómez, *Séneca. Tragedias completas*, Madrid, 2012
- O. Rimbault, *Document inédits sur le siège de Perpignan de 1542*, Perpignan, 2016
- M.D. Rincón González, “El término «Tragicomedia» en el drama humanístico”, in A. López, A. Pociña, M. de Fátima Silva (edd.), *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, 2012, 441-448
- J. Romeu, *Teatre profà*, Barcelona, 1962
- J. Rubió i Balaguer, *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, 1964
- F. Satorres, *Francisci Satorris, sacrifici Balagariensis, Tragoedia Delphinus*, Barcinone, 1543
- D. Seward, *Prince of the Renaissance. The Life of François I*, London, 1973
- Statuta et memoriale Universitatis Perpiniani*, 146, disponible en <http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0339281>
- P. Vila, “El teatre profà al Roselló”, *Revista de Catalunya* 181, 2003, 23-50