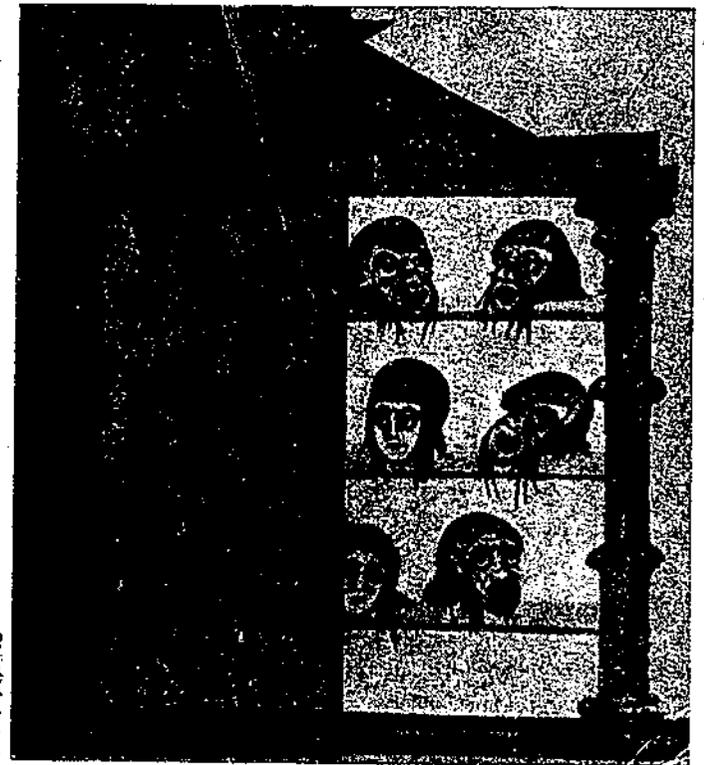


erasmo textos bilingües

PLAVTO

Miles gloriosus

El militar fanfarrón



BOSCH

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
CRONOLOGÍAS	9
Plauto	17
Elementos del teatro plautino	19
Plauto y su obra. Originalidad	22
La ' <i>Contaminatio</i> '	28
Las comedias de Plauto	29
Rasgos del teatro plautino	46
La métrica de Plauto	51
La lengua de Plauto	55
Plauto en la literatura posterior	56
MILES GLORIOSVS	63
Manuscritos y ediciones	64
Índice métrico	66
Bibliografía	67
EL MILITAR FANFARRÓN	71

Plauto

Muy pocos son los datos que nos han llegado por transmisión histórica. Los que tenemos son casi exclusivamente conjeturales, debidos a la paciente labor de reconstrucción filológica.

El nombre íntegro de nuestro autor se cree que es el de *Titus Maccius Plautus*. El primer filólogo moderno que lo defendió e impuso fue Ritschl (*Parerga*, Leipzig, 1845). Anteriormente solía llamarse a Plauto *M. Accius Plautus* y ello era debido a la referencia de un epítome de Festo que aludía sin lugar a dudas a Plauto con las siguientes frases: «(En Umbro)... se llama *ploti* a quienes tienen los pies planos. Por ello el poeta *Accius*, al haber nacido en Sarsina de Umbria, y porque tenía los pies planos, fue conocido como *Plotus* al principio y después como *Plautus*» (275, I, ed. Lindsay). Otra referencia nos la proporciona un texto de Aulo Gelio (III, 3, 9) en que se menciona indirectamente a *M. Accius Titus*, que Hosius prefiere leer *Maccius Titus*. Pero el texto que se ha considerado definitivo para zanjar la cuestión es el del palimpsesto Ambrosiano que, en la indicación final de las obras *Casina* y *Epidicus* (*explicit*), da como nombre del autor el de *Titus Maccus Plautus*, cosa que parece aclarar la cuestión del *praenomen* (*Titus*) y del *cognomen* (*Plautus*) si bien deja un punto de duda en lo tocante al *nomen* ya que presenta la dualidad entre *Maccus* y *Maccius*; punto de duda debido a que la referencia está en genitivo (*Macci*) y bien pudiera ser equivalente a *Maccii*, pero parece sacarnos de

apuro otra referencia de Plinio el Viejo (*Hist. Nat.*, índices de los libros XIV, XV y XVI) en que aparece el nombre en ablativo *Maccio Plauto*, y con ello se confirma lo anteriormente consignado.²⁵

Parece ya más seguro el nacimiento de Plauto en Sarsina (población situada en los montes del norte de Umbría) porque de ello tenemos la doble referencia del pasaje antes citado del epítome de Festo y la de S. Jerónimo (*Chron.*, año 200 a.C.).²⁶

Durante su infancia y juventud Plauto debió de recibir una educación en que había lugar para el aprendizaje de las disciplinas normales de la enseñanza latina y, desde luego, aprendería de un modo más que regular la lengua literaria griega, que tan bien parece haber llegado a conocer a juzgar por sus adaptaciones latinas. Por desdicha nos movemos también aquí en el terreno de lo conjetural, si bien las obras de Plauto nos permiten llegar a estas modestas conclusiones sin lugar a mayores limitaciones que las de detalle, que quizá podemos considerar de menor importancia puesto que para nosotros lo primordial de la existencia de Plauto es su calidad de comediógrafo y de tal calidad sí que nos queda constancia: su obra. Del autor — como diría A. Machado — «En último término podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía».

Respecto a su familia y origen social parece establecido que pertenecía Plauto a una familia libre cuya fortuna podía ser mediocre;²⁷ con todo la pobreza personal de Plauto no parece que hubiese llegado a tales extremos como nos quiere hacer creer una leyenda muy difundida según la cual el comediógrafo había acometido empresas comerciales con tan mala fortuna que la penuria a que llegó le habría obligado a alquilarse en un molino para empujar la rueda de la muela,

25 Cfr. F. DELLA CORTE, *o. c.*, p. 19 y s.

26 Cfr. nota 3.

27 FRAENKEL, *Plautinische im Plautus*, Berlín, 1922, p. 32.

oficio de esclavos, y así poder sustentarse.²⁸ De cualquier modo la vida de Plauto debió de ser más bien difícil como lo era la de los comediógrafos que como él hacían a un tiempo de empresario, o jefe de la «troupe», de actor y de director; situación que nos hace fácilmente comprensible el humor lleno de ironía y al mismo tiempo humano hasta lo más profundo, el conocimiento directo de personajes tan frecuentes como los pillos y esclavos, los alcahuetes y las cortesanas, los parásitos y en general toda suerte de tipos repetidos en la comedia pero que sólo conociéndolos directa y profundamente podían recrearse con la fuerza y maestría con que lo hace Plauto.

Otra tradición digna de ser mencionada, pero de cuya veracidad dudan incluso quienes la han transmitido, es la de que el mismo Plauto compuso el que habría de ser su epitafio:²⁹

*Postquam est mortem aptus Plautus, comoedia luget,
scena est deserta, dein risus ludus iocusque
et numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.*³⁰

Elementos del teatro plautino

En Roma, como en Grecia, el teatro tenía lugar durante las festividades religiosas, lo cual explica muchas de las características formales y ambientales de las representaciones. Por ejemplo el hecho de que se hablase de *ludi scaenici* («juegos de teatro») con valor de festejo, sin «seriedad»

28 A. GELLIUS, *Noctes Att.*, III, 3, 14.

29 A. GELLIUS, *o. c.*, I, 24, 3.

30 «Desde que la muerte se llevó a Plauto, la comedia está de luto, el escenario está desierto; por eso la risa, el juego y la broma, y los ritmos interminables han llorado juntos.»

literaria, y que los espectadores no pagasen entrada sino que la representación fuese subvencionada por el gobierno, con lo cual el bajo pueblo acudía en masa y los autores, si querían tener éxito, debían de escribir para aquel público; al menos así parece en el caso de Plauto y en ello estriba parte importante de su mérito: el haber escrito para personas incultas sin desdoro de la calidad literaria. Conviene también tener en cuenta otros detalles de la materialidad de las representaciones plautinas a fin de hacerse mejor cargo de las situaciones que se crean en escena y de las complicidades del autor con su público, a través de la actuación de algunos intérpretes. Así el lugar de la representación, que solía ser una construcción provisional de madera aprovechando algún declive natural del terreno. El desarrollo de la obra tenía lugar bajo la presidencia de un magistrado (*dator ludi*) que previamente había designado a una persona para que se cuidase de los detalles de realización (*curator ludorum*), entre los cuales el más importante era el contratar a un 'empresario' (*dominus gregis*), que podía ser un autor o que podía a su vez comprar una pieza teatral a un autor y representarla luego con los actores de que el 'empresario' disponía en su grupo. En cuanto a los actores se dividían básicamente en actores propiamente dichos (*actores/histriones*) y los que bailaban durante ciertos intermedios musicales (*saltatores*); todos ellos solían ser esclavos o libertos, puesto que era profesión muy mal considerada socialmente y se juzgaba humillante el exhibirse en público. No intervenía ninguna mujer (a no ser en el Mimo), sino que para los papeles femeninos se utilizaba el disfraz. El escenario solía ser un montaje de puertas que simbolizan los diferentes lugares que pueden existir en la vida real (una puerta es el camino del foro, otra de casa, etc.) y se utiliza también la cortina de escena así como un artificio mecánico (*machina*), que permitía la aparición milagrosa, desde arriba, de un dios cuando el autor quería resolver rápidamente una situación inextricable (*deus ex machina*).

Tres eran los tipos de representaciones, si se atiende al contenido de las obras puestas en escena: las obras de tema griego, tomadas de originales griegos, que se denominaban genéricamente *fabulae palliatae* (debido a la indumentaria que en tales ocasiones llevaban los actores: el *pallium*, o capa griega); en segundo lugar las obras de corte griego pero cuyo argumento trata asuntos latinos y que se denominan *fabulae praetextae* (cuando los actores usan la romana capa *praetexta*, es decir, en las tragedias) o bien *fabulae togatae* (cuando los actores emplean la toga, es decir, en las comedias); y, finalmente, aunque no se trate ya de piezas teatrales propiamente dichas sino de representaciones de carácter preferentemente folklórico, las *Atellanae* (especie de sainetes con personajes convencionales, como los actuales de marionetas) los *Mimos* (parodias de temas heroicos o mitológicos) y las *Pantomimas* (representaciones coreográficas sin palabras). También cabe señalar que las representaciones alternaban una parte dialogada (*diverbiium*) con otra cantada y con acompañamiento de flauta (*canticum*).³¹

Costumbre notable, heredada de la tradición griega, era la de utilizar al principio de la representación a un personaje llamado *Prologus* ('el-que-habla-previamente') para explicar al público el argumento y circunstancias del desarrollo de la obra que van a presenciar; si bien Plauto utilizó semejante recurso de muy variados modos, según se indica más adelante.

Todas las comedias de Plauto pertenecen al género de las *palliatae*, si bien pueden distinguirse en ellas elementos — quizá sustratos — de las *Atellanae* y no es extraño hallar reunidas en una sola pieza escenas tomadas de diferentes obras griegas, técnica denominada *contaminatio*, que usaron también otros autores como Nevio, Ennio y Terencio.

Por lo que respecta a la forma en que Plauto divide las

31 Cfr. *La métrica de Plauto*, p. 52 y ss.

distintas escenas y partes de sus comedias, así como la distribución de las modernas ediciones, señalaremos que la forma de estas últimas obedece a la tradición establecida entre los editores a partir de la edición de G. B. Pio del año 1500. En dicha edición se establece la división en cinco actos, que ha venido a ser la corriente. División basada en las normas del teatro de Terencio, aunque la falta de coro en la comedia latina³² hace aleatoria, o al menos difícil, la precisión necesaria en la distinción de los intermedios entre acto y acto. Por ello, aun siendo quizá discutibles las divisiones que señala Pio entre otras cosas por las desproporciones entre los actos, no obstante parece la forma más correcta de restitución del teatro genuino de Plauto puesto que éste, si bien no especificaba divisiones en cambio introdujo entre las diferentes partes dialogadas otras partes cantadas que podrían corresponder a los cuatro intermedios tradicionales de la Comedia Nueva griega; pues efectivamente parece demostrado que era habitual también en la Comedia Nueva la división en cinco actos.³³

Plauto y su obra. Originalidad

Como es sabido Plauto fue el primer comediógrafo latino, tanto cronológicamente como por su importancia dentro del género entre todos los romanos. Latino por su actitud cultural principalmente, aunque la región en que nació, la Umbría, pertenecía al dominio romano tan sólo desde unos diez o quince años antes del nacimiento del poeta. Era una re-

³² Habría que exceptuar quizá la comedia *Rudens*, que al principio del segundo acto presenta un breve coro de 16 versos.

³³ Tal parece demostrar el reciente descubrimiento del 'Dyscolos' de Menandro, que presenta como habitual en la Comedia Nueva la división en cinco partes.

gión todavía sometida a las influencias etruscas y tal vez célticas. Y, desde luego, Plauto llegó a aprender el griego literario si bien se ignora en qué circunstancias lo aprendió; no sólo conocía el griego sino que además traducía comedias griegas al latín, recomponiéndolas a veces como un centón o bien recreándolas en sentido amplio y adaptándolas siempre al gusto latino. El resultado son las magníficas comedias latinas de Plauto. Naturalmente hay que recordar, para poder enjuiciar la obra de Plauto sin prejuicios actuales, que los clásicos latinos no contemplaban el concepto de 'originalidad' con el mismo sentido aprensivo moderno. Para ellos era perfectamente lícito el tomar argumentos, ideas, escenas, personajes y formas de expresión de un autor anterior. Conviene fijar la atención en ello. Si nos remontamos a la escuela alejandrina, podremos observar en su labor filológica un predominio de la actitud crítica estética. Sobre cada obra se emitía un juicio acorde con puntos de vista formales nacidos de la tradición estética y lógica del intelecto griego. La forma de cada género literario era considerada como una esencia preexistente, extraída por la especulación literaria en cada obra. En consecuencia al autor se le consideraba no como creador sino como 'protos euretés', es decir, el que la encuentra primero, el *inventor*. Diríamos que con una consideración de tipo platónico se cree que la obra literaria perfecta es aquella que se ajusta más estrechamente a la idea, o imagen de perfección, de su género. La perfección se alcanzaría cuando el género lograra su naturaleza propia; si una tragedia, por ejemplo, alcanza ese punto, no se concibe que puedan escribirse tragedias nunca más, a no ser en esa misma forma. La crítica estética tendrá por misión — dentro de su ahistoricidad — juzgar en qué medida una obra literaria concreta se adapta al concepto trascendental del género a que pertenece. Por ese motivo Aristófanes y Aristarco fijaron unas listas, o cánones, de los mejores representantes de cada género literario, es decir de aquellos cuyas obras correspondían mejor al concepto predeterminante

de su género. Los romanos siguieron estas mismas directrices,³⁴ y semejante criterio ha venido siendo aplicado universalmente en nuestras literaturas hasta el triunfo de las corrientes románticas, que con su fuerza anarquizante intentaron romper esos moldes absolutistas. Con todo, ese hábito mental de valoración estética, que surgido de la estructura racionalista griega llega hasta los albores del siglo XIX, no se ha llegado a romper del todo ni con el Romanticismo ni con las directrices historicistas subsiguientes al mismo. Sigue hoy operando en la creación literaria e, incluso cuando algún escritor genial intenta salir de los géneros, siempre es para echar mano a la postre del molde tradicional y para crear género nuevo (vgr.: la 'nivola', el 'esperpento' o la 'greguería') pero, a fin de cuentas, género.

El nacimiento de la consideración evolutiva, es decir dinámica e histórica, de la literatura y los consiguientes prejuicios sobre la propiedad intelectual no tuvo lugar en la Antigüedad, puesto que incluso las recopilaciones de obras y autores realizadas por Aristóteles no constituyeron más que eso: una acumulación de documentos cuya única finalidad era proporcionar el material necesario para hacer abstracción, o síntesis, de los caracteres constitutivos de los géneros. La Antigüedad se limitó a elaborar resúmenes formales y esquemáticos; pero ni siquiera dilucidó el problema de la evolución de los distintos géneros literarios, a pesar de lo mucho que los antiguos se esforzaron por definir su esencia y sus características, como podemos ver todavía en la *Poética* de Aristóteles y en el *Arte Poética* de Horacio.

En la literatura latina podrá existir alguna aportación que no sea griega, pero en todo caso resultará difícil de identificar claramente. Cabe la posibilidad de cierto sustrato itálico, pero siempre helenizado y que no ha dejado huella

³⁴ Así en A. GELIO, XV, 24; y QUINTILIANO, *Ins. Or.*, X, 85-131.

perdurable con carácter propio y definido. Incluso si pensamos en la forma más presumiblemente itálica: el verso *saturnio*, utilizado por Livio Andrónico en la composición de su *Odisea*, habremos de confesarnos que tal camino métrico tuvo vida efímera y es más bien un primitivismo, incluso ya para los latinos de la llamada 'Edad de Oro' de las letras en Roma. Menos todavía podríamos decir de los *Carmina*, extraños a todo género griego tanto formalmente como por su contenido. Y poco más podremos decir de la influencia etrusca, a pesar de que Tito Livio (IX, 36, 3) parece dar pie a creer en ella; y buena prueba de que apenas deja huella (y quizá la causa de que no la deje) es que los únicos antecedentes claros de influencias literarias provienen de lo griego, por lo menos para el latín de la época clásica y posterior.

Otra razón que hace más difícil la división clara de influencias y la determinación exacta de la originalidad — sea de la literatura en general o de cada autor en particular — es el hecho de que para los antiguos el concepto de originalidad no estuviese reñido con los cauces, por otra parte ineludibles, que marcaba la división de la literatura en géneros.

Tanto Plauto como luego incluso Cicerón y también Horacio³⁵ son conscientes de que no sólo en la forma sino también en el contenido — sea mitológico, filosófico o burlesco — la literatura romana depende de la griega y sigue expresando unos mismos problemas, unas mismas tradiciones, con las mismas formas, en verso o en prosa, que usaran los griegos en su literatura. Y si hallamos algo de aparente raíz latina no es otra cosa que un artificio de tipo reformista o una adaptación genial al espíritu y al gusto latino, que es lo que sucede con las comedias de Plauto.

Sea como fuere, es el caso que Plauto conoció un gran

³⁵ CICERÓN, *Tusc.*, I, 1, 3; HORACIO, *Epist.*, II, 1, 156-7.

éxito de público, tanto en sus días como posteriormente a lo largo de la historia de Roma. Hasta tal punto fue así que, tras su muerte, empezaron a multiplicarse las comedias atribuidas a Plauto hasta llegar a 130 el número de ellas.³⁶ El erudito Varrón en sus escritos *De comoediis plautinis* y *Questionum plautinarum libri quinque* presentó, como conclusiones de su investigación filológica, el siguiente cuadro: 21 comedias auténticas (llamadas, desde entonces, 'varronianas'), a saber: *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Vidularia*.³⁷ El grado de conservación en que nos han llegado es muy diverso; *Amphitruo* tiene hacia la mitad una gran laguna; *Aulularia* tiene una mutilación al final; *Bacchides* carece del principio; *Casina* presenta varias lagunas en la última escena; *Cistellaria* contiene numerosas lagunas por doquier; *Poenulus* tiene dos finales diferentes, que los códices presentan seguidos; y de *Vidularia* no se conserva más que algunas palabras sueltas por referencias indirectas o por frases conservadas en el palimpsesto Ambrosiano, en total no llegan a los cien versos. Esto respecto de las comedias auténticas. Se conocen 19 títulos³⁸ más de autenticidad muy dudosa (llamadas 'pseudovarronianas') pero de estilo casi plautino y aceptadas en al-

36. A. GELIO, III, 3, 11.

37. Cfr. traducción de los títulos en notas 6-22 y 24.

38. No se ha podido averiguar el título de las 19 comedias, si bien se han salvado 32 títulos, por referencias, entre los cuales deben de contarse las pseudo-varronianas: *Acharistio*, *Addictus*, *Agroecus*, *Artemo*, *Astraba*, *Bacaria*, *Boeotia*, *Caecus*, *Calceolus*, *Carbonaria*, *Cesistio*, *Colax*, *Commorientes*, *Condaliium*, *Cornicula*, *Dyscolus*, *Faeneratrix*, *Fretum*, *Frivolaria*, *Fugitivi*, *Hortulus*, *Lenones Gemini*, *Lipargus*, *Nervolaria*, *Pbago*, *Parasitus medicus*, *Parasitus piger*, *Plocinus*, *Saturio*, *Schematicus*, *Sitellitergus*, *Trigemi*.

guna época como auténticas. Finalmente se consideran en número de 90 las comedias espúreas.

La crítica sólo se ha mostrado acorde con la autenticidad de las comedias 'varronianas'; respecto a las demás han proliferado las hipótesis más dispares, siempre por falta de datos para fundamentarlas.

Decíamos antes que las comedias de Plauto pertenecen en su totalidad al género de las *fabulae palliatae* (sobre el modelo de la Comedia Nueva griega, especialmente siguiendo a Menandro, en el caso de Plauto al menos), con alguna contaminación, corriente, de las *fabulae atellanae*.³⁹ Pues bien, la crítica, conocida la paternidad griega en la creación del teatro latino, ha buscado el modelo de cada una de las piezas de Plauto pero no siempre ha conseguido hallarlo. Sólo en algunos casos no cabe duda, así en la *didascalia* del *Stichus* (en el palimpsesto Ambrosiano) se señala que el modelo de esta comedia era los 'Adelfoi' de Menandro.⁴⁰ En otros casos la información la puede proporcionar el Prólogo de cada obra, pero no siempre. Así nos encontramos con que (aparte de *Bacchides* cuyo Prólogo no ha llegado hasta nosotros) cinco comedias no tienen prólogo (*Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Stichus*) otras siete sí que lo tienen pero en él no se indica el modelo griego (*Amphitruo*, *Aulularia*, *Captivi*, *Cistellaria*, *Menaechmi*, *Pseudolus* y *Truculentus*). En cambio sabemos por los prólogos que *Asinaria* procede del 'Onagós' de Demófilo, *Casina* procede del 'Klerúmenoi' de Difilo, *Mercator* del 'Emporos' de Filemón, *Miles Gloriosus* del 'Alatsón' de autor desconocido, *Poenulus* de 'Kargedónios' de autor desconocido, *Rudens* de una comedia de Difilo, *Trinummus* de 'Zesaurós' de Filemón.

Por otra parte en las comedias plautinas nos enfrentamos

39. Cfr. *Elementos del teatro plautino*, p. 20.

40. Cabe la posibilidad de que Menandro hubiese compuesto dos comedias similares una 'Adelfoi' y otra 'Adelfai'.

a cierta diversidad en el uso del Prólogo. Unas veces tiene éste un carácter expositivo, como era normal en la Comedia Nueva de los griegos, pero otras no es así sino que es un personaje de los que aparecen en la obra quien en un momento dado, y tomando una actitud de complicidad con el público, explica el tema del enredo (como es el caso de *Mercurator* y de *Miles Gloriosus*) o bien la explicación corre a cargo de un personaje innominado (como es el caso de *Asinaria*, *Captivi*, *Casina*, *Menaechmi*, *Poenulus* y *Truculentus*), o incluso se da el caso de que el prólogo corre a cargo de una divinidad, cosa que es frecuente también en la Comedia Nueva griega; así en *Amphitruo* es Mercurio (que interviene como personaje: el falso Sosia), en *Aulularia* es el *Lar Familiaris*,⁴¹ en *Cistellaria* el *Auxilium*,⁴² en *Rudens* es *Arcturus*,⁴³ en *Trinummus* son *Luxuria* e *Inopia*.⁴⁴

La 'contaminatio'

Uno de los puntos más controvertidos entre los críticos de Plauto ha sido el del problema de lo que se ha venido en llamar contaminación, es decir la técnica consistente en tomar varias comedias griegas y mezclar sus elementos para conseguir otra pieza de aspecto algo distinto al del original más utilizado en la mezcla. La teoría tradicionalmente mejor aceptada era la de que Plauto utilizaba dicha técnica, si bien se le reconocía una maestría tal que le permitía no caer en la fácil ramplonería inherente a semejantes prácticas. A pri-

41 Dios tutelar de la familia y de la casa, a quien el *paterfamilias* ofrecía sacrificios en los días solemnes.

42 Divinidad que personifica la ayuda pero cuya naturaleza es poco clara.

43 Divinidad personificada en la estrella de la constelación de Bootes.

44 Divinidad que personifica la pobreza.

mera vista parece acertada semejante opinión puesto que los elementos de cada comedia plautina encuentran paralelo en obras diversas griegas, pero actualmente la explicación que se da a tales paralelismos es la siguiente: Plauto habría tomado un modelo griego concreto para cada una de sus comedias — casi lo habría traducido — pero lo modificaría, o retocaría, con una serie de lugares comunes de la Comedia Nueva; y por eso puede parecer que Plauto mezcla comedias distintas cuando en realidad lo que mezcla son escenas tópicas que pueden hallarse en muchos lugares distintos justamente por su topicidad. La pregunta que puede plantearse entonces es si Plauto tomaba esos lugares comunes (*loci communes*), ya bien conocidos en su época, de ese conocimiento general o bien si recurría a comedias diferentes en su busca, aplicando entonces la técnica de la contaminación propiamente dicha.⁴⁵ Téngase también en cuenta que lo normal era presentar al magistrado que patrocinaba la representación un original que fuese traducción más o menos fiel de alguna comedia griega, de modo que el público pudiese creer también que ellos iban a poder presenciar un acto de un alcance cultural semejante a los que se realizaban en la culta Grecia y en las demás ciudades helenizadas del Mediterráneo. En consecuencia las posibilidades de originalidad del autor latino se veían encaminadas por los senderos de lo que llamamos *contaminatio*, ya que ésa era la única posibilidad que se ofrecía a la capacidad creativa del poeta.

Las comedias de Plauto

Los argumentos de las comedias plautinas tienen cierta semejanza entre sí, por una razón obvia y es que los per-

45 Las comedias en que parece más probable el empleo de la técnica de la *contaminatio* son, en Plauto, *Amphytruo*, *Asinaria*, *Miles gloriosus*, *Poenulus*, *Pseudolus* y *Stichus*.

sonajes que intervienen responden a unas tipologías muy determinadas y tópicas, procedentes de los modelos griegos — si bien Plauto parece recoger otros caracteres tópicos de procedencia itálica, según veíamos —, eso por una parte; y por otra el hecho de que se menudean los lugares comunes, el mismo tipo de humor y un eterno tema central de enredo amoroso con mil malentendidos chuscos. Todo lo cual no impide, como cabe esperar, la clara diferenciación argumental de las diversas obras cuyo contenido resumimos a continuación.

Amphitruo.⁴⁶ Es la única obra de tema mitológico, de las de Plauto. La comedia representa en tono de farsa, o de parodia, el mito del nacimiento de Hércules, que formaba parte del antiguo ciclo tebano de leyendas relacionadas con el semidiós. Se trata concretamente de la leyenda de los amores de Zeus y Alcmena.⁴⁷

Según el mito, Zeus (Júpiter, en la comedia de Plauto) se enamora de Alcmena, la mujer del general Anfitrión hijo de Alceo. Aprovechando la ausencia de Anfitrión (en guerra con un pueblo legendario y obedeciendo los dictados del rey de Tebas Creonte) para suplantar al marido; cosa que consigue tomando su mismo aspecto físico; y pasa con Alcmena una noche milagrosamente prolongada por el dios. Consecuencia de tales amores es el nacimiento subsiguiente de Hércules, engendrado por el dios, y de un gemelo, Ificles, engendrado anteriormente por Anfitrión.⁴⁸

46 Los títulos son en muchas ocasiones alusivos al tema de la comedia. Cfr. notas 6-22 y 24, para su significado.

47 Tratado en clave dramática en la tragedia de igual nombre de Sófocles y en las '*Alcmena*' de Esquilo y de Eurípides.

48 Anfitrión era el personaje central de un ciclo de leyendas según el cual era hijo de Alceo, y nieto de Perseo y de Hipónome. Electrión, rey de Micenas y Argos habría concedido el mando de sus tropas a su sobrino Anfitrión en la lucha contra Pterelao, rey de un pueblo mítico, los teléboes; al mismo tiempo había concedido al guerrero la mano de su hija Alcmena.

Sobre semejante argumento Plauto hilvana los detalles del enredo y multiplica las situaciones increíbles y ridículas. Júpiter que toma el aspecto de Anfitrión y ordena a Mercurio, su mensajero, que tome la apariencia del esclavo de Anfitrión, Sosia, y que se cuide de velar por la feliz consecución de la aventura; de ahí los enredos que se producen cuando el verdadero Sosia llega a casa y encuentra a otro que dice ser Sosia y que se lo demuestra por la fuerza de los puños. Igualmente la confusión creada cuando el verdadero Anfitrión quiere regalar a su mujer un trofeo de guerra y ella le dice que acaba ya de regalárselo hace un rato, y además se lo enseña. No digamos la confusión de Anfitrión cuando Sosia le dice que está en el puerto con él pero que en casa también está el mismo Sosia. Y por fin la escena de celos de Anfitrión al creer que todo ha sido invención de su mujer para engañarle, hasta que por fin la aparición de Júpiter y sus explicaciones lo aclaran todo y Anfitrión se considera distinguido por el dios.

Se desconoce la fecha en que se representó en teatro la leyenda e igualmente se ignora cuál era el original griego del que la tomó Plauto.⁴⁹ La crítica ha pensado en una *contaminatio* entre una comedia en la que apareciese la historia del alargamiento milagroso de la noche en que es engendrado Hércules (que nacería la mañana siguiente) y una comedia en que se narrase el nacimiento del semidiós (sin referencia al tiempo de su gestación). Por otra parte, no cabe duda de que el milagro señalado, así como la intervención personal de Júpiter, tienen por objeto salvaguardar la dignidad de la fiel Alcmena. Posiblemente ello pertenece ya al modelo griego, así como la maravillosa victoria del recién nacido Hércules sobre las serpientes que pretenden atacar a los gemelos inmediatamente después de su nacimiento.

49 Según Dietze (*De Philemone comico*, Göttingen, 1901, pp. 22-23), la fuente podía ser '*La noche*' de Filemón.

En cuanto a las circunstancias que aparecen a lo largo de la comedia cabe la posibilidad de que se inspirasen en hechos contemporáneos de Plauto.⁵⁰

Asinaria: Demeneto, lo que llamaríamos un viejo verde, que vive tiranizado por su mujer (dueña y administradora de la hacienda familiar) pretende ayudar los amores de su hijo, enamorado de una cortesana. La madre de la cortesana exige una suma de dinero que ni el hijo ni el padre tienen. El padre encarga a dos esclavos de la operación de apoderarse del dinero que ha de entregarle a su mujer un mercader y que era el producto de la venta de unos asnos. Consigue el dinero, pero entonces aquel padre generoso impone como condición de su ayuda el privilegio de pasar la primera noche con la chica en cuestión. A todo esto otro pretendiente de la cortesana, que rivalizaba con el hijo de Demeneto por conseguirla, se entera de la situación y, para vengarse, se lo cuenta todo a la mujer de Demeneto. Acude ella a la celebración que se estaba realizando e impide a su marido la consecución de sus designios. Hasta aquí el tema principal de la comedia, expuesto en el *argumentum* que la encabeza.

De hecho la parte principal de la obra no son los personajes sino las situaciones y los incidentes burlescos que van apareciendo como en retahíla. Al parecer, y ello daría motivo a pensar en una *contaminatio*, la historia se resuelve siguiendo una doble trama: la del círculo familiar del viejo y sus escarceos procaces, por un lado, por otro la rivalidad amorosa de los dos pretendientes que, además, encarnan caracteres contrapuestos como pueden serlo el del joven Argiripo (hijo del viejo) de vida regular, honesta y vagamente dedicada a la política, frente al otro pretendiente que más bien es presentado como un juerguista manirroto. Por más

⁵⁰ Victoria de Zama (202 a.C.), o incluso la victoria de Ambracia (189 a.C.), si bien la argumentación en favor de la segunda es bastante sofisticada.

que los caracteres no son presentados con una claridad excesiva por la sencilla razón de que no es la fuerza de los personajes la que busca Plauto, sino la de las situaciones.

La comedia presenta ya muchos de los tipos que van apareciendo en todas las obras plautinas: el parásito, el *servus currens*,⁵¹ la *lena*,⁵² los esclavos pícaros, el padre libertino, la joven cortesana y el joven enamorado de ella.

Aulularia: la comedia se centra en torno al tipo del avaro, Euclión. El argumento cuenta que Euclión, un viejo avaro que no fía ni de su sombra, encuentra en su casa una olla llena de riquezas que había sido allí enterrada por su abuelo. La vuelve a esconder profundamente y la vigila noche y día sin darse reposo. Licónides, un joven vecino, abusa de la hija del avaro. En éstas el viejo Megadoro, a quien su hermana insta a que se case, se decide a pedir la mano de la hija del avaro. El avaro, lleno de celos por su tesoro apenas si consiente en la unión y, desde luego, no deja de esconder la olla en un lugar que cree más seguro pero que no resultará así puesto que un esclavo de Licónides lo ha observado todo y lo roba. Licónides ruega a su tío, el pretendiente de la chica, que le permita ser él quien la tome por esposa. Al final se resuelve el enredo con el casamiento del joven Licónides con la hija del avaro y la devolución a éste de la olla que le había sido sustraída.

El prólogo corre a cargo de una divinidad, el *Lar Familiaris*, que encomia la piedad de la familia y se atribuye la inspiración en el viejo para que encuentre el tesoro. Por otra parte, y en contra de la tendencia general de las obras de Plauto, en la *Aulularia* se dibujan mucho mejor que en otras comedias los caracteres de los personajes. Quizá cabe suponer que semejante tendencia o característica se halla ya en la comedia griega en que se inspiró, estuviese o no relacionada con el *'Dyscolos'* de Menandro.

⁵¹ El 'correveidile', que es personaje típico de la comedia.

⁵² La 'alcahueta', personaje también típico.

Bacchides: La acción tiene como motivo la astucia de dos heteras (las hermanas Baquis), aliadas para sus entredos con un esclavo llamado Crísalo. La trama completa es de cierta complicación debido tanto a las contradicciones que se hallan en el argumento como a la fragmentariedad, o por mejor decir las lagunas, con que la obra ha llegado a nuestros días. La historia se inicia por medio del interés de un joven heredero hacia una de las hermanas. Encarga a un amigo que la busque, pero resulta que un militar la había contratado para aquel año entero. El amigo negociador se convierte en amante de la otra hermana. Llega el heredero con su esclavo Crísalo y es el esclavo quien prepara un plan para conseguir disponer de la gran cantidad de dinero que exige el militar para renunciar a su hetera. Pero todo fracasa cuando el joven, en una confusión provocada por el parecido de las dos hermanas, cuenta a su padre la situación y se descubre lo del dinero escatimado de la herencia familiar. Tras variadas peripecias la cosa acaba en reconciliación general, banquete y amores de los dos jóvenes con las hermanas Baquis.

La comedia es una muestra clara de cómo Plauto reelabora una comedia griega de cierto contenido social y ético para convertirla en una farsa burlesca con predominio de la parte musical en la forma de presentación. Al parecer el modelo pudo haber sido la comedia de Menandro '*Dis Exapatón*'. Es también una de las obras de estilo más rico y brillante de Plauto, así como una de las que presenta mayor variedad métrica.

Captivi: El argumento se basa en la historia del anciano Hegión, cuyo hijo cae prisionero en una batalla cuando ya hacía años que había perdido a su otro hijo, raptado y vendido por un esclavo fugitivo. El anciano se dedica entonces al comercio de esclavos con la esperanza de poder hallar al hijo esclavizado. Un día compra un esclavo que es precisamente su hijo, cosa que ignora, pero ese hijo-esclavo urde con su amo una estratagema para conseguir la libertad, para lo cual deben intercambiar vestido y personalidad, de modo

que el fingido esclavo pueda volver a su patria a por dinero para el rescate de los dos. De momento el hijo-esclavo sigue en cautividad, pero el aún presunto extranjero regresa con el segundo hijo que había caído prisionero y con el esclavo fugitivo que le había vendido al niño.

La característica más notable de la comedia, y por la cual resulta excepcional entre las de Plauto, es un marcado aspecto de fábula moral. Tanto por el hermoso ejemplo del comportamiento fiel y bondadoso de los personajes como por la ausencia de las figuras picarescas e incluso obscenas corrientes en las obras de Plauto. Otra característica curiosa es la ausencia de personajes femeninos, ya que no hay intriga amorosa (lo mismo que sucede en otra sola comedia plautina, el *Trinummus*). Características ambas que ya debían de ser extrañas en la época de la representación puesto que el mismo autor las señala en el prólogo y en la despedida del final de la pieza no demasiado cómica. Los rasgos cómicos residen casi exclusivamente en la actuación, bastante inocente por otra parte, del parásito Ergásilo.

Casina: En esta obra el argumento tiene una importancia escasa, ya que lo notable es su fuerza como farsa. Un padre y su hijo se enamoran de una misma esclava. Cada cual busca a otro esclavo para que se case con la muchacha y así tenerla en su casa y a su disposición. El viejo es quien parece conseguir su propósito, pero su mujer se entera y consigue enredar las cosas de modo que en la noche de bodas el viejo se encuentra con un esclavo disfrazado, en lugar de la novia. A todo esto se ha descubierto que la muchacha es en realidad hija de un hombre libre y por tanto libre también, con lo cual puede casarse normalmente con el pretendiente hijo.

El atractivo principal de la comedia, que obtuvo un éxito notorio, parece que estriba en la abundancia de escenas de confusión y en las reticencias de tipo lúbrico, cuyo protagonista principal es el viejo. Otro aspecto notable es la riqueza métrica, en especial de los *cantica*.

El título original de la comedia parece ser que era el de

Sortientes ('Los que echan suertes'), aludiendo al sorteo de la esclava entre padre e hijo, y estaría traducida del original griego '*Klerúmenoi*', de Difilo, si bien el mismo autor latino confiesa haber suprimido las escenas finales en su versión.

Tanto la riqueza de los *cantica*, como el grado de olvido de todo aspecto moral (signos ambos que parecen indicar la madurez del autor) y, además, el hecho de que en el v. 980 se haga una alusión al *senatusconsultum de Bacchanalibus*, hacen pensar muy verosímelmente en que se trata de la última o una de las últimas obras de Plauto (hacia el año 186 a.C.).

Cistellaria: A pesar de las mutilaciones con que ha llegado hasta nosotros, se puede seguir un argumento explicado por partida doble en un monólogo y en el prólogo, que corre a cargo del dios *Auxilium*. El joven Alcesimarco se enamora de la joven Selenia, hija putativa de la cortesana Melenis que la ha educado honestamente. Pero el padre del joven lo quiere casar con la hija de un mercader vecino suyo, Demifón, que había tenido a esta hija en Lemnos, su patria, de su primera mujer. Mas resultaba que tiempo atrás, durante un viaje de Demifón a Sición (lugar en que se desarrolla la comedia) había abusado de una joven desconocida, la cual entregó la hija que le había nacido a un esclavo, Lampadión, junto con una cesta que contiene prendas para un posible futuro reconocimiento. El esclavo expone a la niña, que es recogida por una cortesana para entregarla a otra colega suya inmediatamente. El mercader Demifón, después de la muerte de su mujer, se había trasladado a Sición y había desposado a la muchacha que años antes violara; junto con ella se propone buscar a la hija perdida, fruto de aquella antigua relación. Cuando averiguan que la niña buscada es justamente Selenia se resuelve el conflicto puesto que entonces ya puede el joven Alcesimarco casarse con su amada sin contrariar los deseos de su padre, que pretendía emparentar con Demifón.

Las características diferenciales de esta comedia estriban, sobre todo, en su fidelidad al espíritu de las comedias de la

Comedia Nueva griega con su tratamiento más intimista de los personajes: la *lena* de buen corazón, la cortesana honesta y la falta de unidad espacial y temporal en el argumento, si bien hallamos otros tipos cotidianos como el viejo lúbrico, el joven enamorado y el esclavo fiel y astuto.

Curculio: El Gorgojo, un parásito de Fedromo, es enviado por éste a Caria a recoger una cantidad de dinero, con el cual piensa rescatar a Planesia del poder de Capadocio. Un militar, Terapontígono, opta también a la compra de la chica y encarga a un representante suyo en Epidauro (lugar de la acción) que realice la operación cuando el militar se lo ordene mediante carta sellada. En tanto los dos jóvenes enamorados se van viendo a escondidas, gracias a la complicidad de una sierva comprada con vino. Cuando Gorgojo regresa lo hace sin haber conseguido el dinero, pero ha sabido lo del militar, le escamotea el anillo para sellar una carta falsa y así consigue, con otras astucias más, rescatar a la joven para su protector. Cuando el militar llega airado todo se resuelve porque, a causa del anillo, reconoce a su hija en Planesia.

La comedia no tiene prólogo, en cambio constituye uno de los ejemplos de mayor paralelismo con la original griega debido al uso de prácticamente todos los *loci communes* de la Comedia Nueva. Además ofrece la peculiaridad de que la parte del *canticum* es breve pero, en contrapartida, tiene un interés especial el canto de la vieja ebria así como la serenata del joven enamorado, que es el primer ejemplo conocido en la literatura latina y para semejante circunstancia.

Existe la posibilidad, aunque parece poco probable, de una *retractatio*,⁵³ posterior a Plauto.

Epidicus: De trama muy semejante a la de las *Bacchides*, presenta el doble juego de un esclavo astuto para servir a

⁵³ Es decir, que la comedia habría sido reformada por una mano posterior.

su joven amo y la confusión entre la personalidad de dos mujeres solicitadas por sendos enamorados. Así; un viejo, siguiendo el consejo de su esclavo Epidico compra a una tañedora de lira creyendo que es su hija. Luego aquel mismo esclavo convence al viejo de que otra tañedora, alquilada, es la amiga de su hijo y el viejo entrega el dinero necesario para su compra, pero viene a resultar que la muchacha comprada es la hermana del joven. Luego, gracias a otra mujer que había sido su amante y a la intervención de un militar, el viejo llega al cabo del engaño. Cada cual halla a la persona que buscaba y los jóvenes pueden realizar su amor, como también logra ser libertado el esclavo ingenioso.

Al parecer la comedia tuvo gran éxito y el mismo Plauto se refiere a ella en un pasaje de las *Bacchides* en que pone en boca de un actor la frase: «Es lo mismo que a mí me sucede con *Epidicus*: es una comedia que amo entrañablemente; ...» (v. 215 s.).

Menaechmi: Comedia basada en los equívocos que provoca la semejanza de dos hermanos gemelos, los Menecmos, hijos de un comerciante siciliano. A uno de ellos lo habían raptado, con el consiguiente gran disgusto del padre. En realidad el que se llama Menecmo es el raptado y el otro se llamaba Sósicles, pero el abuelo hace llamar a este segundo también Menecmo, en recuerdo del ausente. De ahí el motivo de posterior confusión. Cuando el segundo Menecmo es ya adulto va recorriendo los países costeros en busca del hermano perdido. Llega un día a Epidamno, en donde se había criado el Menecmo perdido y todos toman al forastero por su hermano, es decir el conciudadano conocido, incluso la amante, la mujer y el suegro del auténtico Menecmo. El final llega felizmente cuando los dos hermanos se encuentran y se reconocen.

Es una comedia de intriga pero en ella no aparece el con-sabido esclavo intrigante, sino que son los hechos, el azar, los que provocan los malentendidos. Los personajes son perfectamente tópicos y sin ningún relieve especial de carácter

propio. La acción tiene lugar en Epidamno, no en Atenas como es frecuente, y se desarrolla en un clima ligero y agradable, aunque ello no impide una agilidad magistral en la composición.

No se conoce el original griego pero se sabe que era un tema frecuente de la Comedia Nueva, tratado por casi todos los comediógrafos griegos de la época referida. Y, desde luego, es una de las comedias que ha sido más afortunada en la imitación o reelaboración de autores posteriores (*The Comedy of Errors*, de Shakespeare; *I due gemelli veneziani*, de Goldoni; *Les Ménechmes*, de Regnard).

Mercator: El joven Carino, a quien su padre había pretendido hacer sentar la cabeza confiándole la responsabilidad de ciertos negocios, durante un viaje compra a una bella esclava. Al regreso a Atenas (que es el lugar de la acción) el padre descubre a la chica y el esclavo fiel del joven afirma que es una esclava comprada para la madre. El viejo se enamora de la esclava y para poder tenerla a su disposición simula venderla a un vecino, aun en contra de la opinión del joven y sin que lo sepa la mujer del vecino. El viejo la vende pero el regreso inopinado de la mujer del 'comprador' crea una serie de malentendidos. El joven Carino pretendía salir en busca de la joven cuyo paradero ignora, pero un compañero le dice dónde está la amiga. Ese mismo amigo, que es el hijo del vecino cómplice, será quien apacigüe los ánimos y aclare las situaciones, sin más que una especie de lección moral final, consistente en recriminar los excesos seniles y quitar importancia a los ligeros escarceos amorosos juveniles.

Esta comedia parece una adaptación muy fiel del 'Emporor' de Filemón, incluso en un aspecto que la aleja de las características del teatro plautino: la delicadeza de los tonos, así como por la conservación del aire helénico de la pieza. Ello hace pensar en una fecha temprana de composición.

*Miles Gloriosus.*⁵⁴

Mostellaria: La acción de esta comedia se desarrolla también en Atenas, en donde vive el joven Filólaques con su amante, que ha comprado y con la que despilfarra el patrimonio familiar, en compañía de un amigo y bajo los auspicios del divertido esclavo su consejero. Cuando regresa el padre el esclavo, Tranión, inventa una sarta de mentiras para ocultar la situación financiera desesperada, que incluye la pérdida del hogar familiar. Para ello le cuenta que hay fantasmas en la casa y no ha habido más remedio que abandonarla. Incluso, cuando llega un usurero a reclamar unos intereses le vuelve a engañar con el señuelo de que se ha necesitado de un préstamo para adquirir nueva casa. Al preguntar el anciano por la nueva casa se le dice que es la del vecino, con las consiguientes situaciones insostenibles que ello acarrea. Se descubre la realidad pero el amigo del joven pródigo pone paz entre todos.

La comedia destaca por lo inverosímil de todo el argumento y no está escrita sino para entretener a base de las astucias del esclavo y de lo extremo de las situaciones. Su único fin parece el provocar la hilaridad del auditorio.

La pieza original de la que está tomada la de Plauto parece ser el '*Fasma*' de Filemón. De todos modos resalta la maestría de la adaptación plautina, tanto por la riqueza métrica como por la fluidez y el ingenio de los diálogos, todo lo cual hace pensar en una fecha de composición tardía.

Persa: Lo más notorio de la comedia es que se desenvuelve totalmente en el ambiente de la esclavitud. Es una especie de bufonada. El esclavo Tosilo se enamora de una cortesana y como no tiene dinero para comprársela al *leno* obtiene la suma de manos de un compañero que le da un dinero que le habían confiado. Pero luego se presenta el problema

⁵⁴ Sería ocioso repetir aquí el contenido del texto que sigue en las páginas posteriores de este mismo volumen.

de recobrar el dinero. Lo conseguirá mediante la colaboración de una joven libre que se disfraza de esclava para que el *leno* se decida a comprarla. Una vez realizada la venta el dinero en poder del entrampado se presenta el padre de la chica a reclamarla puesto que es libre. El alcahuete, Dórdalo, es ridiculizado públicamente ante el pretor y con ello se entera de la burla de que ha sido objeto. Los triunfadores lo celebran con un banquete.

La estructura de la obra es muy simple, plenamente humorística y se ignora cuál pueda ser el original griego de que está tomada, si bien parece de la 'época de madurez' de Plauto.

Poenulus: El argumento, acróstico como en la mayoría de los casos, explica que un niño de siete años, Agorástocles, es robado en Cartago. Lo compra un viejo misógino, lo adopta y lo hace su heredero. Dos primas del niño y su aya son raptadas. Las compra 'el Lobo', un alcahuete, y hace la vida imposible a Agorástocles, amante de una de las hermanas. Entonces el amante, por medio de un sirviente complica al alcahuete en un caso de robo. Llega Hannón, un cartaginés, y reconoce en el joven a su primo y en las chicas a sus hijas desaparecidas. Secundariamente aparece la historia de un *miles gloriosus*, que pretende a la otra hermana, pero que resulta algo sin trabazón final.

Contiene esta comedia uno de los prólogos más extensos de los de Plauto y, además, presenta una especie de apología de un personaje cartaginés, cosa muy notable ya que los cartagineses eran el enemigo principal de Roma en aquella época. Otra peculiaridad del prólogo es que tiene una redacción doble, en latín y en púnico.

La dualidad de la trama (engaño de esclavos y descubrimiento de la identidad de las hijas) ha hecho pensar en la posibilidad de la *contaminatio*, así como la doble redacción del final haría pensar en una *retractatio*.⁵⁵

⁵⁵ Cfr. nota 53.

Pseudolus: La comedia lleva el nombre de un esclavo cuyas astucias son el protagonista de la obra. Un militar paga una suma a un *leno* por la compra de una joven llamada Fenicia, así como su sello personal para que la entregue al emisario que traerá aquella misma señal. La cosa desespera a Calidoro, el joven enamorado de Fenicia, pero aquí surge la astucia de su esclavo Pséudolo que se propone ayudarlo. El esclavo se hace con el sello del militar y consigue que el alcahuete entregue la muchacha al esclavo de un amigo del joven enamorado. Comparece el verdadero enviado, se descubre la situación y finalmente es el padre del joven quien paga la suma.

La delectación con que trata Plauto el personaje del esclavo corre pareja con el personaje contrapuntístico que es el alcahuete, terriblemente satirizado y vilipendiado, hasta el punto de que aparece regocijándose con los insultos que le lanzan Pséudolo y su amo. Cicerón afirma que ésta era la obra predilecta del mismo Plauto (Cic., *De senectute*, 14, 50).

Se ignora cuál era el original griego pero se sabe la fecha de representación por la indicación cronológica que la tradición manuscrita ha conservado (año 191 a.C.), fecha aseverada por la cantidad de versos pertenecientes a la parte cantada de la comedia, proporción que parece indicar una época tardía de composición. El intento de considerar una obra de Menandro como inspiradora de la comedia plautina choca con el inconveniente de que en Menandro no aparece la vigorosa figura del alcahuete. ¿Habría que pensar en una *contaminatio*?

Rudens: La acción de la comedia tiene lugar en una playa del norte de África. Es el lugar de destierro del ateniense Démones, cuya hija han raptado y ello es motivo de que haya tomado semejante domicilio. Pero justamente allí cerca ha ido a parar la hija raptada, a la casa del alcahuete Lábraco. El *leno*, que ha recibido del enamorado de Palestra una cantidad a cuenta de su adquisición, huye por mar y

naufraga. La justicia divina, por medio del dios *Arturo*⁵⁶ (que es quien encarna el prólogo) ha salvado del naufragio con que castiga al alcahuete a la hija raptada y a una esclava. Después de algunas peripecias será el propio padre el que dará alojamiento en su casa a la hija que no ha reconocido. Un pescador saca con sus redes la caja en que se guardan prendas de reconocimiento de la niña y entonces se produce el encuentro. Una vez se ha resuelto el problema ya no habrá inconveniente para casarla con su enamorado.

Aspecto curioso y diferenciador en esta comedia es el coro de pescadores que aparece en la representación, caso único de la literatura latina, y que parece atribuible a la originalidad de Plauto ya que es algo totalmente ajeno al posible modelo griego original de Difilo (como en el caso de *Casina*). En la comedia aparecen, al lado de los elementos burgueses a que nos tiene acostumbrados Plauto, cierto sentido moral que se muestra en el castigo de los dioses contra los malvados.

Stichus: Dos hermanas se han casado con dos hermanos; viajan éstos en busca de fortuna. Pasan tres años sin noticias y el padre reprocha a sus hijas la fidelidad que guardan a sus maridos y la negativa a tomar nuevo marido que remedie su penuria económica. Finalmente llegan los maridos ricos y ponen fin a todas las angustias, incluidas las del parásito cuya presencia proporciona un elemento secundario al argumento. Con todo, el argumento es bastante deshilvanado y el título, como en otras ocasiones, no corresponde al personaje principal de la comedia representada.

El conjunto podría hacer pensar en una *contaminatio*, por su falta de coherencia, aunque también se ha hablado de una imperfección de la transmisión manuscrita e incluso en

⁵⁶ Cfr. nota 42. La misión de *Arcturus*, como la de algunos otros astros, sería la de vigilar las acciones humanas, por encargo de Júpiter.

la fusión que habría realizado el mismo Plauto entre dos comedias suyas: un primitivo *Stichus* y una comedia perdida titulada *Nervolaria*.⁵⁷

La fuente de *Stichus* sería una comedia griega titulada '*Adelfoi*', pero no parece que pueda ser la misma que inspiró la homónima de Terencio sino otra de igual título.

Trinummus: En el argumento se dice del tema que es el de la partida de Cármides al extranjero y la entrega de él a su amigo Calicles de un tesoro escondido, así como todos sus intereses. Mientras se halla ausente su hijo disipa toda la fortuna e incluso vende la casa, que comprará Calicles. La hermana del joven, doncella sin dote, es pedida en matrimonio. Para poderla dotar, sin despertar recelos, el buen amigo Calicles entrega a un hombre una cantidad de oro para que la lleve a la doncella diciendo que proviene de manos de su padre. Cuando llega el padre y sabe que el oro proviene de sí mismo suge el enredo. Luego se resuelve y se casan los hijos del viejo felizmente.

Es una farsa de claro matiz moralizador. Comedia, además, en la que no aparecen mujeres e inspirada en una de Filemón ('*Zesaurós*'). Situada en Atenas.

Tanto por el arte de la composición musical como por una alusión a los *ludi Megalenses* parece ser que es una comedia perteneciente a la última época.⁵⁸

Truculentus: Una cortesana ateniense, Fronesia, concede sus favores simultáneamente a tres amantes que la obsequian a porfía. La ayuda su sirvienta Astafia. El preferido, Diniarco, ya casi arruinado, tiene que partir a Lemnos. Vive ella entonces con un militar durante un año. Al lado de casa tiene la cortesana al tercer amante, rico campesino con casa

57 Cfr. F. WINTER, *Plauti fabularum deperditarum fragmenta*, Bonn, 1885.

58 Los *Ludi Megalenses* no incluyeron espectáculos teatrales hasta después de 194 a.C. (T. LIVIO, XXXIV, 54, 3).

en Atenas. Cuando el militar va a partir a su vez Fronesia le hace creer que espera un hijo de él, a fin de sacarle más dinero. El militar accede a dotarla magníficamente cuando tenga el hijo y ella busca un niño para el caso. Lo sabe Diniarco, pero lo que no sabe es que aquel niño es hijo suyo y de una joven de la cual había él abusado estando prometidos familiarmente. Tampoco sabe Diniarco de los amores de su amiga con el vecino. La cosa llega a aclararse. Diniarco obtiene el consentimiento del padre para casarse con la madre del niño pero permite que la cortesana se lo quede unos días para poder estafar al militar. Al final de la comedia hay una puja entre los otros dos amantes por conseguir los favores de la cortesana y ésta acaba recibiendo a ambos.

La comedia recibe el nombre también de un personaje secundario. Ha llegado a nosotros bastante mutilada, pero constituye todavía un exponente claro de un ambiente bien descrito. Los personajes pertenecen a los bajos fondos pero ello no implica ningún deseo moralizador ni lo contrario por parte de Plauto sino que los conduce por el terreno de la farsa sin otra preocupación que la de divertir.

La obra parece ser de la última época de la producción plautina.⁵⁹

Vidularia:⁶⁰ Sólo han llegado hasta nosotros unos cuantos versos por medio de un palimpsesto apenas legible de la Biblioteca Ambrosiana, así como por algunas citas indirectas de los gramáticos de la baja latinidad. Ello no es suficiente para conocer el contenido de la comedia.⁶¹

59 Por una noticia de Cicerón, que recoge M. Olivari en su edición y traducción (Barcelona, 1960, F.B.M., p. 15).

60 «La maleta».

61 Se puede deducir por los escasos fragmentos que se trata de un joven perdido en naufragio, junto con sus cosas que lo podían identificar. Sirve a un anciano que resultará su padre.

Rasgos del teatro plautino

Los personajes de Plauto tienen siempre un carácter de estereotipo, al igual que sucedía en la Comedia Nueva griega, y se van repitiendo a lo largo de las diferentes comedias como máscaras de Atelana. Así los personajes tópicos que son el *leno*, el joven enamorado (bien romántico o bien calavera), la joven esclava o cortesana enamorada y cuyo origen libre acaba descubriéndose con lo que resulta rehabilitada socialmente, el padre viejo (bien del tipo complaciente y bondadoso o bien el viejo avaro y libidinoso), el siervo astuto (bien sea fiel a su dueño o bien le burle) y, además, aunque de menor importancia, hay que contar con los amigos, esclavos, madres y mercaderes que completan el cuadro de los caracteres más usados por Plauto,⁶² sin olvidar el frecuentísimo militar engreído.

También el tema tiene unas constantes que giran siempre en torno a un *enredo* principal que pone en juego el amor del joven y que resuelve la maña del esclavo listo y los azares de la fortuna (siempre hay un anillo para reconocer al hijo perdido, o un cesto que llevaba la niña raptada, que sirven para reconocerlos en el momento oportuno). Y se deben señalar también algunas características curiosas como son el hecho de que las mujeres que aparecen en escena apenas hablan aunque sean las protagonistas;⁶³ que con mayor o menor fuerza siempre se presentan unas situaciones moralizadoras en el fondo; la abundancia con que se presenta el tópico del viaje que se ve obligado a emprender algún personaje central de la comedia; el intercambio de personalidades, del que es ejemplo que ha hecho fortuna tópica Mercurio en su encarnación de Sosia en el *Amphitruo*; la para

62 Cfr. PARATORE, o. c., p. 60 y s.

63 Posiblemente porque los personajes femeninos eran interpretados también por hombres.

nosotros rara figura del parásito (rara en la materialidad de sus acciones, claro); el *servus currens* que a veces incluso asume el papel de presentador en lugar del prólogo (artificio propio de la Comedia Nueva y de la Paliata). Y ello nos lleva a otra característica que nunca falta en Plauto: el prólogo: que puede ser el personaje consabido o bien un actor de los que intervienen en un papel determinado, pero que siempre sirve para cubrir la necesidad de contar lo que allí va a suceder a un público ignorante que, de otro modo, quizá no entendería demasiado bien la complicación de la trama argumental.

Respecto a la parte aparentemente moralizadora que aparece en las comedias de Plauto habría que matizar el modo en que ello tiene lugar. Plauto toma los argumentos de la Comedia Nueva griega y en consecuencia siempre acaba trasluciendo el fondo propio de la comedia griega, que contiene las escasas características moralizadoras que apuntábamos; pero sobre todo el comediógrafo latino prefiere el tono de farsa, sin grandes preocupaciones por ser o dejar de ser éticamente ejemplar. Lo que ocurre es que el arte plautino tiene su campo de desarrollo en la parte formal principalmente. De hecho las más sobresalientes características del teatro plautino se hallan ya en el teatro griego (estructura teatral, desarrollo del tema, tratamiento de los personajes, ...) o, más bien, en la Comedia Nueva griega. Incluso los nombres que aparecen suelen ser griegos, excepto los de los dioses, y los ha tomado del modelo griego; y aun suele conservar los títulos de los originales cuando es un nombre sobre todo, pero en cambio no practica su habitual juego semántico, a pesar de ser siempre nombres alusivos y en contraste con la abundancia de juegos de palabras a que nos tiene acostumbrados la comedia plautina; y resulta todavía más curioso si tenemos en cuenta que, en cambio, sí juega con los nombres latinos que inventa (vgr.: *Virginesvendonides*, *Vamiloquidorus*, *Palponides*, *Argentumextenebronides*, ...). ¿Una consideración quizás al público que no sabía griego?

A veces, muy frecuentes, se observa en la comedia plautina que los temas sufren injertos al pasar del griego al latín, pero ello no es de extrañar dado el proceso de elaboración, dado el público a que se dirige y dado que la pretensión suprema del comediógrafo es por encima de todo de comicidad, de diversión a base de montar 'gag' tras 'gag' y de introducir el máximo posible de bromas procaces y relativas al ambiente del público espectador. Cabe aquí pensar en lo dicho al referirnos a la *contaminatio*. Pero Plauto no sólo pretende excitar la risa sino también crear un ambiente de alegría, para lo cual va desarrollando progresivamente en sus comedias, al ir adquiriendo madurez y oficio, el elemento musical, que es lo mismo que decir un ambiente rítmico y de invitación a la danza, cosas tan caras al gusto popular. Es decir que cada vez se observa mayor proporción de *cantica* en la obra plautina, a medida que Plauto va madurando. Además Plauto no busca jamás el academicismo; busca el fin perseguido sin consideraciones, busca divertir. Por ello utiliza su talento sin grandes prejuicios puristas, ni éticos ni lingüísticos, para él todo vale y se lanza a la efervescencia creativa de la imaginación. Al igual que Aristófanes en el teatro griego, Plauto es en el latino el comediógrafo de la alegría. El resultado es un uso continuado del habla popular y, en contrapartida aparentemente paradójica, una continua creación lingüística, un trabajo incesante de las formas del lenguaje, que constituyen el principal rasgo estilístico de Plauto: juegos de palabras, aliteraciones, anáforas, reiteraciones insinuantes, insistencias mordaces, equívocos más o menos obscenos, situaciones tópicas de farsa, modismos, ruptura de tópicos, finales paradójicos para discursos de principio muy coherente, alusiones onomásticas, distorsión de palabras o frases, parodia de los elementos propios de la tragedia, ironización en discursos de apariencia superficialmente seria, retruécanos, reticencias y alusiones a las circunstancias, insultos poco velados y caricaturas grotescas de los defectos físicos, pinceladas de elementos sensuales, complicidades con

el público a base del aparte con él, falsos 'lapsus' inmediatamente corregidos, reflexiones jocosas con apariencia filosófica, hipérbolos increíbles; todo ello, convenientemente aderezado por las melodías de los *cantica*, constituye la parte más importante de la originalidad plautina.⁶⁴

Otra notable evidencia es la de que los personajes en que se desenvuelve mejor el arte de Plauto son los esclavos. Entonces cabe preguntarse si el ambiente de los esclavos era el más familiar al comediógrafo y constituye la parte más original de su obra, ya que lo demás sería adaptación directa de lo griego; y tal hipótesis parecería abundar en la leyenda de que Plauto había conocido una vida mísera por experiencia propia, según anteriormente se comentaba. Pero todas las conjeturas que se pueden formular alrededor de los hechos quedan en hipótesis, mientras que la obra literaria está a la vista del lector. Hay que remitirse a la lectura atenta de Plauto; hay que observar cómo la mano de Plauto da su último toque a cada personaje tópico de la Comedia Nueva y lo convierte en personaje plenamente latino (vgr.: el tratamiento de los esclavos, o la preferencia de Plauto por los amantes de farsa frente a la tradición de amantes más o menos románticos).

El resultado de las comedias de Plauto nos muestra en él a un estilista más sistemático de lo que a primera vista pueda parecer; pues bajo la apariencia popular de su lenguaje hay una continuada labor de creación del mismo. Plauto sabe encontrar el camino evolutivo adecuado a la lengua en aquella época y buena prueba de ello es la fortuna lingüística que Plauto alcanzó en la latinidad. A pesar de que el léxico propiamente plautino, lleno de lugares comunes ('*topoi*', del teatro griego), no es muy extenso, en cambio el conjunto de su obra es rico en particularidades lingüísticas, fonéticas,

64 Cfr. S. SUBHAUS, *Der Aufbau der plautinischen Cantica*, Leipzig, 1909.

gramaticales, dialectales y vulgares; y en cuestión de arcaísmos, no es menos rico que Ennio.⁶⁵

Insistamos en que la principal característica de la apariencia formal de la obra de Plauto es la mencionada trama lingüística, realizada y especialmente puesta de relieve mediante una estructura rítmica general llena de armonía. De ahí sin duda la general aceptación y propagación del anecdótico epítafio atribuido al propio Plauto en que se menciona especialmente el aspecto musical entre las cualidades plautinas.

Por lo que respecta a los *cantica* hay que tener en cuenta la procedencia griega de todos los aspectos de la comedia y hay que tener en cuenta también que eran unos mismos los autores de comedias y tragedias, si a ello añadimos el posible sustrato etrusco, o al menos peninsular, estaremos en condiciones de hacernos cargo del proceso de enriquecimiento de la lírica plautina. Si además observamos cómo los *cantica* van ganando importancia y perfección en las sucesivas comedias de Plauto, podremos deducir y constatar la lógica adaptación progresiva de lo griego helenístico al carácter y modos latinos, así como una progresiva fijación de los patrones métricos latinos; cosa que resultaba por demás difícil habida cuenta de las trabas que interpone a toda adaptación la circunstancia de que la métrica griega corresponde a una lengua en que hay un acento de intensidad y un acento musical, mientras que en la lengua latina sólo se cuenta — al menos en época histórica — con el acento de intensidad, lo cual representa una disminución notable en las posibilidades armónicas de que la lengua dispondría. Así pues la adaptación sólo pudo realizarse mediante la no coincidencia entre *ictus* y acento.⁶⁶

La conjunción de ritmo, armonía y humor, que son inhe-

65 Cfr. Bibliografía.

66 Cfr. RAVEN, *Latin Metre*, Londres, 1965, pp. 17 y ss.

rentes a sus comedias, hace de Plauto el más notable comediógrafo latino y, si lo considerásemos bajo la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, habríamos de creer que Plauto alcanza una considerable proximidad al prototipo ideal de comedia. Semejante notoriedad sólo se ha llegado a formular tras el análisis concienzudo que ha realizado la moderna ciencia filológica, pero el público de Plauto lo había ya intuido perfectamente y buena prueba de ello es el favor de que siempre gozaron entre los latinos las representaciones plautinas.

La métrica de Plauto

Si bien la poesía dramática, al utilizar especialmente el yambo (U —) y el troqueo (— U), con la facultad de sustituir en casi todos los pies completos — excepto el último — una sílaba larga o su equivalencia (UU = —) por sílaba breve, con lo cual podía seguir mejor el decurso de la lengua hablada y tal vez ciertas formas de poesía indígena anteriores al triunfo del helenismo — quizá el ritmo saturnio, por ejemplo —, en cambio la comedia presentaba ciertas dificultades características, que Plauto se veía en la necesidad de superar.

Los textos de la comedia se descomponían en dos elementos principales: el hablado y el cantado (*diverbium* y *canticum*, respectivamente). El *diverbium* (parte dialogada) se escribía en versos yámbicos de seis pies (senarios yámbicos); en el *canticum* se empleaban versos yámbicos de mayor número de pies y también versos trocaicos así como otros ritmos diversos fundados sobre la estructura del pie anapesto (UU —), el báquico (U — —), el crético (— U —) y otros diversos. Sin embargo hay que tener en cuenta que los modernos han confundido con frecuencia en el *canticum* dos tipos diferentes, que Plauto y Terencio distinguían bien: el simple *canticum* (en versos largos, yámbicos o trocaicos) que

era un recitado con acompañamiento musical, y el *mutatis modis canticum* (en anapestos, créticos, u otros metros), que era el auténtico trozo cantado y podría tener cierto parecido con la ópera moderna. Así, aun cuando el Coro y sus cantos hubieran desaparecido al pasar de la comedia griega a la latina, la música conservaba un papel importantísimo en la comedia latina, que es como decir en la comedia de Plauto.

El Colegio de los 'flautistas', cuya participación era necesaria para la consumación de toda ceremonia religiosa, parecía imprescindible, desde mucho tiempo atrás, al estrado romano y la música fue aditamento obligado de las representaciones teatrales, que tenían lugar durante las celebraciones de carácter religioso. Un músico profesional era el encargado de componer la obertura, los intermedios y el acompañamiento, siguiendo los versos del poeta. La ejecución de la música corría a cargo de dos flautas (*tibiae*), de tono grave una (*dextra*), agudo la otra (*safrana*), o bien iguales ambas y capaces de interpretar aquella especie de sinfonías rudimentarias, que se ceñían al tono general de la obra, y que aceptaban una modulación que no llegase a cubrir la voz del cantante.

En las obras de Plauto es frecuente que los *cantica* ocupen una parte considerable del texto, mientras que el recitado ocupa sólo una tercera parte. Semejante preponderancia del canto puede contribuir a explicarnos por qué los romanos admitieron y asimilaron, sin dificultad aparente, la importación de la métrica griega: satisfacía su gusto innato por la música, en especial la dramática.

Del examen de los diferentes tipos de verso empleados en las comedias de Plauto podemos extraer las siguientes conclusiones, en general: a) en la parte dialogada (*diverbiium*) se suele encontrar con mayor frecuencia los siguientes tipos de verso:

- Senario yámbico.
- Septenario yámbico.
- Octonario yámbico.

— Septenario trocaico.

— Octonario trocaico.

Todos ellos pueden a veces aparecer entrelazados en una determinada secuencia de versos, si bien hay que notar que es rara la aparición de varios octonarios seguidos, por todo lo cual y dada la abundancia de las sustituciones cuantitativas que el autor suele permitirse, pueden resultar de difícil identificación algunos versos;

b) en los *cantica* los tipos de versificación más abundante son los siguientes:

— Cuaternario trocaico.

— Cuaternario yámbico.

— Anapéstico (UU—).

— Báquico (U—), a veces en combinación yámbica.

— Crético (—U—), a veces en combinación trocaica.

— Jónico (mayor: —UU/menor: UU—).

— Eólico (núcleo coriámbico: —UU—).

El cambio de movimiento rítmico, que se refleja por medio del uso de los diferentes metros señalados, es casi constante en las comedias de Plauto e incluso a veces se mezclan los de los *cantica* con los de los *diverbia*, por lo cual no existe un acuerdo definitivo entre los estudiosos acerca de la exactitud de los metros identificados ni sobre la precisión de las posibles *estrofas* plautinas.

Con todo se puede establecer el uso más frecuente que Plauto hace de los metros indicados: 1. en el uso del metro yambo-trocaico, a) si bien se inspira en general en Menandro (no en Aristófanes, como se había creído) no sigue la naturaleza estrófica del modelo griego, en los *cantica*;

b) en Plauto los metros yámbicos y trocaicos admiten todo tipo de sustitución y de elisión;

c) Plauto usa poco el octonario yámbico y sólo en diálogos y con hiatos en los hemistiquios;

d) suele usar versos alternantes yámbicos y trocaicos. De lo cual se puede extraer una conclusión práctica general, a saber: en Plauto el metro yámbico y el trocaico se han de

concebir como una sucesión de sílabas *anceps*⁶⁷ y largas (x—x—...);

2. en el sistema anapéstico (UU—): a) dificulta su identificación la poca pureza con que lo emplea Plauto, especialmente por la frecuencia de las elisiones e hiatos, la ley de las sílabas *brevis brevians*,⁶⁸ las sustituciones y catalexis;⁶⁹

b) usa especialmente el dímeter, en alternancia, y a veces el tetrámetro cataléctico (= octonario cataléctico);

3. en el sistema Báquico y Crético (U—) y (—U—), respectivamente, muy usados tanto en la comedia griega como en la latina, Plauto usa con mayor frecuencia los tetrámetros (ambos con variantes);

4. en el sistema Jónico (mayor: — — UU/menor: UU—) el uso plautino se aviene al uso general, y abundante, de este metro en la comedia;

5. en el sistema Eólico⁷⁰ (núcleo: — UU—): a) la abundancia mayor corresponde al asclepiadeo y al gliconio;⁷¹

b) si bien los griegos usaron el reiciano (x, — UU—, —) en la tragedia, desde Plauto los latinos lo usan en la comedia, aunque el propio iniciador Plauto lo use relativamente poco.

Con ello quedan reseñadas, siquiera brevemente, las principales tendencias y características de la métrica plautina, ya que un estudio profundo requiere un recorrido analítico de

67 Es decir, la sílaba que puede escandirse indistintamente como larga o como breve.

68 Es decir, la posibilidad de que cuando una palabra tiene su sílaba inicial breve se abrevie también la sílaba siguiente.

69 Mutiliación de una sílaba final de pie, en final de verso.

70 Llamado así porque lo usaron magistralmente los líricos edólicos Alceo y Safo.

71 Cuyos esquemas son:

asclepiadeo $\left\{ \begin{array}{l} \text{mayor} \text{---|---UU---|---UU---|---UU---|U---} \\ \text{menor} \text{---|---UU---|---UU---|---UU---|U---} \end{array} \right.$

gliconio $\left\{ \begin{array}{l} \text{U---} \\ \text{---U---} \end{array} \right. \text{---UU---|U---}$

la casi totalidad de los versos por Plauto escritos; tanta es la variedad y libertad de la métrica plautina. Así pues no hay sino recurrir a la bibliografía especializada si se desea estudiar el problema a fondo (véase Bibliografía).⁷²

La lengua de Plauto

Hay que tener en cuenta que el latín de las obras de Plauto ni es ni pretende ser una lengua cuidada y culta, como podría ser la de los clásicos posteriores a él, sino que recoge construcciones sintácticas relajadas, pronunciaciões poco cuidadas, o descuidadas, y arcaísmos en general. En la época de Plauto, además, no existía un academicismo lingüístico ni la educación llegaba más que a un reducido número de personas (que posiblemente no iban al teatro plautino) y, por si fuera poco, los modelos utilizados eran griegos con lo cual hay que pensar en la fuerza de esa influencia extraña a lo latino. Todo ello produce unas peculiaridades, respecto al latín clásico, probablemente procedentes de la lengua cotidiana que debió usar Plauto en sus comedias.

Si queremos señalar los rasgos más característicos del latín de Plauto, frente al latín clásico, habríamos de distinguir:

a) absorción de *es/est* por la palabra anterior terminada en vocal o vocal cerrada por *m* (*edendumst: edendum est*);

b) fenómenos de crasis, del tipo *sis (si uis), sodes (si audes), auden (audes ne), uin (uis ne)*;

c) uso de vocablos griegos, vgr.: *cinaedus malacus* (v. 668), *sycophantia* (v. 767), *arrabo* (v. 957), *talentum* (v. 1061), *minam* (v. 1420), *celox* (v. 986-7), *nauclerus* (v. 1109-10 y 1283), *thalassicus* (v. 1179, 1282), *architectus* (v. 901-2, 915,

72 En especial QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bolonia, 1967.

Nicolás Cusano, que en 1429 da a conocer en Roma una docena de comedias plautinas en aquellos momentos ignoradas, época en que Alberti y Eneas Silvio Piccolomini escribían piezas de claro influjo plautino y Leonardo Bruni una *Polixena* claramente inspirada en el personaje plautino, así como Harmonio Marsus una *Stephanium* inspirada en *Aulularia* de Plauto. También en el mismo siglo se produce en la buena sociedad italiana un cierto prurito plautino que lleva a la proliferación de representaciones en versión de poetas de corte, más o menos dulcificadores del original. Incluso en la corte papal hay noticias de la representación ante el pontífice de *Menaechmi* (1502) y de varias comedias durante las bodas de Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este.

También en el paso de siglo encontramos las obras de Ludovico Ariosto en el camino de la imitación, o inspiración, plautina o, por mejor decir plautino-terenciana ya que los humanistas se vuelcan sobre la comedia latina en general más que sobre Plauto específicamente aun siendo éste el más estimado. Y un poco más tarde empiezan a proliferar las comedias que siguen idénticos derroteros, vgr.: *La Calandria* de Bibbiena, *I Simillimi* de G. G. Trissino, *I Lucidi* de A. Firenzuola, *La Moglie* de G. M. Cecchi, inspiradas todas ellas en los *Menaechmi* de Plauto; *Il marito* de L. Dolce (*Amphitruo*); *Il martello* de Cecchi (*Asinaria*); *La sporta* de G. B. Gelli y *Aridosia* de L. de Médicis (*Aulularia*); *Clizia* de N. Machiavelli, *Errore* de Gelli y *Il ragazzo* de Dolce (*Casina*); *G'incantissimi* de Cecchi (*Cistellaria*); *La stiaua* de Cecchi (*Mercator*); *Il capitano* de Dolce (*Miles gloriosus*); *Trappolaria* de G. B. della Porta (*Pseudolus*); *Il ruffano* de Dolce (*Rudens*); *La dote* de Cecchi (*Trinummus*). Además hay que contar con el reflejo parcial de escenas o personajes plautinos en comedias de la misma época y posteriores, cuya enumeración sería prolija, en la literatura universal.

En el siglo XVI prospera en las literaturas europeas la comedia de corte plautino, en muchas ocasiones por la su-

gerencia que representaba el precedente italiano, como es el caso de Francia, si bien el influjo parece más bien terenciano, al menos en la primera mitad de siglo. En la segunda mitad del siglo podemos señalar la aparición de comedias de inspiración plautino-terenciana como *Le brave* de Baif (*Miles gloriosus*), o las múltiples comedias de inspiración plautino-terenciano-italiana. También en el área de habla germánica se conoce una influencia plautina (aunque menor que la de Terencio) que se puede concretar en *Henno* de Reuchlin (1498) y en la comedia plautina 'a lo cristiano' que es la *Mater Virgo* de Burmeister, en que Alcmena es sustituida por la Virgen María, Mercurio por el Arcángel Gabriel, etc., conservando la estructura del *Amphitruo*. La tendencia es pues puramente cristianizadora. En Inglaterra, a pesar del influjo cultural del continente, la valoración de Plauto alcanza una fuerza superior a la de los demás comediógrafos latinos y europeos. Sabemos que en 1527 es representado *Menaechmi* y en 1564, en Cambridge y ante la reina, la *Aulularia*; así como también conocemos la existencia de obras de inmediata inspiración plautina como un *Amphitruo* de E. Courtney, un *Menaechmi* de un cierto W. W., un *Ralph Roister Doister* de N. Udall (*Miles gloriosus*); y otras varias piezas de inspiración parcial o indirecta, a través del humanismo. Capítulo aparte merece la imitación plautina de Shakespeare, tanto en los temas como en la adopción de una forma viva, popular. Pensemos, por ejemplo, en *Comedy of errors* (*Menaechmi*), *The Tempest* (*Rudens*), *The Merry Wives of Windsor* (*Casina* y *Miles gloriosus*), *Twelfth-Night* (*Casina* y *Menaechmi*). E incluso el cultísimo Ben Jonson imita a Plauto en *The Case is Altered* (*Captivi* y *Aulularia*), *The Silent Woman* (*Casina*), *The Alchemist* (*Mostellaria*). En España, y concretamente en la Universidad de Salamanca, se estudió Plauto y se representaron asiduamente sus comedias; al principio del s. XVI junto con otras escritas a la imitación del autor latino o de los italianos seguidores de aquél, luego, por expreso mandato de

las autoridades académicas, sólo comedias de Plauto o de Terencio. En cambio los escritores tomaban elementos plautinos bien directamente o bien a través de los escritores italianos; así en la obra de Torres Naharro, Lope de Rueda y Juan de Timoneda. A decir verdad la influencia plautina en España ha sido escasa a partir de entonces e incluso ha sido explícitamente rechazada por Lope de Vega la imitación de la comedia latina, aunque por otra parte exista la coincidencia de algún elemento aislado.

Desde finales del siglo XVI en adelante se van fijando en las literaturas europeas ciertos modelos de la comedia latina y, en especial, determinados caracteres de farsa entre los cuales ha hecho singular fortuna el *miles gloriosus* (que pasa a la literatura italiana con el nombre del Capitán Fracassa, a través de la elaboración de la 'commedia dell'arte'), el enamorado, el viejo avaro, el parásito, o algunas situaciones de burla y malentendido. Pero quizá más que ninguno el mencionado *miles gloriosus*. Por ejemplo en Francia en el siglo XVII se conoce la gran proliferación que puede concretarse en títulos como *Agésilan de Colchos* de Cyrano de Bergerac, *Jodelet duelliste* de Scarron, *Capitan fanfaron* de Mareschal, *Le pédant joué* de Rotrou, *L'illusion comique* de Corneille. Otros títulos de la misma época y de inspiración plautina serían los *Ménechmes* y los *Captifs* de Rotrou, así como el *Sosie* (*Amphitruo*), e incluso en piezas de tipo musical hay trazas de imitación plautina (*L'amant indiscret* de Quinault). Y muy especialmente cabe mencionar entre los seguidores de Plauto a Molière, en *L'étourdi* (*Bacchides* y *Epidicus*), *Amphytrion*, *L'avare* (personaje del *Pseudolus* y tema de *Aulularia*); habría que añadir a la lista el nombre de T. Corneille en su *Don César d'Availos* (*Ménechmi*) y de Montfleury en su *Comédien poète* (*Mostelaria*), o en sus *Ménechmes*.

En la literatura germánica del siglo XVII apenas si hay rastros de imitación plautina, a no ser en los ejercicios de escuela, posiblemente debido al cataclismo social que pudo

representar la guerra de Treinta Años y la consiguiente situación de territorio casi colonial; lo cierto es que apenas si aparece más que la repetición de alguno de los modelos de carácter plautino y ello de una manera lejana y difusa, cuyo ejemplo más próximo a Plauto podría ser el aislado caso de *Die geliebte Dornrose* de Andrés Gryphius que introduce el consabido tipo del *miles gloriosus*.

En cambio en Inglaterra son abundantes las trazas plautinas, entre las que no faltan ejemplos de *miles gloriosus*. Así podemos enumerar *May Day* de G. Chapman (*Miles gloriosus*); *What you will* de John Marston (*Amphitruo*); *A King and No King* de Beaumont y Fletcher (*Epidicus*); *The Lost Recovered* (*Rudens*) y *The English Traveller* (*Mostellaria*) de Th. Heywood; *Ignoramus* de G. Ruggle (*Pseudolus*); *Naufragium Ioculare* de Abr. Cowley (*Captivi*, *Mostellaria* y *Miles gloriosus*) y, del mismo autor *The Guardian* (tomada de la obra de Plauto siguiendo una técnica de *contaminatio*); *The Projectors* de John Wilson (*Aulularia*, a través de Ben Jonson); *Sir Martin Mar-all* de John Dryden (*Bacchides*) y *Amphytrion*; *The Miser* de Th. Shadwell (*Aulularia*, a través de Molière); y quizás *The English Lawyer* de Ed. Ravenscroft se inspira en el *Pseudolus*, si bien presenta otras influencias recientes italianizantes.

En cuanto al siglo XVIII hay que decir que representa un notabilísimo descenso en la popularidad de Plauto entre los literatos o, por lo menos, su influencia deja de sentirse de un modo directo, incluso en Inglaterra que es quizá el país en que la admiración por la comedia plautina ha sido más constante y profunda. En Italia sólo a partir del siglo XIX ha vuelto a hablarse de Plauto, si bien ello ha sido de un modo más filológico que literario; es decir que ha sido más objeto de estudio que de entretenimiento. En Francia en el mismo siglo se conservan todavía algunas trazas plautinas, como *Le tuteur dupé* de Cailhava (*Miles gloriosus*); *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (*Casina*) y llegó incluso a infiltrarse de un modo más vago en los temas de la ópera bufa fran-

cesa. Posteriormente la comedia francesa, quizá por prurito culturalista, ha seguido más a Terencio.

Reseñemos también que el primer gran literato noruego, L. Holberg, se inspiró de un modo general en Plauto para la realización de sus comedias. Mientras que, ya en pleno romanticismo, hallamos en H. v. Kleist una huella plautina, en su *Anfitrión*, si bien parece haberse inspirado también en la versión de Molière.

Digamos finalmente que en época moderna el interés por Plauto ha sido casi universalmente aumentado, pero no se han hecho nuevas comedias de estilo e imitación plautina sino traducciones y estudios numerosos. Con una sola excepción que es la de la lengua inglesa. Mencionemos los ejemplos contemporáneos de *The boys from Syracuse*, comedia musical de Rodgers y Hart inspirada casi literalmente en *Menaechmi*; otra comedia musical, *Out of this World*, de Cole Porter, inspirada en *Amphitruo* e incluso en el cine hallamos el benemérito ejemplo de *Something Funny happened in the way of the Forum*, del director Richard Lester, (doblada en español bajo el título de *Golfus de Roma*) que es más bien una *contaminatio* de comedias plautinas y terencianas.

MILES GLORIOSVS

Constituye una de las comedias de Plauto más representativas del estilo y temas del comediógrafo latino. Tanto por el desarrollo de la obra como por la caracterización de los personajes, la viveza del diálogo y el planteamiento de los enredos. Buena prueba de ello es la fortuna posterior en nuestras literaturas tanto del personaje plautino como de las imitaciones y representaciones que la obra ha ido conociendo desde Plauto. No insistiremos en ello.

Respecto a la fecha de composición lo más probable parece que es las proximidades del año 205, tanto por la alusión al *poetae barbaro* de los versos 211-212 (referido posiblemente a Nevio), como por la estructura de la comedia, carente de pasajes líricos, cosa que parece propio de la primera época de la producción plautina. El original griego en el que se inspiró es el '*Alatsón*', de autor desconocido (cf.: vv. 85-86), si bien se ha pensado en la posibilidad de una *contaminatio*, dada la aparente duplicidad de temas: el del engaño del esclavo que ha visto a Filocomasia en casa del vecino y el del engaño del militar para arrebatarse a Filocomasia; a lo cual hay que unir el hecho de que es la comedia más larga de las de Plauto. En todo caso la figura de Palestrión es la que da unidad a toda la pieza.

La distribución del escenario debería de ser:

Miles Gloriosus

Personae

PYRGOPOLINICES (MILES)
ARTOTROGVS (PARASITVS)
PALAESTRIO (SERVVS)
PERIPLECTOMENVS (SENEX)
SCELEDRVS (SERVVS)
PHILOCOMASIVM (MVLIER)
PLEVSICLES (ADVLESCENS)
LVRCIO (PVER)
MILPHIDIPPA (ANCILLA)
ACROTELEVTIVM (MERETRIX)
SERVI
PVER
CARIO (COCVS)
LORARII
SCAENA (EPHESI)

1 *Efeso*: ciudad predominantemente comercial, fundada por los griegos en la costa mediterránea de Asia Menor. (Pasaría a poder romano 50 años después de la muerte de Plauto.)

Los nombres de los personajes son alusivos y están compuestos a base de palabras griegas. *Pirgopolinices*: escuadrón-muy-victorio-

El militar fanfarrón

Personajes

PIRGOPOLINICES, militar.
ARTÓTROGO, parásito del militar.
PALESTRIÓN, esclavo de Pleusicles y del militar.
PERIPLECTÓMENO, viejo, vecino del militar.
ESCELEDRO, esclavo del militar.
FILOCOMASIA, amante de Pleusicles.
PLEUSICLES, joven ateniense.
LURCIÓN, muchachito, esclavo de Pirgopolinices.
MILFIDIPA, esclava de Acroteleutia.
ACROTELEUTIA, cortesana, cliente de Periplectómeno.
ESCLAVOS.
MUCHACHITO, esclavo de Periplectómeno.
CARIÓN, cocinero de Periplectómeno.
GUARDIANES.
ESCENA: en *Efeso*.¹

so; *Artótrogo*: devorador-de-pan; *Palestrión*: malabarista; *Periplectómeno*: rodeado-de-enredos; *Esceledro*: el-que-obra-burdamente; *Filocomasia*: amiga-de-placeres; *Pleusicles*: afamado-navegante; *Lurción*: tragón; *Milfidipa*: administradora-atenta; *Acroteleutia*: la-que-está-al-cabo; *Carión*: carcoma.